El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 12 | Año XI 2013

ISSN 1666-9460

Departamento de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
de la Porvincia de Buenos Aires
Tandil - Buenos Aires - Argentina

RECTOR DE LA UNCPBA
Cdor. Roberto Tassara

VICERECTOR DE LA UNCPBA
Ing. Omar Losardo

FACULTAD DE ARTE

DECANO
Lic. Mario Valiente

VICEDECANO
Mag. Jorge Tripiana

SECRETARIA ACADEMICA
María Cristina Dimatteo

DIRECTORA DEPARTAMENTO
DE TEATRO
Lic. Daniela Ferrari

El Peldaño

Departamento de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
de la Porvincia de Buenos Aires

Año XI - N° 12 - 2013

Pinto 399, 3er. Piso/ 9 de Julio 430
Tel. /Fax_ 54 (0249) 442263
E-mail: elpeldanio@arte.unicen.edu.ar
7000 Tandil, Buenos Aires
República Argentina

El Peldaño - Cuaderno de Teatrología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir reflexiones acerca de la tería y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos.

Su editor 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 Investigación Dramáticas -C.I.D.- y al Departamento de Teatro de dicha Facultad.

DIRECTOR
Dr. Carlos Catalano

COORDINACIÓN EDITORIAL
N°12: Lic. Silvio Torres

CONSEJO EDITORIAL
Lic. Belén Errendasoro / Mag. Sebastían Huber / Lic. Martiniano Roa / 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
Ciane Fernándes, Universidade Federal da Bahía, Brasil
Nel Diago, Universidad de Valencia, España
Ileana Azor, Universidad de las Américas, Puebla, México

Tapa: *Ileana Villaverde, Catalina Perez Manetti en "Amancay" Dir.: Julia Lavatelli*

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.

El Peldaño

12

SUMARIO

Editorial 4

Formas de devenir Emilio García Wehbi
Paula Fernández 5

La Educación Somática, Cuerpo / Mente/ Sentirse/ Integrarse
Gabriela González – Valeria Guasone 10

Arte, Pedagogía y Ciencia: en busca de una relación teórico-metodológica complementaria y virtuosa
Martín Rosso – Guillermo Dillon 17

Video y Teatro: un análisis sobre la construcción de la imagen teatral
Silvio Torres 22

Teatro Posdramatico
María Luz García..... 28

La tarea del director teatral en la escena contemporánea
Cecilia Gramajo 34

Reflexiones acerca de un montaje
María Agustina Gómez Hoffmann 38

El director artista en el teatro posmoderno
Fe libre en un mundo supraterrestre
Ivana Eyheramonho..... 43

El camino no es encontrar respuestas, sino preguntas pertinentes
Leonardo Montecchia, Fragmentos de una entrevista
María Belén Errendasoro..... 49

LAminimAL TEATRE SISTÈMIC, CREACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL
Entrevista a Daniela De Vecchi
Sebastián Huber..... 54

Sala "La Fábrica" en sus primeros 15 años de existencia
Breve historial
Raúl Echegaray..... 60

TRAGICOMEDIA DEL NIÑO SOJERO
De Juan Pablo Santilli..... 64

Editorial

Esta nueva presentación de El Peldaño arriba con la novedad que su edición dejará de ser en formato papel y de este modo pasa a integrar el conjunto de publicaciones digitales de la Facultad de Arte donde estará disponible para su descarga gratuita en su sitio web.

En presente número de El Peldaño en la sección Artículos, Paula Fernández con su escrito Formas de devenir, Emilio García Wehbi; continúa la exploración del universo de dicho actor y director, sus inicios en el Periféricos de los Objetos, su particular forma de creación e indagación constante.

Por su parte, Gabriela González junto a Valeria Guasone presentan a la Educación Somática como una de las herramientas en auge para entender la relación cuerpo/mente, y lo hacen a través de la traducción del inglés de una entrevista al Dr Thomas Hanna referente de peso en dicha disciplina.

Martín Rosso y Guillermo Dillon en su escrito: Arte, pedagogía y ciencia, nos dan cuenta de sus últimos trabajos de investigación sobre procesos creativos escénicos que llevan adelante como integrantes del grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE).

Silvio Torres presenta el análisis de dos puestas en escena donde se utilizaron proyecciones de video para reflexionar sobre la construcción de la Imagen Teatral, al mismo tiempo completa el estudio con un breve recorrido histórico sobre la utilización de proyecciones en la escena.

Por su parte, María Luz García se propone indagar sobre el denominado Teatro Posdramático a partir de la descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro en el seminario de actuación dictado por el Profesor Cipriano Argüello Pitt.

Cecilia Gramajo nos da cuenta de su visión sobre la tarea del director y el proceso de construcción de una puesta en escena y seguidamente expone una reflexión sobre la escena contemporánea.

En Reflexiones acerca de un montaje María Agustina Gómez Hoffmann nos presenta la perspectiva de distintos teóricos sobre la complejidad del trabajo del director teatral.

Ivana Eyheramonho con su escrito El director artista en el teatro posmoderno intenta reflexionar sobre la tarea del director teatral y la difusa delimitación de su rol.

En la sección entrevistas, María Belén Errendasoro nos acerca la que le hiciera a Leonardo Montecchia en la cual se explaya sobre su metodología de trabajo, sus producciones artísticas y su trayectoria en general.

Sebastián Huber nos ofrece su dialogo con Daniela De Vecchi actriz y directora brasilera, donde nos cuenta sobre su trabajo que lleva adelante en Barcelona con su grupo teatral LAminimAL Teatre Sistèmic.

Desde el Centro de Documentación de la Facultad de Arte, Raúl Echegaray nos recuerda el décimo quinto aniversario de la creación de la Sala La Fábrica y presenta un breve historial de la sala tan importante para el desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Tandil.

Por último, como en todas las ediciones, la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias nos acerca el último texto dramático del reconocido autor y director necochense Juan Pablo Santilli: Tragicomedia del niño sojero.

Silvio Torres

FORMAS DE DEVENIR EMILIO GARCIA WEHBI

En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda. En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Y tomo asiento en mi mierda en mi sangre. Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Yo quiero ser una maquina. Brazos para agarrar piernas para andar ningún dolor ningún pensamiento.

Heiner Müller

Paula Fernández*

Resumen

Este artículo tiene como propósito revisar la obra de Emilio García Wehbi: conocido director del ámbito porteño y uno de los fundadores del emblemático grupo *"El Periferico de objetos*[1]*"*. Además de dirigir Wehbi trabaja como docente, régisseur, performer, actor y artista visual, produciendo espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas que se han presentado, y siguen presentándose, en importantes escenarios y festivales del país y del exterior. Entre sus obras más recientes figuran: : "*Hécuba o el gineceo canino*"[2] (2011), "*Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*" [3] (2012) , *"Agamenón, volví del supermercado y le dí una paliza a mi hijo"*[4] *(2012), Cuando el bufón se canse de reír (2013)* y la opera *Luz azul* (2013).

Abstract

This paper aims at revising Emilio García Wehbi work. This well known Theatre Director from Buenos Aires was one of the founders of El Periférico de Objetos and from then on he has been a teacher, regisseur, performer, and visual artist. His works have been presented at stages in Argentina and abroad. Among his most recent works we can mention the following: "Hécuba o el gineceo canino"[5] *(2011), "Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta"* [6] *(2012), "Agamenón, volví del supermercado y le dí una paliza a mi hijo"*[7] *(2012), Cuando el bufón se canse de reír (2013) and Luz azul (2013).*

* Docente de la Facultad de Arte. Cátedras: Dirección Teatral- Práctica Integrada II, UNCPBA, Tandil, Buenos Aires, paunandez@hotmail.com

[1] Junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado.
[2] Versión de la obra de Eurípides.
[3] Texto de Rodrigo García.
[4] Idem.
[5] A free versión of Euripide's work.
[6] Rodrigo García's text.
[7] Rodrigo García's text.

Emilio García Wehbi

Para conocer la poética de este director en la edición anteriorde esta revista efectuamos una revisión de la metodología y los procedimientos utilizados por Wehbi y *El periférico de objetos* en las que fueran sus primeras obras: *Ubu rey* (1989), *Variaciones sobre B* (1992), *El hombre de arena* (1993) y *Cámara Gesell* (1994). En esta ocasión nos centraremos en la última etapa de producción de este grupo, y para hacerlo nos basaremos en el desmontaje de los espectáculos *Máquina Hamlet* (1995) y *Zooedipous* (1998) realizado por Wehbi en el taller: *Dirección y puesta en escena,* dictado el año pasado en la ciudad de Buenos Aires. Lo que se expone a continuación supone un recorte y una mirada subjetiva aplicada a ese material con el propósito de identificar algunos de los saberes y procedimientos que sustentan la red de creación artística de este director.

1. ***Máquina Hamlet*** (1995).

En 1995 *El periférico de objetos* estrenó en "El Callejón delos Deseos": Máquina Hamlet, de Heiner Müller. Con esta obra el grupo obtuvo el reconocimiento y la consagración tanto a nivel nacional como internacional. La trascendencia que alcanzó este espectáculo hizo que se mantuviera en cartel durante aproximadamente cinco años y que en la actualidad se lo recuerde como una de las manifestaciones artísticas más inquietantes del teatro argentino de los años 90.

El grupo se había propuesto trabajar de manera "periférica" sobre un texto clásico y *Máquina Hamlet* resultó un material ideal para esto, ya que Müller había hecho justamente eso con el *Hamlet* de Shakespeare: había logrado desmontarlo, reducirlo y corromperlo hasta convertirlo en una máquina exquisitamente hermética y bestial, a la que el mismo autor describe como "escrita en una zona sin eco" , "con acotaciones escénicas desesperadas e irrepresentables" y cuyo único espacio de representación concebible es su propia cabeza.

El texto de Müller, como el de Shakespeare, está organizado en cinco actos; pero desde el punto de vista de su construcción difiere totalmente: *Maquina Hamlet* es un collage en el que conviven diferentes idiomas (inglés-alemán), diferentes estilos literarios (verso, diálogo, prosa) y diferentes fuentes (La Bíblia, Elliot, Hölderling, Lutero, Dostoievski, Theodor Adorno, textos anteriores del propio Müller, etc.). Para Wehbi:

> *Maquina Hamlet es como un deshidratado; como si hubiese deshidratado no solo al "Hamlet" sino muchísimas fuentes y materiales. Algo que después en la práctica de la posmodernidad iba a ser muy evidente, en aquel momento todavía era bastante novedoso. Lo que hace (H. Müller) es de-construir*
> *"Hamlet" en un texto de 8 páginas, donde está "Crimen y castigo", textos de autores rusos y autores alemanes, referencias políticas, históricas, filosóficas, todo en 8 páginas puestas al servicio de la rehidratación. Porque cuando el director quiere montar ese texto es como si lo pusiera adentro de un vasito de agua y lo que aparece es algo que revienta en las manos del creador y del espectador.*[8]

Fieles a la metodología usada en proyectos anteriores los ensayos de *Máquina Hamlet* estuvieron precedidos de un enorme trabajo de mesa que -esta vez- contó con la colaboración de Dieter Welke - dramaturgista alemán, experto en la obra de Heiner Müller- que fue traído especialmente de Alemania para asistirlos en el montaje. Durante tres semanas el dramaturgista trabajó en la deconstrucción minuciosa de la obra, de manera de posibilitar la resignificación y apropiación del contenido del texto por parte del grupo. Como resultado de esta operación el espectáculo montado por *El Periferico…* logró actualizar y adaptar el texto de Müller a la realidad argentina, sin que se modificara una sola palabra. El dramaturgo y ex integrante del grupo Alejandro Tantanián explica de esta forma el procedimiento:

> *La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto. En la superficie de ese trabajo dramatúrgico había una imagen vinculada a lo argentino. No necesariamente siempre relacionado con lo político, pero sí con nuestra realidad en ese momento como grupo, como artistas del medio teatral en Buenos Aires, como personas de determinada edad, sexo, clase social, etc. Por lo que la realidad argentina, y también nuestra situación como grupo de artistas, trabajando en las condiciones en que lo hacíamos, formaban parte del entramado de la puesta. Este listado que elaboramos implicó un anclaje en nuestra propia cotidianeidad."* [9]

Obra Máquina Hamlet - Haga clik sobre la imágen para ver video

A pesar de que la dimensión política de la obra de Müller ocupó un lugar central en la propuesta del grupo, el "anclaje" realizado en la realidad argentina solo se trató de manera explícita en el acto IV, en el que eran exhibidas imágenes de nuestra última dictadura militar intercaladas con otras de la Guerra Civil Española, de las Guerras Mundiales, campos de concentración alemanes, manifestaciones europeas, etc. La experiencia de montar *Máquina Hamlet* significó para los integrantes de *El Periférico…* una especie de declaración de principios, un medio para reflexionar desde su condición de artistas sobre la realidad del país y el estado del arte. Según explica Wehbi:

> *Este era un espectáculo muy político y concebido en contra del menemismo. Si bien no había ninguna reflexión ni enunciación de eso, básicamente fue un espectáculo con una voluntad política enorme para*

[8] WEHBI GARCÍA, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller de *Dirección y Puesta en escena* de los martes. Buenos Aires. Marzo 2012.

[9] Citado en De la Puente, Maximiliano Ignacio: http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html

discutir lo que estaba sucediendo en ese momento en Argentina. (…) Hasta pasada la mitad de los 90 funcionó la erótica del hacer, la enorme pulsión delerotismo, de un principio de vida impuesto todo el tiempo en la energía desmedida de producir sin medir las consecuencias. Sobre el fin de los 90 eso se esfuma y aparece otra cosa. Y en ese sentido el teatro de los 90 era muchísimo más político que el teatro que se hace del 2000 en adelante, donde aparecen los discursos políticos y de pronto hacen a Rodolfo Walsh y las obras para montoneros, y el Che y todo eso… y hay muy poca política en el teatro de hoy… el teatro de los 90 era muy político primero porque tenía un enemigo enorme que era común a todos los que hacíamos teatro, que era el neoliberalismo brutal. Hoy es otro recorrido. Se puede reflexionar en términos políticos pero es mucho más amistoso.[10]

El proceso de montar *Máquina Hamlet* le permitió al grupo no solo cuestionar su lugar como sujetos dentro de la realidad argentina sino también cuestionar su propia estética e incorporar nuevos recursos en la construcción del espectáculo. Uno de ellos fue la decisión de abandonar el teatro de cámara y ampliar el espacio escénico, sumándole a la ya conocida manipulación de objetos: coreografías, proyección de diapositivas, canto "lirico", máscaras, danza, etc. El uso del espacio fue pensado de manera que el límite entre el lugar de la representación y el de los espectadores resultara difuso y permeable. Para integrar ambos espacios *El Periferico…* se valío de diferentes estrategias, como por ejemplo: el uso de aplausos grabados que se confundían con los de los espectadores; la conformación de una segunda platea en el acto IV, cuando los actores se sentaban de espaldas al público para mirar diapositivas; un número que se le daba en la entrada a cada espectador con el cual - en el transcurso de la obra - pasaban a participar del sorteo de una golpiza y una ejecución; cuyo ganador resultaba ser un muñeco que desde el comienzo de la función permanecía sentado en primera fila mimetizado con el público.

Obra Máquina Hamlet - Haga clik sobre la imágen para ver video

Otra novedad en la estética del grupo tuvo que ver con lo que E. G. Wehbi denomina "doble o fantasma", en referencia a la incorporación de muñecos antropomórficos que no solo tenían dimensiones similares a la de los actores sino que además llevaban máscaras de látex que copiaban sus rostros. Wehbi explica que la necesidad de variar las proporciones de los muñecos y trabajar sobre la idea de "doble o fantasma" se debió a distintas cuestiones: por un lado sentían que la técnica de manipulación que el grupo venía realizando con muñecos medianos y pequeños se estaba agotando y querían probarse en un nuevo formato; por otro lado el peso que el fantasma y la condición espectral tiene tanto en la obra de Shakespeare como en la de Müller resultaba ineludible[11].

[10] Wehbi García, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller *Dirección y Puesta en escena*. Buenos Aires. Marzo 2012.

En el comienzo de la obra los muñecos "dobles" de los actores componían una imagen congelada, en la que muñecos y actores estaban mezclados envueltos en una penumbra que impedía diferenciarlos. En el transcurso del espectáculo los muñecos o bien funcionaban como espectadores pasivos de lo que acontecía en escena, o bien eran sometidos a distintas manifestaciones de violencia como golpes, ejecuciones, apaleamientos, desmembramiento, etc., convirtiéndose de esta forma en un efectivo medio para materializar la opresión y la aniquilación del ser humano por el propio ser humano.

La incorporación de estos muñecos constituye un procedimiento semejante al utilizado por Tadeusz Kantor en varias de sus puestas, en las cuales los "maniquíes" participaban como objetos "de identidad insólita" que, por su misma condición de objetos creados a imagen del hombre, generaban "La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo." (T. Kantor 1984: 26). Para el director polaco la mejor forma de expresar la vida en el arte es por medio de su opuesto, es decir, por medio de la falta de vida. Por esta razón el maniquí como apariencia embaucadora y fascinante, como objeto vacuo desprovisto de vida; consigue interpelar al espectador exponiendo ante él "los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento".

En *Máquina Hamlet* los muñecos antropomórficos cumplían la misma función que los maniquíes en las obras de Kantor: "*(…) constituían DOBLES de los personajes vivos, como si estuviera dotados de una CONCIENCIA superior, lograda "después de la consumación de su propia vida". Estos maniquíes estaban ya visiblemente marcados por el sello de LA MUERTE.* (T. Kantor 1984:25)

En relación al diseño de las imágenes visuales y sonoras que componían la puesta, se trabajo utilizando una "pista" sonora que funcionaba como "contrapunto" de lo que se veía en escena. En este espectáculo los actores cantaban y emitían sonidos pero no hablaban. Todo el texto, incluyendo las didascalias, fue gradado en una pista en la que intervenían dos voces masculinas y una femenina, intercaladas con música y efectos que distorsionaban la voz. La idea era que las imágenes sonoras y las visuales se potenciaran entre sí pero manteniéndose como relatos diferenciados. E. G. Wehbi explica cómo funcionaba la idea de contrapunto en el acto II, en el que se escuchaba en off el monólogo de Ofelia y se veía a Ana Alvarado fumando encerrada dentro de un pequeño cubículo, mientras era asediada por actores que portaban máscaras de ratas:

> *Lo que narraba la voz no era lo se veía… las referencias no estaban evidenciadas, las convertimos en otra cosa, en otra naturaleza. Inspiradas en el texto más un montón de lecturas paralelas que hicimos. Trabajamos por ejemplo el acto 2, que es el monologo hermoso de Ofelia, trabajamos a partir de un comics que se llama "Maus" del artista norteamericano Art Spiegelman; donde describe el holocausto nazi utilizando animalitos. La puesta tiene un montón de intra e intertextualidad, entonces de pronto trabajamos con Crimen y castigo… porque en*

[11] En la primera porque lo que pone en crisis a Hamlet y permite el desarrollo de la obra es el pedido de venganza que realiza el fantasma del difunto rey, y en *Máquina Hamlet* por la descarnada postal que realiza Müller de los restos de una humanidad que no deja de matarse.

un momento Müller habla del hacha de Raskolnikov que se veía asomando del abrigo cuando visita a la usurera… asociamos hacia esos lugares y a partir de ahí mantenemos una línea de asociación… es la dinámica de asociación con la que trabajamos lo que no construye relatos cerrados, sino abiertos pero posibles. Vale decir: lo que se decide poner no es una arbitrariedad del gusto, sino un trabajo de pensar determinados tipos de asociaciones y formalidades poéticas que permiten dar cuanta desde otro lugar de aquello que está narrado en términos literarios.[12]

2. Zooedipous. (1998)

Tres años después del estreno de *Máquina Hamlet*, el Periférico de objetos decidió trabajar sobre otro texto clásico y tomó Edipo Rey, de Sófocles. El resultado fue Zooedipous: un espectáculo en el que se utilizaron textos de Franz Kafka y de Daniel Veronese; que fue financiado por el Kunsten Festival des Arts de Bruselas y cuyo estreno se realizó en ese contexto. En el proceso de montaje de esta obra el grupo volvió a trabajar con asesoramiento externo - esta vez se trató del filósofo argentino Tomás Abraham- y como hicieran en El hombre de arena (1993), volvieron a usar como "materiales de cocina" escritos de los autores Michel Foucault, Guilles Deleuze y Félix Guattari. Según cuenta Wehbi:

Buscamos hacer lecturas contemporáneas del Edipo, y lo que hicimos fue aplicarle primero una lectura Faucaultiana. Foucault cuando trabaja sobre la problemática de la ley escribe varios textos y Edipo es uno de esos textos donde él ve los primeros rastros de la juridibilidad modema, porque dice que por primera vez en la historia del pensamiento de la ley, en Grecia, los que dan testimonio de la verdad son los testigos y los testigos son el pueblo. Ya a la justicia no la imparten los dioses, ni los reyes, sino que a la justicia la testimonian personas comunes que son los campesinos que dan fe de lo que le pasa a Edipo, y ahí empieza a construirse cierta lógica de la justicia como la conocemos hoy…[13]

En el proceso de creación de la obra, además de Foucault, el grupo se centró en el libro *El Anti –Edipo*, de Deleuze y Guattari, y principalmente en los conceptos de "desterritorialización" y "devenir animal" que estos filósofos desarrollan en el libro *Kafka: por una literatura menor*. En contacto con estos materiales, el relato de *Zooedipous* se construyó tomando únicamente a los personajes de Yocasta, Layo y Edipo, en una versión que hacía hincapié en las consecuencias morales que devienen de la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta. Según cuenta Wehbi:

Deleuze y Guattari dicen que en los cuentos de Kafka hay un proceso de devenir animal constante: o el protagonista está en tránsito de ser animal- como en "La metamorfosis" – o ya el protagonista es un animal que narra, como en "Investigaciones de un perro"; o hay una hipótesis de tránsito hacia un animal. Y ellos dicen que los procesos de devenir animal de la literatura kafkiana son procesos de desterritorialización animal del mismo modo que lo es el Edipo; porque Edipo cuando mata a su padre y yace con su madre rompe con la civilización, vale decir, rompe con la moral y al deshacerse de la moral tiene el mismo estatus ontológico que un animal y deviene animal. Edipo es – igual que Kafka en sus cuentos- un gesto de desterritorialización y reterritorialización en otro lugar.[14]

[12] Idem.
[13] Ibidem.
[14] Idem.

Una vez más el grupo partió del análisis de ideas y conceptos para poner a funcionar una proliferación de asociaciones a través de las cuales el contenido se vuelve forma y la forma contenido. En este caso la idea de "devenir animal" encontró un correlato escénico en la manipulación de animales vivos (gallina, bichos bolitas, araña, larvas o renacuajos, etc.) y también en animales muertos como, por ejemplo, el cadáver sin plumas de una gallina que profetizaba el destino trágico de Edipo, y acto seguido era aplastada por sus manipuladores, quedando sus vísceras a la vista del público. Para los integrantes del grupo esta imagen funcionaba como un agenciamiento en el que la idea del "devenir animal" Kafkiano componía en sintonía con la idea del ritual griego en el que las pitonisas observaban las vísceras de las aves para predecir el futuro de los humanos.

Obra Zooedipous - Haga clik sobre la imágen para ver video

La manipulación de animales vivos y muertos constituyó un hallazgo en la estética del grupo. Por un lado funcionó como una alternativa ante el agotamiento de la técnica de manipulación que venían realizando con objetos y muñecos inertes, y por otro lado le aportó a la puesta algo de la imprevisibilidad que carga la mera presencia animal. En palabras de Wehbi:

Trabajar con animales vivos implica no poder manipular algo que no es manipulable y que al mismo tiempo no representa sino que es; al contrario del actor que es puro objeto de representación. La manipulación sobre los animales vivos era puro devenir porque uno no puede manipular aquello que no se deja manipular. Yo lo manipula hasta donde se podía, tenía que trabajar con pura accidentalidad, y el espectador sabe que lo que ve es puro devenir y que no está controlado, entonces también su mirada es una mirada de riesgo, una mirada en tensión… y eso para mí es un gesto deseable para el arte. (…) Con los animales muertos hay un juego de tensión simbólica, de pacto en esa cosa de trabajar con un animal que está muerto y vos le devolvés la vida y que vuelve a estar muerto; que el espectador ve que está completamente muerto.[15]

3. Por último.

El repaso parcial realizado hasta aquí sobre Máquina Hamlet y Zooedipous, nos permite identificar procedimientos que - sumados a los utilizados en la primera etapa de producción- dan cuenta de una línea de indagación y construcción escénica que le otorga identidad artística a El Periférico de objetos. En este sentido, las puestas revisadas evidencian la maduración artística del grupo en relación a dos de sus rasgos constitutivos como son: la violencia, tomada como matriz expresiva, como opinión y temática presente en todas

[15] Idem.

sus obras; y por otro lado: la dimensión política de los espectáculos, que se traduce en la voluntad del grupo por mantener una mirada no conservadora sobre el teatro, evitando repetir formas canonizadas y repetirse a sí sí mismos.

Continuando con una metodología de trabajo ya probada, en Maquina Hamlet y en Zooedipous, El Periferico… recurre al asesoramiento de especialistas externos para profundizar el trabajo de mesa que realiza antes de iniciar los ensayos. Esto les posibilita afianzar y consolidar el principio de construcción escénica cifrado en la formula "el contenido devenido forma y la forma devenido contenido". Distintas ideas y definiciones teóricas vinculadas a conceptos como "lo siniestro", "lo perverso", "el accidente", "la desterritorrialización", etc. van componiendo -desde los inicios de El Periferico… -una matriz teórica-expresiva con la que el grupo dialoga y a la cual vuelve a revisar en cada nuevo proyecto. En este sentido, resulta interesante observar que muchos de los conceptos e ideas que fueron analizados minuciosamente durante este período serán reformulados por Wehbi en espectáculos posteriores, como por ejemplo: el "devenir animal" que se plantea en Zooedipous como consecuencia directa del acto incestuoso, se asemeja a la ruptura con la civilización y la moral que produce Hécuba, en Hécuba o el gineceo canino, al asesinar a sus hijos.

Otro rasgo presente en el proceso de construcción de ambas puestas tuvo que ver con el desafío que significó para los integrantes del grupo generar los recursos que le permitieran superar una técnica de manipulación que empezaba a agotarse; cosa que finalmente consiguieron con la incorporación de los muñecos que funcionaban como "dobles o fantasmas" en Maquina Hamlet, y mediante la manipulación de animales vivos y muertos, en Zooedipous. Estos procedimientos aparecen como resultado de la persistente presión y deconstrucción que el periférico efectúa sobre los textos para encontrar o provocar fisuras que generan nuevas redes de asociaciones.

Finalmente, en el contexto de los espectáculos montados por El Periférico… es evidente que Máquina Hamlet significó la capitalización de lo aprendido por el grupo, en una especie de puesta en abismo que lo obligó a ampliar sus recursos expresivos y lo eyectó hacia el reconocimiento del público local e internacional. Con esta obra comienzan los viajes, el reconocimiento, la expectativa y todas las derivaciones que conlleva volverse un grupo exitoso. Creemos también que con este espectáculo empieza una transición en la que la "erótica del hacer"- como pulsión o motor a partir del cual el grupo generaba los espectáculos - empieza a competir con la idea de "producción", es decir, con las nuevas condiciones de producción –financieras, técnicas, etc.- a las que accede el grupo después de su consagración.

4. **Final de obra**: versión del cuento *El buitre*, de F. Kafka, utilizado en *Zooedipous*.

Había un buitre que me picoteaba los pies. Ya había Ya había destrozado las botas y las medias; ahora picoteaba ya directamente los pies. De tanto en tanto daba un golpe fuerte, después volaba alrededor de mí, para continuar con su trabajo. Un señor que pasaba se quedó un instante observando y después me preguntó porqué soportaba yo al buitre. Estoy indefenso, le dije, él llegó y empezó a picotear, yo naturalmente quise espantarlo hasta intenté acogotarlo pero esta clase de animal tienen mucha fuerza, y además quería también saltarme a la cara. Ante esta circunstancia preferí sacrificar los pies. Estos están ya casi ahora destrozados. ¿Es posible que se deje torturas de esa forma?, dijo el caballero; un tiro y el buitre se terminó. ¿Es así la cosa?, pregunté. ¿Y querría usted encargarse de eso? Con mucho gusto, dijo el caballero, solo hace falta que vaya a casa a buscar el arma. ¿Podría usted aguantar media hora más? No lo sé, contesté. Me quedé un rato paralizado por el dolor, después dije: por favor, inténtelo de todos modos. Bien, dijo el señor, vuelvo enseguida. Durante la conversación el buitre había estado atendiendo tranquilamente y había dejado vagar su mirada entre el caballero y yo. Entonces me di cuenta de que había entendido todo. Levantó vuelo; se estiró hacia atrás en un amplio semicírculo para tomar el necesario impulso, y como un lanzador de jabalina metió su pico por mi boca hasta clavarlo profundamente en mí. Al caer para atrás sentí, liberado ya, que en mi sangre, que llenaba todas las profundidades y desbordaba todos los límites; el buitre, inexorablemente, se ahoga en mí.

Biblio grafía

- De la Puente, Maximiliano Ignacio: http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html

- Deleuze, G y Guattari, F. (2006) *Mil mesetas*. España: Pre-textos.

- Kantor, T. (1984) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

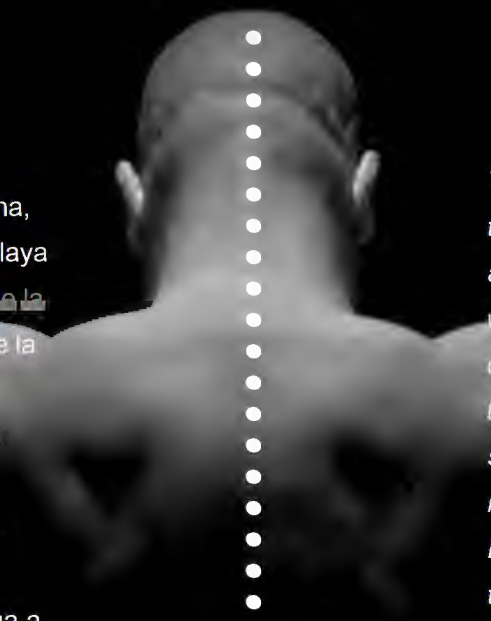
- Muller, H: *Máquina Hamlet*: http://es.scribd.com/doc/58406763/MAQUINA-HAMLET-Traduccion-de-Gabriela-Massuh

- Wehbi García, E. (2012) Desmontaje de espectáculos en el taller de *Dirección y Puesta en escena* de los martes. Buenos Aires.

La Educación Somática

Cuerpo / Mente/ Sentirse/ Integrarse

Lic. Gabriela González Mag. – Prof. Valeria Guasone



Resumen

La presente es la traducción de una entrevista al filósofo Dr. Thomas Hanna, traducida del inglés, en la cual se explaya sobre las bases y posible desarrollo de la Educación Somática en el contexto de la cultura occidental contemporánea. Antecediendo la misma se anexa una breve introducción que define someramente la educación somática como marco para el desarrollo de diferentes disciplinas corporales y sitúa a Thomas Hanna como un precursor fundamental en el desarrollo de la misma.

Palabras clave:
Educación Somática – Thomas Hanna – Técnicas corporales.

Abstrac

The present article presents the translation from English into Spanish of an interview to PhD Thomas Hanna in which he explain the seeds of the concept of Somatic Education and how this works in contemporary Western societies. Previous to the interview there is a introduction to the notion of Somatic Education and those bodily practices that could be frame as somatic practices.

Key words:
Somatic Education – Thomas Hanna – Movement and bodily practice

La Educación Somática se define como área del conocimiento a partir del uso de la palabra *Somatics* que hace el filósofo Doctor Thomas Hanna en 1970 para definir las prácticas corporales que se sostienen en la auto-percepción del individuo y que generan cambios en la persona gracias a esa percepción consciente de sí mismo.

La Educación Somática no es una técnica sino una manera de ver la relación cuerpo-mente como dos caras de una misma moneda, aspectos del ser humano que se enriquecen y modifican mutuamente porque se trata de dos aspectos diferentes de una misma cosa: la persona o soma.

Bajo la definición de Educación Somática se pueden identificar tres corrientes (Eddy, p 7) la Psicología Somática, las técnicas de manipulación somáticas y el Movimiento somático. Se pueden incluir en esta área a muchas técnicas de trabajo corporal tales como la Técnica Alexander de reeducación postural; Feldenkrais; el método de estudio y reeducación corporal Body-Mind Centering; la técnica Trager, el Sistema de Análisis del Movimiento Laban, la Eutonía, entre muchísimas otras. En Estados Unidos se crea la Asociación Internacional de Educación y Terapia a partir del Movimiento Somático (*International Somatic Movement Education and Therapy Association* www.ismeta.org) que propone estándares profesionales para regular la actividad y a su vez agrupa cursos que forman profesionales en las diferentes técnicas somáticas, siempre y cuando cumplan con ciertos requisitos.

En Argentina la Expresión Corporal de Patricia Stokoe se encuadra en esta línea de pensamiento y trabajo corporal que apunta a integrar a la persona como un todo a través

del movimiento expresivo. Otras técnicas también se han desarrollado en el país aunque tal vez con menos repercusión y aceptación oficial.

El lugar periférico que ocupan las disciplinas creativas asociadas a lo corporal y/o con una mirada somática sobre el uso del cuerpo es una problemática que trasciende las barreras nacionales, en muchos lugares se sigue buscando formas de aceptación y reconocimiento de los avances que estas disciplinas han aportado a los ámbitos creativos, educativos y de salud.

En la entrevista presentada a continuación Thomas Hanna reflexiona sobre la evolución de este campo de estudios en relación a la Educación y la Salud a nivel internacional.

Una conversación con Thomas Hanna, por Dr. Helmut Milz[1].

La (eterna) búsqueda del ser libre.

Helmut Milz: El conocimiento intelectual es un conocimiento por el conocimiento mismo, pero el conocimiento somático es un conocimiento para uno mismo que permite tener autocontrol y responsabilidad sobre uno mismo. Su desarrollo y su proceso de aprendizaje son ejemplos de superación de la tradicional división entre mente y cuerpo propia de Occidente. ¿Podría explicarnos brevemente algunas etapas de tu recorrido?

Thomas Hanna: Toda mi vida he estado profundamente interesado en el ser libre. Siempre he entendido que ser libre no significa simplemente no tener presiones externas.

[1] Publicada en la Somatics, en 1991. Ver Referencias. http://somatics.org/library/mh-hannaconversation.html.

Mejor dicho, el primer requisito para ser libre es tener el poder interno y la habilidad interna, el juicio, la percepción y la inteligencia para ser autónomo, porque la libertad es esencialmente responsabilidad e independencia. No ser una parte subordinada de una institución ha sido uno de los grandes temas de mi vida. No se puede ser independiente si no se está preparado para estar parado sobre sus dos pies, y no se trata de mera rebeldía si no de saber quién sos, de conocer tus poderes y de poder ser creativo y productivo por tus propios medios. Creo que eso se ha convertido en el tema principal de mi pensamiento así como de mi vida. Lo que he buscado fomentar en otros seres humanos es el desarrollo de sus habilidades personales para que puedan ser más libres. Eso guía prácticamente todo lo que hago en mi trabajo en Novato Institute[2]. Persigo esa idea en mi trabajo editorial y es un tema constante en el que pienso y sobre el que escribo como filósofo.

Originalmente, tenía un fuerte interés en la religión y he pasado tres años estudiando Teología y Filosofía de la religión. (...) Figuras existencialistas como Marcel, Chestov, Tillich, Bultmann y otros cristianos existencialistas superponen ideas de religión, moral y filosofía. Es que realmente no se pueden separar.

A partir de estos estudios empecé a ver que en términos teóricos las formas psicológicas tienen su raíz en estructuras corporales. En la medida en la que profundicé mi conocimiento sobre las tradiciones existencialistas y fenomenológicas pude ver cuánto éstas conducían a las áreas de la psicoterapia y la psicología. Cuanto más me acerco a la psicoterapia y la psicología, más me doy cuenta de que ninguno de estos campos tendrían sentido alguno si no tuvieran como referencia al cuerpo humano. La manera tradicional de pensamiento de la psicología era que la mente era algo cuyo proceso se llevaba a cabo en algún lugar, sin relación con los asuntos prácticos de la vida. Entonces me tomé un año fuera de mi trabajo de Director del Departamento de Filosofía de la Universidad de Florida

[2] El *Instituto Novato* (California, EEUU) fue fundado en 1975 por Thomas Hanna y Eleanor Criswell Hanna. Está dedicado a la investigación y la práctica en Educación Somática. En su amplia oferta terapéutica y educativa se encuentran los Talleres, las sesiones individuales con Thomas Hanna, y la *Capacitación Profesional Certificada en Educación Somática* con tres años de duración.

para estudiar en la Escuela de Medicina. Me dieron el permiso para dedicar el primer año estudiando exclusivamente las Neurociencias. Yo quería estudiar Neurología y fue en ese primer año de formación médica cuando escribí *Bodies in Revolt*[3], al mismo tiempo que comenzaba a ver que tanto en las tempranas teorías de Kant como en los posteriores conceptos de *esquemas* de Piaget que teoréticamente las formas psicológicas tienen su base en las estructuras corporales. Esto puede observarse en la Genética del Comportamiento contemporánea y también en la noción de patrones motores fijos de Konrad Lorenz. Ahora estamos viendo cómo esto opera en la vida humana.

Un *soma* no es un cuerpo y no es una mente; es el proceso vital. Finalmente esto me llevó a la práctica de las cuestiones corporales basándome en el estudio de trabajo de Moshe Feldenkrais, que creo que es la manera más efectiva y constante para poder trabajar en el área. No solo en el área de la psicología ni solo del cuerpo, sino en el proceso vital humano, a lo cual denominé: el terreno somático. El soma indica tanto funciones mentales como psicológicas, ambas como funciones del cuerpo: cuerpo como un único proceso, un proceso llamado soma. El soma no es el cuerpo y no es la mente, es el vital. Esencialmente esta es la forma en la cual mi historia, mi pensamiento y mi vida se unen, temáticamente digamos.

Miltz: Ahora está trabajando en áreas que han estado tradicionalmente separadas; la filosofía y el trabajo con el cuerpo.

Hanna: Soy un filósofo que trabaja con sus manos.

Cultura somática y propiocepción

Miltz: A principios de los setenta escribió *Bodies in Revolt,* en donde resumió las principales contribuciones occidentales para comprender la existencia humana, nuestros procesos de individuación y nuestras conexiones con el medio ambiente. Estuvo investigando en el contexto histórico de los ambientes humanos y pronosticó un surgimiento de la cultura somática. ¿A qué se refiere con "cultura somática"?.

Hanna: Una cultura somática es una cultura que respeta las potencialidades genéticas dadas del ser humano en general y del individuo en particular. Una cultura que desea fomentar el libre desarrollo, la exploración y el descubrimiento de estas potencialidades, sean las que sean. Específicamente creo que una cultura somática es una cultura que estimula el sentir, un tipo de percepción sensorial que no está orientada principalmente al entorno si no que se trata de una percepción que es propioceptiva, de uno mismo, la auto-percepción del "cuerpo" a través de la "mente". Es esto justamente lo que ha sido absolutamente descuidado en los sistemas de educación en occidente. Hemos entrenado nuestra conciencia sensorial para que sea esencialmente externa, dependiendo de los estímulos visuales y orales. Si uno circunscribe la información sensorial solo a esas dos cuestiones, automáticamente, por definición, uno termina limitando las posibilidades motoras ya que los procesos de vida son, después de todo, sensorio-motores.

Una cultura somática es una cultura que estimula el sentir. Por lo tanto, si tenemos una cultura que estimula solo un tipo de conciencia sensitiva orientada a la supervivencia, práctica, un tipo de sensibilidad ingenieril, la cual se concentra en el entorno, estamos negándoles a los individuos la posibilidad de ver sus propias capacidades genéticas. Los extereo-receptores son muy importantes en toda educación tradicional. Si solo se estimula eso, se está limitando el desarrollo de los seres humanos a patrones motores que llevan a la dependencia de expertos. Todo el mundo siente "no puedo mirarme a mí mismo, solo puedo mirarte a vos. No podes mirarte a vos mismo, solo podes mirarme a mí". Por lo tanto si necesito ayuda interna tengo

[3] Cuerpos en rebelión.

que conseguir que me mires como si la realidad del mundo fuese solo objetiva y no hubiese conciencia subjetiva. Subjetividad es la palabra tradicional del siglo XIX que ha estado faltando en nuestra cultura occidental. Pero en nuestros tiempos contemporáneos no hemos estado fomentado la propiocepción. Creo que la propiocepción es la semilla fundamental de la cultura somática.

El envejecimiento es un mito

Miltz: Crecer y convertirnos en adultos, tradicionalmente, significa olvidarnos de nuestras necesidades básicas y no prestarle suficiente atención a nuestra compleja existencia somática; nuestra percepción está entonces orientada al entorno en pos de recompensas sociales y económicas. Ud denomina a este proceso de crecimiento como: "atrofia de los sentidos propioceptivos" y como "ignorancia neuronal hacia nosotros mismos", es así?

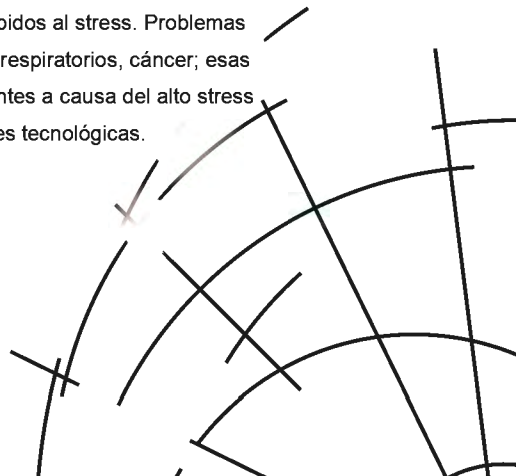
Hanna: Nuestro sistema de educación tradicional hace foco en la gente joven, en la preparación del joven para convertirse en "adulto", es decir en miembro de esta sociedad útil y que pueda sobrevivir en ella. Pero ¿por qué el crecimiento se detiene en ese punto? Lo que veo que le sucede a las personas digamos desde los 20 años en adelante, es que no tienen una concepción de crecimiento luego de la etapa de la adolescencia. No hay una idea de poder mejorar, no se cree que la vida esté recién comenzando a desarrollarse y por lo tanto no hay expectativa en las posibilidades genéticas. La noción de crecimiento en nuestra cultura se ve limitada a los veinticinco o treinta años de vida. Es una cultura orientada a la supervivencia: el entrenamiento de las tropas para estar listos. Lo que estamos descubriendo, en términos médicos y en función de una población cada vez de mayor edad, es que a partir de ahora, en nuestra juventud, tenemos que empezar a planificar y educarnos para la vida adulta y para toda nuestra vida. Es decir, los seres humanos no hemos sido capacitados para crecer y educarnos e ir creciendo durante lo que dura una vida. Gracias a todas las investigaciones realizadas acerca del auto control y del control autónomo de los estados internos del cuerpo, ahora sabemos que podemos controlar el proceso de envejecimiento. En realidad podemos revertirlo. Las enfermedades más comunes que asociamos con el "envejecimiento" no tienen nada que ver con la edad. Ya no hay una categoría de "vejez".

Miltz: Ud ha escrito que el "mito del envejecimiento" tiene que ser reemplazado por el "mito del crecimiento". ¿Cómo ve este cambio de conceptos? ¿Cuáles son las bases necesarias para que ocurra?

Hanna: Creo que primero hay que difundir lo que conocemos hoy en términos de investigaciones gerontológicas; esto es en relación a lo que se considera que son las "enfermedades de la vejez" no hay indicios de déficits del sistema nervioso central, pérdida de tejido cerebral y otros eventos similares que se supone que tendrán lugar durante el envejecimiento tanto en el sistema nervioso central como en el sistema motor que estén genéticamente programados. Esto no sucede, excepto en casos de shocks o traumas, deficiencias nutricionales, o varios tipos de episodios relacionados con el stress. Pero nada está programado. El "mito del avejentado" tiene que reemplazar el "mito del crecimiento".

Miltz: ¿Está programado por falta de uso?

Hanna: Los efectos del envejecimiento están ambiental y culturalmente programados. La primera cuestión es tomar las investigaciones gerontológicas y advertir que las enfermedades y los déficits de la vejez no existen. Es falso, es un mito. El punto número dos es ayudar a que la gente adquiera herramientas para el auto-entrenamiento y auto control y dar esa información a todos, permitiendo que sea parte del sistema educativo, no convirtiéndolo en algo "profesional" y ocultándolo detrás de psicoterapeutas, doctores y especialistas de algún tipo. La información somática sobre el auto control debe ser pública; debe ser dada en cassettes, debe estar en los programas de radio. Tendría que haber videos de este tipo, así la población puede tener caminos que le permitan cultivar "el mito del crecimiento". La cosa es deshacerse del mito del envejecimiento, es decir, darnos cuenta de que no estamos programados para la decadencia. Estamos destinados a morir, pero no a deteriorarnos o degenerarnos. Eso es diferente. Y hay que señalar que tenemos caminos para poder corregir estas enfermedades que en gran parte son traumáticas y a causa del stress. Esto es lo que parece cada vez más obvio; la mayor parte de los problemas en salud pública (en Europa y Estados Unidos), son esencialmente problemas debidos al stress. Problemas cardiovasculares, problemas respiratorios, cáncer; esas enfermedades son degenerantes a causa del alto stress que caracteriza las sociedades tecnológicas.



Cuerpo / Mente/ Sentirse/ Integrarse

Miltz: ¿Conoce ese dicho anónimo italiano que dice "que la muerte nos encuentre vivos, pero que la vida no nos encuentre muertos"?

Hanna: Es hermoso. Es ese el tipo de cambio que imagino. Es cierto que, desde mi punto de vista, los mayores problemas en la salud pública en Estados Unidos y en todos los países industrialmente avanzados desaparecerían si la comunidad fuese consciente de que ellos mismos son responsables de sus propios procesos somáticos. Nuevamente, el tema es la libertad, la independencia.

La auto educación

Miltz: (...) ¿Cómo podrías definir "educación somática"? ¿Quién enseña y quién aprende?

Hanna: La educación somática es esencialmente un breve acto en donde alguien enseña a otra persona cómo ser autodidacta. Tiene que ser así porque la educación somática es una educación para la independencia. Ahora bien, esto es así en el caso del trabajo en entrenamiento sensorio-motor como el que hago en Integración Funcional[4]; usualmente veo personas con enfermedades que son "médicamente incurables" - eso es una cita, porque no son "incurables" obviamente, pero sus médicos les dicen que ya no hay nada más que ellos puedan hacer- incluyendo casos extremos como varias formas de parálisis, apoplejía, esclerosis múltiple, poliomielitis, tipos de daño cerebral e incluso parálisis cerebral; todas "incurables" a raíz de una misma debilidad. También las enfermedades más comunes relacionadas con el stress; dolores cervicales o de la zona lumbar que perduran por años y años, las que se presentan como las enfermedades típicas en las sociedades industriales y no así en las sociedades rurales o campesinas. A las personas que sufren ese tipo de enfermedades se les enseña a cómo controlar esa condición. Primero realizo manipulaciones para que puedan estar más confortables y gradualmente van siendo consientes de cómo mantener esa comodidad. No le doy el alta a nadie hasta que no me dé cuenta de que es capaz de mantenerse a sí mismo, que puede sentir propioceptivamente lo que le sucede, por ejemplo, en la zona baja de su espalda. Así pueden darse cuenta de lo que se han estado haciendo de manera inconsciente. El procedimiento de la educación somática es hacer consciente lo que antes era un hábito inconsciente y dañino. Una vez conseguida la conciencia sensorial, que es la conciencia propioceptiva, tiene entonces el necesario control motor. Durante estos diez años de trabajo rara vez he vuelto a ver a un mismo paciente. Me escriben cartas de agradecimiento y reconocimiento y también los cruzo por la calle pero ahora ellos se cuidan a ellos mismos.

Una vez conseguida esa conciencia sensorial, conciencia propioceptiva, entonces son dueños de su propio control. La Educación somática es en este sentido enseñar a la gente a que se enseñe a sí misma; es la enseñanza del propio control. Me refiero al auto-control en el sentido de conciencia y no como una categoría "espiritual" vacía. La conciencia es en realidad auto-conciencia sensorial. Yo creo que toda la humanidad podría permanecer con buena salud, ser productivos y hasta creativos, si pudieran vivenciar de manera regular algún tipo de experiencia propioceptiva en donde fueran capaces de hacer consciente el funcionamiento de sus pies, los dedos de sus pies, sus tobillos, los músculos de sus pantorrillas y de esta forma recorrer todo el cuerpo sensorialmente. El trabajo de Feldenkrais induce a esto. Conciencia a través del Movimiento (Feldenkrais) hace esto, al igual que Gerda Alexander (Eutonía), "Gymnastik" de Elsa Gindler (Berlin) y otros también. (...) Estos ejercicios de conciencia sensorial podrían ser hechos hasta por niños usando diferentes ejercicios. Creo que los profesores de educación física deberían profundizar la enseñanza de este tipo de conciencia corporal, lo que se puede hacer con diversas formas de ejercicios. Si fuera necesario podrían hacerlo por medio de grabaciones. Desde una edad muy temprana el niño debe volverse somáticamente consientes de sí mismo. Considero que realizar un "inventario propioceptivo" es una

[4] Integración Funcional es el nombre de la técnica desarrollada por Thomas Hanna, en inglés *Functional Integration.*

de las formas de garantizar una óptima salud mental, emocional y física. Esto es algo que sigue estando lejos, lejos porque no se hace pero no tan lejos en cuanto a las posibilidades reales de concretarse.

La persona como proceso de movimiento

Miltz: La función y la estructura del cuerpo humano son, como ha señalado, términos correlativos, encarnados en la misma existencia, dependiendo de la atención específica de quien observa. Expone así una hipótesis de trabajo para la ciencia somática presentando seis funciones somáticas primordiales. ¿Podría hacer un resumen de su hipótesis?

Hanna: Generalmente repito esto: para que exista un soma - es decir un proceso de vida en este universo con su propia estructura molecular y su propia fuerza de gravedad- este soma viviente debe estar en relación con y trabajar con las leyes particulares del universo. No se puede trabajar en contra de eso como pensaba Bergson: que la vida era una contradicción a la materia, que la vida era una excepción en el cosmos. Esa es una visión espiritualista. Es una visión extrema de la relación mente- cuerpo. Hoy se conoce que la vida ha surgido del universo y de sus propias fuerzas (...).

En los animales, el acontecimiento primordial es que todos los seres vivos se yerguen contra la gravedad: se ponen de pie. De alguna manera la usamos a la gravedad. La vida se construye en oposición a la fuerza de la gravedad, algo que irradia todo el universo. Por eso lo medular de la verticalidad en la vida. Suponemos que las primeras formas de vida tuvieron que flotar para poder lograr esto. Pero una vez que tuvieron un exoesqueleto - o más tarde cuando lograron un endoesqueleto- pudieron neutralizar la gravedad y moverse. En general Feldenkrais tiene mucha razón cuando dice que "la vida es movimiento". Y por supuesto más allá de eso todo es movimiento. Quiero decir, cualquier cosa es movimiento; la realidad es movimiento. La vida es un proceso de movimiento y el soma es un proceso de movimiento integrado. Este proceso se pone de pie y por ende se traslada hacia adelante. Pero si se mueve hacia adelante, tiene entonces un adelante y un atrás; gradualmente se va desarrollando esta estructura. La función de pararse crea estructura. En todo lo genético la función precede a la estructura. La estructura llega más tarde. La estructura es lo que estudiamos como científicos pero la estructura se crea (...).
Ahora bien ¿Cuál es esa forma somática? Es una forma que se diseñó para ponerse de pie. Es esa forma que ya tiene como función el moverse, y moverse significa trasladarse siempre en una dirección: adelante; esto hace que todas las estructuras somáticas tengan una cabeza, un rostro. ¿Por qué pasa esto?. Es un reflejo del hecho de que la esencia del universo es el movimiento: la vida toma el movimiento propio del universo y lo transforma en una forma concreta que se pone de pie contra de la gravedad, y tiene libertad para moverse. Luego se dirige hacia adelante, por lo tanto surgen una cabeza y una cola.
Este movimiento hacia adelante es guiado, direccionado, y no debemos perder de vista que todos los seres vivientes tenemos lo que denomino manejo de sus propios movimientos en el mundo. Los somas poseemos lateralidad - movimientos de pivot que es otra etapa más sofisticada en el proceso de la vida. Los movimientos pueden ir hacia la derecha o hacia la izquierda: existen entonces esos dos lados en todo soma. Estos movimientos corresponden a lo que llamamos "las tres dimensiones en el espacio"; y estas tres dimensiones geométricas abstractas de la redondez del espacio son esencialmente una proyección de nuestra propia conciencia somática. Es una proyección de nosotros mismos.

El espacio es un proceso en tres dimensiones que por lo tanto tiene su lugar en el tiempo. Todos los somas, incluido el humano, son entidades de cuatro dimensiones, esto quiere decir que el soma es un proceso viviente con cuatro dimensiones cuya estructura es un reflejo de su función. Por lo tanto nuestra atención en la vida debe ser puesta en cada instante y no solo en las funciones que focalizan la medicina o la fisiología, porque todas las funciones están operando en este mismo momento en mi vida y la tuya, creando y desarrollando lo que vemos como estructura. No es que aquello que nos pasó en nuestros primeros años de vida vaya a determinar nuestra estructura mental y física. Aquello que nos estructura no depende de la noción freudiana que dice que somos producto de lo que nos pasó los primeros cuatro años de vida, o lo que nos pasó en la adolescencia o a los dieciocho o veinte años. No estamos nunca estructurados de forma permanente en ningún sentido, pensándolo somáticamente. Las funciones tiene la capacidad de crear y recrear estructuras constantemente.

Miltz: Esto agrega otra dimensión para desarrollo de la anatomía.

Cuerpo / Mente/ Sentirse/ Integrarse

Hanna: Creo que estamos hablando de conceptos que resultan revolucionarios. Un soma es un cuerpo funcional - que se puede describir como algo que funciona en cuatro dimensiones- y además tenemos el concepto más general que dice que todo soma opera a partir de intenciones. Las intenciones pueden estar genéticamente determinadas - patrones sensoriomotores que se fijan y disminuyen a medida que se pasa a la línea de los vertebrados y finalmente a los seres humanos; punto en el cual vemos que el aprendizaje y la cultura ocupan el lugar de la intención genéticamente determinada. Los somas humanos operan como seres intencionalmente libres. Siempre tiene alguna intención y esas intenciones son las que movilizan sus funciones. A propósito de lo que anteriormente decíamos del mito de la vejez, si uno espera perder una función y deteriorarse y si esta es la expectativa cultural entonces esto funciona como una profecía autocumplida, ya que, como se sabe, la expectativa es la más profunda de todas las fuerzas que nos mueven psicológica y fisiológicamente. Es lo que en medicina se llama placebo. Tan pronto tenés una expectativa determinada comenzás a movilizar tus funciones inmediatamente. La expectativa es lo que ayuda a movilizar a la intención.

Generalmente, volviendo al tema de cultura somática, creo que la cultura somática da tolerancia y estimula las intenciones más inusuales, experimentales y aventureras de los seres humanos, cosa que puede estimular formas de movilización que pueden crear cosas. Creo que nadie tiene la noción de todo lo que el ser humano es capaz de hacer si se nos estimula y se nos brinda la tolerancia cultural que mencionamos. Tal vez recuerdes el lema de *Bodies in Revolt* que subraya todas estas ideas: "todo es posible". Creo que tenemos que decir eso. A menos que creamos que todo es posible no podremos dimensionar el verdadero genio de la vida humana.

Hanna, Thomas. *A conversation with Thomas Hanna PhD, by Helmut Milz, MD*. Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, Vol VIII, Número 2. Páginas 50 – 56. 1991. http://somatics.org/library/mh-hannaconversation.html

Eddy, Martha *A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*. Journal of Dance and Somatic Practices, Vol 1, Número, páginas 5 – 27. 2009.

Biblio grafía

ARTE, PEDAGOGÍA Y CIENCIA: EN BUSCA DE UNA RELACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA COMPLEMENTARIA Y VIRTUOSA

Prof. Martín Miguel Rosso Mag*
Prof. Guillermo A. Dillon Mag **

Resumen

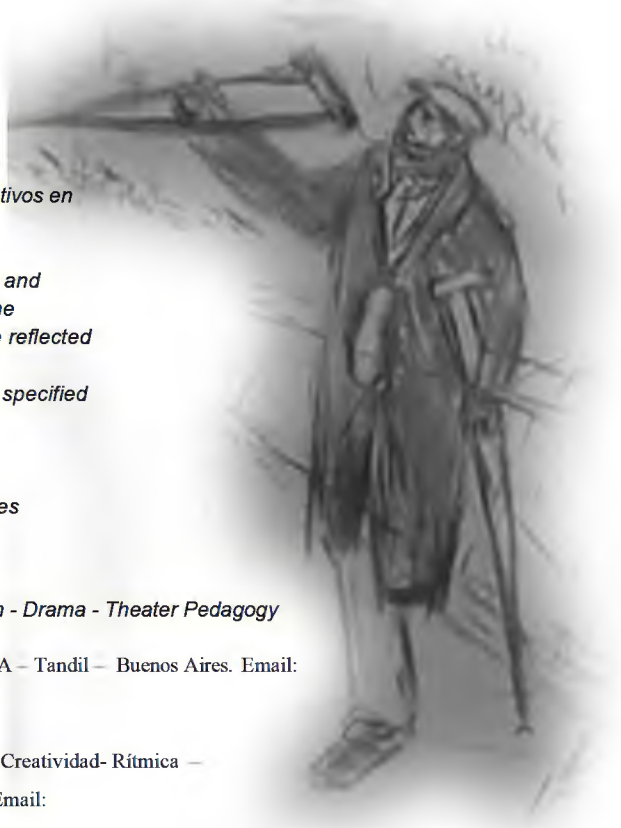
Se exponen las particularidades del desarrollo y puesta a prueba de dispositivos de creación e investigación de procesos creativos escénicos, dentro del grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE).

Este Grupo se caracteriza por generar hechos artísticos, articulando dinámicamente la investigación con las tareas pedagógicas teatrales de sus miembros. Recuperamos y resignificamos en el ámbito universitario metodologías del campo teatral, surgidas de una tradición de creadores que han reflexionado a la par de su práctica artística.
Detallamos los aspectos singulares de nuestro trabajo, que resumimos como una investigación-acción, que se concreta como una indagación en proceso, implicada y con metodología ad-hoc.

Finalizamos nuestra exposición con una síntesis de los Procesos creativos analizados.

Palabras Clave

Procesos Creativos – Investigación-acción – Teatro – Pedagogía Teatral



Abstract

We expose the development and testing of scenic devices in creative processes research, within the group "Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo" (IPROCAE).

This group creates art works and articulates these facts with research and pedagogical tasks of its members. We recovered methodologies for the University theatrical field, emerged from a tradition of artists who have reflected on a par of his artistic practice.
We detail our work, which we summarize as action research, which is specified as an investigation in process, an implicated research with ad-hoc methodology.

We finished our presentation with a summary of the Creative Processes analyzed.

Key Words

Creative Process - Action Research - Drama - Theater Pedagogy

* Departamento de Teatro – Expresión Corporal III - Facultad de Arte - UNCPBA – Tandil – Buenos Aires. Email: martinrosso@yahoo.com.ar.

** Departamento de Teatro y Educación Artística - Psicología Evolutiva y de la Creatividad- Rítmica – Música y Coreografía. Facultad de Arte - UNCPBA – Tandil – Buenos Aires. Email: dillonguillermo@yahoo.com.ar

Introducción

La necesidad de construir una metodología propia, que guíe nuestros estudios sobre los procesos creativos en Artes del Espectáculo, partió de la observación de fenómenos que revelaban una ruptura entre los espacios de estudio teórico de lo teatral y el de la creación teatral propiamente dicha.

En consonancia con lo enunciado por Jossette Féral (2004), ubicamos en la segunda mitad del siglo XX el momento central de este proceso de escisión entre teoría y praxis escénica, bajo influencias de las investigaciones literarias marcadas por la semiología y el Psicoanálisis (con autores como Derrida, Kristeva, Lacan, Deleuze, Foucault). Esas investigaciones desarrollaron un grado de teorización tal que contribuyó a profundizar aun más el aislamiento entre la práctica teatral y su estudio teórico, fenómeno que se replicó en los espacios académicos locales.

Con el objetivo de generar un espacio articulado de creación e investigación de las propias practicas, desde hace 5 años, desarrollamos y ponemos a prueba dispositivos de creación e investigación de procesos creativos escénicos dentro del grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) de la UNCPBA.

El grupo está integrado por docentes investigadores que desarrollan paralelamente su actividad artística en diferentes lenguajes artísticos que convergen en la escena teatral. Como teatristas, generamos hechos artísticos, como pedagogos trasmitimos nuestros conocimientos y como investigadores, analizamos los procesos creativos y/o pedagógicos. En este perfil que hemos desarrollado, nos enfrentamos con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe en nuestra experiencia entre la actuación, la docencia y la investigación. Esta necesidad se debe a la persistencia de la escisión entre teoría y práctica teatral comentada al comienzo, ante lo cual proponemos una práctica que se enriquece mediante una interrelación con su proceso de análisis, maximizando en este intercambio las posibilidades que se desplegarían en sus ámbitos aislados.

Recuperamos y resignificamos en el ámbito universitario metodologías del campo teatral, surgidas de una tradición de creadores que han reflexionado a la par de su práctica artística, en su mayoría con fines de sistematización pedagógica. Feral (Op. cit) hace alusión a las teorías empíricas de la producción en las que involucra a las teorizaciones sobre la práctica de hacedores como Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jouvet, Stanislavski, Bretch, Dullin, Grotowsky, Brook y Barba entre otros.

Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (que implica el entrecruzamiento de problemáticas propias del campo pedagógico, el artístico y el científico) nos enfrenta a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que abordaremos a continuación.

Investigación-acción

El trabajo que realiza el grupo de investigación Iprocae es un proceso de investigación desarrollado por los propios participantes, que aceptan la responsabilidad de la reflexión sobre sus propias actuaciones, con el fin de ampliar la comprensión de su práctica. Esta acción procura revelar algunos de los sistemas responsables de la creación y generar, en lo posible, una articulación entre la investigación, la acción creativa y su transmisión en la formación artística. Esta característica torna al proceso investigativo en una reflexión-acción vinculada con su época y su contexto, al que influye y del que se nutre. Los procesos creativos estudiados emergen del campo cultural y, por sus características, dinamizan el ámbito artístico y pedagógico.

Investigación en proceso

Nuestro objeto de estudio es el proceso creativo de una obra artística, intentando comprender el propio movimiento de la creación, los procedimientos de producción y, de esta manera, revelar los sistemas que operan en la generación de la obra. El proceso creativo considerado como objeto de estudio implica entenderlo como soporte indispensable para la producción de una obra, resulta necesario por lo tanto, dar un tratamiento metodológico que posibilite un mayor conocimiento de dicho proceso, el cual no es susceptible de ser reconstruido solamente a partir de la obra representada.

Estudiar la propia obra en construcción es indagar el pensamiento en proceso. Es un objeto móvil, de continua experimentación, donde se intenta pensar y registrar las idas y venidas del camino que tomamos para realizar la obra artística. Se rastrean los principios que rigen dicho pensamiento: intentando revelar la génesis, la inquietud, las técnicas, las metodologías, los criterios de selección, en definitiva analizando una serie de hechos interligados, que nos llevan a la producción de un hecho artístico.

Investigación implicada

Desde una mirada metodológica, nuestra tarea se encuadra en el ámbito de la investigación cualitativa, la cual se define como aquella que permite formular una teoría que se encuentra subyacente en la información obtenida en la práctica y la teoría emerge como aquella que permite explicar las relaciones que existen entre los datos obtenidos.

El trabajo de análisis debe intentar ser fiel al los elementos surgidos en el proceso creativo que se pretenden estudiar, y no a los principios metodológicos preestablecidos, por mas sólidos que parezcan sus fundamentos. Estudiar un proceso creativo no puede ser entendido en términos de relaciones causales o mediante el encasillamiento bajo leyes universales. El uso de métodos estandarizados no asegura de ninguna manera la conmensurabilidad de la información producida. De hecho, ocurre más bien lo contrario. Las interpretaciones de un proceso creativo varían, indudablemente, de uno a otro y debemos reconocer el carácter reflexivo de la investigación, o sea,

reconocer que somos parte de ese mundo que estudiamos.

No hay ninguna forma que nos permita escapar del mundo social para después estudiarlo ni, afortunadamente, es necesario. No podemos evitar el saber que surge de la experiencia subjetiva, ni eludir nuestros efectos sobre los fenómenos estudiados.

Los datos y procedimientos que acumulamos como participantes de determinado proceso creativo conforman un capital desperdiciado una vez presentada la obra. Para entender los procedimientos creativos, necesitamos comparar informaciones obtenidas en diferentes niveles del proceso, seleccionando posteriormente determinados niveles de análisis, desplegando en estas fases nuestro rol como investigador participante activo.

Como dijimos, un acto creativo es producto de un proceso, la obra no existe sin él, sino que se va formando a lo largo de ese recorrido que envuelve una red compleja de acontecimientos. La diferencia de investigar un proceso desde afuera o desde adentro radica en que, uno intenta deducir, generar hipótesis sobre como fue ese proceso y el otro (interno) genera una anamnesis de su proceso creativo.

Es por eso que la investigación tiene, en un primer momento, la base de un trabajo práctico y luego un trabajo reflexivo. Intentando describir o crear un cuerpo reflexivo de un proceso creativo individual o grupal. Estos elementos teóricos analizados no implican en ningún momento una pretensión de alcanzar conclusiones que se tornen conceptos genéricos, universales o verdaderos, sino abrir un campo para posibles conexiones y relaciones críticas con otros conceptos, así como entrecruzar reflexiones con otros procesos.

Procuramos trasmitir el propio pensamiento en movimiento, buscando una articulación que genere conceptos y reflexiones, un análisis procesual, captando variaciones, buscando de esa forma, no un sistema cerrado de pensamiento sino un camino abierto para pensamiento y conexiones futuras que nos ayuden a entender la creación artística.

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un momento de identificación de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados, otro momento de organización en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un tercer momento, descriptivo - interpretativo que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirles a los investigadores acceder a la singularidad del proceso estudiado.

En la investigación proponemos un proceso que se caracteriza por su carácter cíclico, que implica un espiral dialéctico entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan. El proceso es flexible, cambiante e interactivo en todas las fases según lo exija la dinámica del proceso.

Una exploración de estas características permite ir constatando los hechos durante el trabajo creativo. Con esta posibilidad de obtener resultados con aspectos positivos y/o negativos se provocarán cambios, alternativas, soluciones, mejoras, en beneficio de una mejor teoría/práctica. Estas teorías no se consideran válidas de forma aislada para aplicarse después a la práctica, adquieren validez por medio de la práctica.

Obra: Rexistir

Investigación con metodología ad-hoc

La forma de recolectar datos en los diferentes procesos de creación/investigación ha ido variando y entendemos que no hay reglas en cuanto a cómo deben compilarse estos. La principal consideración es registrar el proceso desde el inicio de la investigación y encontrar un formato y un estilo que se adapte a las necesidades del proyecto estudiado. Un elemento importante en la forma y el contenido del registro es rol que se tiene en el proceso creativo estudiado, variando si se es actor, director, técnico, observado, etc.

En la práctica, y como forma de ejemplificar una metodología de trabajo, se realizan diferentes formas de registros personales. Una que denominamos "Toma de notas" que son apuntes que se realizan durante el momento de ensayo de la obra y que tienen la característica de ser breves, que aclaran, explican, interpretan o plantean preguntas acerca de algún acontecimiento o proceso específico. Otras denominadas "Reflexión elaborada", que se realizan fuera del espacio creativo y consiste en registros que requieren una reflexión más profunda sobre algún hecho o tema específico a desarrollar. Y un tercer momento de la recolección de datos, que es "la puesta en común" del equipo de creación/ investigación de los registros personales, donde se busca una "codificación" o clasificación de las diversas ideas, temas y observaciones que figuran en las notas de campo, comparando los enfoques propios con los que propone el grupo.

Asimismo, se han desarrollado otros formatos de registro mediados por la tecnología. La utilización de video, y su distribución casi en tiempo real en la web, los grupos de discusión y los historiales de e-mail y chat, la comparación de versiones sucesivas de producciones musicales y de

imagen en diversas plataformas de software, resultan documentos en los que quedan plasmadas huellas importantes para el estudio de los procesos creativos actuales.

Obra: Hijos de la piedra.

Procesos creativos analizados

1- Análisis comparativo entre las obras "Chacales y Árabes" y "Tío Bewrkzogues".

Para realizar este trabajo nos basamos en una noción de Raúl Serrano[1] 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 artista en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

El concepto técnico del cual nos apoyamos para realizar este estudio comparativo fue el de Acción Física. Desde que el término fue creado por Stanislavski existieron numerosas concepciones que, dentro de esta particular máquina teatral, proponen formas diferentes para la utilización de este aspecto técnico, dando origen a variadas propuestas estéticas.

Este trabajo comparativo nos permitió 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.

2- La construcción de un teatro político en la obra "¿Quién te quiere más que yo?".

Este estudio Critico Genético nos permitió analizar, contextualizadamente, nuestro accionar teatral operando conjuntamente a una concepción de militancia política.

Esta experiencia fue llevada a cabo con el grupo Teatral T.dos que se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Se exploraron las formas de producción de un teatro como instrumento susceptible de transformar la realidad social, abordando en forma de acción artística las diferencias y la exclusión social, en un intento de hacer visible lo invisible a través de una poética teatral popular que abordó las significaciones sociales que circulan en torno de la violencia de género.

En este estudio se analizó la Génesis del proceso creativo, se realizaron estudios de campo interdisciplinarios y entrevistas a mujeres involucradas en esta problemática que derivaron en una adaptación de textos no teatrales, un tratamiento de la estética audiovisual del material de campo y la definición de un espacio escénico en el que se puedan desplegar poéticamente códigos de alta significación social.

3- Génesis de un proceso creativo. Composición del personaje y acciones físicas en la obra "Hijos de la Piedra".

La intención de este estudio Critico Genético fue indagar y describir el inicio de un proceso creativo para la construcción del personaje y la secuencias de Acciones físicas de la obra "Hijos de la piedra" realizada por el grupo Teatral T.dos.

Los elementos detectados como germen de este proceso creativo fueron: a) el espectáculo Nosso Senhor de Bomfim de Fabio Vidal y sus intertextualidades; b) la ideología anarquista reflejada en dos generaciones: Los picapedreros y la vida de Bepo Ghezzi (un linyera ácrata de la ciudad de Tandil) y c) la trayectoria y objetivos del grupo Teatral T.dos.

Estos elementos que se identificaron como germen del proceso creativo fueron percibidos como significativos en distintos momentos históricos y quedaron latentes durante más de una década. Emergiendo por una necesidad artística de generar una producción teatral unipersonal, estos elementos aislados comenzaron a ser inter-ligados, configurando una trama que se ordenó bajo una poética teatral que se plasmó en el proceso creativo de la obra teatral "Hijos de la piedra", a la manera de un rompecabezas de fragmentos encastrados.

4- Vinculación teórico conceptual de la Teoría para el Análisis Movimiento y del Método de las Acciones Físicas en la puesta en escena "Hijos de la Piedra".

En este trabajo articulamos El Método de la Acciones Físicas de Constantin Stanislavski y la Teoría para el Análisis del Movimiento de Rudolf Laban. Analizando la forma que se encarnaron estos conceptos teatrales dentro de este proyecto artístico e investigativo.

Este trabajo procuró realizar un aporte conceptual y metodológico al entrenamiento expresivo del actor, brindando elementos analíticos y procedimentales que contribuyan al desarrollo de su proceso creativo.

[1] Serrano, R. (1996) *Tesis sobre Stanislavski.* México: Escenologia.

5- Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas en la Experiencia "Chacales y árabes" de F. Kafka.

En esta investigación se definieron cuatro categorías de análisis:

a) El instrumento del actor: En este primer punto analizamos como utilizaron los actores su corporeidad;[2]

b) La relación entre el teatro y el texto escrito: La relación entre la labor del actor y el texto dramático ha generado grandes controversias en el teatro occidental, representadas por diferentes posturas. Existen aquellas que conciben al actor como un intérprete de un texto escrito y otras que ven en el actor un artista capaz de crear independiente de un texto;

c) La formación del actor: Para los fines de nuestra investigación, analizar diferentes instancias de la formación del actor nos permite entender cuál es la fuente estética, ética e metodológica de la cual se nutren los actores en el momento de iniciar el proceso de composición;

d) El espacio escénico y los objetos en relación con el actor: La elección de un determinado espacio y la utilización de los elementos define, dentro de la puesta en escena, la postura estética y ética del creador y su grupo.

6- El teatro como instrumento de análisis de la realidad. La experiencia de "REXISTIR".

En este trabajo de investigación analizamos nuestra experiencia y la metodología llevada a cabo en la puesta en escena de la obra Rexistir. La obra propone rescatar y traducir al campo escénico historias de vida de mujeres que, por diferentes circunstancias, realizan cotidianamente actos que se encuadran como hechos de resiliencia[3]

El proceso compositivo de la obra se orientó bajo las características de la Creación Colectiva. Como forma de orientar el desarrollo el proceso de puesta en escena se establecieron tres momentos:

Trabajo de campo: en el que se indagó el funcionamiento de diferentes agrupaciones sociales como asambleas populares, fábricas recuperadas, huertas comunitarias, comedores comunitarios, centros de salud, movimientos de piquetero y de cartoneros, etc.;

Ensayos: En esta etapa los datos obtenidos fueron seleccionados y trabajados según nuestra concepción poética;

Puesta en escena: En esta fase se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena del producto final, definiendo espacio escénico, se estableció que cada personaje tenga autonomía con respecto a los otros dentro de la estructura dramática, se creó una acción aglutinadora que ordena la ceremonia, entre otros aspectos.

7- El teatro de objetos digitales en el espectáculo Futurismo. "Versión Beta".

Esta creación escénica estuvo atravesada, desde su génesis, por una exploración del cruce entre la cultura y la tecnología en un espacio artístico, así como por una resignificación del movimiento Futurista (iniciado en 1909) a partir de sus premisas del reinado de la máquina y del elogio de la velocidad. Se configuró, así, un espacio de creación en el que los contenidos del relato escénico y las formas expresivas que lo representan se retroalimentaron en una construcción de sentidos múltiples.

Para el espectáculo Futurismo. Versión Beta, exploramos el uso expresivo de las tecnologías – tanto vigentes como caducas - en interacción intermedial con los discursos teatrales. Para ello trabajamos dentro del campo del teatro de objetos, generando un espacio mixto a desarrollar que denominamos: teatro de objetos digitales.

Dentro del teatro de objetos, heredero conceptual del teatro de títeres, proponemos ampliar el universo de objetos a manipular en función dramática con la ayuda de la tecnología digital. Con el uso de computadoras, en la actualidad podemos convertir en objetos maleables – en tiempo real o prediseñados – a los sonidos, las imágenes e incluso (por medio de Internet) a las interacciones.

[2] 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 historiada, así como transparencia virtual o imagen inasible.". 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. (Cf. Matoso, 2001, 19).

[3] El término resiliencia, surgido del ámbito de la física, alude a la posibilidad humana de hacer frente a vivencias adversas, sobreponerse y generar mecanismos de transformación a partir de ellas.

Biblio grafía

Féral, J, (2004). *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras.* Buenos Aires: Galerna.

Matoso, E, (2001). *El cuerpo territorio de la imagen.* Buenos Aires: Letra Viva.

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

Valenzuela, J. L. (2011) *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio.* Neuquén: EDUCO.

Video y teatro: un análisis sobre la construcción de la imagen teatral

Lic. Silvio Torres*

Abstract

In this work two staged will be analyzed in scene that videos were in use to understand the complexity of the theatrical image. Anyhow one will present a very brief history of the use of the audiovisual image in the theatre.

Key word

Video - Image - Theatre - Lighting Design - Staging

Resumen

En el presente trabajo se analizarán dos puestas en escena en las cuales se utilizaron videos para acercarnos a la complejidad de la imagen teatral. Asimismo se presentará un muy breve recorrido histórico de la utilización de la imagen audiovisual en el teatro.

Palabras clave

Video - Imagen - Teatro - Diseño de Iluminación - Puesta en escena

[1] Cátedra Interpretación II de la carrera Licenciatura en teatro, Cátedra Iluminación y cámara II de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro.

El teatro lo hizo de nuevo, tiene esa costumbre de apropiarse de las distintas artes, códigos y lenguajes, todo lo va devorando y resinificando, toma una parte, la adopta, la cambia, se adueña. A lo largo de su historia, la lírica, la poesía, la narrativa, la música, arquitectura, escultura, pintura, las grandes artes, y las menores también fueron saqueadas por el teatro, degeneradas, es decir que cambiaron su género al pasar a integrar puesta en escena. ¿Por qué el teatro no iba apropiarse también del cine y el mundo audiovisual, si es su tradición genética?

Sabemos que junto al nacimiento del 7° arte hubo experiencias teatrales que introdujeron en sus puestas en escena la presencia del cine. No es objeto de esta ponencia hacer un recorrido histórico del uso de la imagen proyectada en la escena, cualquiera fuere la tecnología utilizada. Pero sirva como ejemplo mencionar que Edwin Piscator, gran director de teatro alemán, ya utilizaba proyecciones de noticieros o imágenes de películas, incluso algunas filmadas por el mismo Piscator para sus espectáculos en los años 20 del siglo pasado. Paradójicamente casi 100 años después nos seguimos cuestionando si es pertinente la presencia de pantallas y proyecciones en la escena teatral. Quizás una huella a seguir por ese cuestionamiento esté dada por la cultura visual y las nuevas tecnologías, que permanentemente redimensionan a la sociedad y por extensión a la práctica teatral.

"Linterna mágica, Josef Svodoba 1958

Es evidente que en los años 20 la complejidad técnica para capturar imágenes y luego proyectarlas, podía ser sorteada por muy pocos. La tecnología de ese entonces sólo hacía posible la captura foto/ química de imágenes, y se necesitaba de recursos humanos, técnicos y económicos muy elevados.

IPor el contrario, el nacimiento de la era digital y la democratización de las tecnologías, siempre mediatizadas por el mercado, han hecho posible hoy en día revertir esa situación y que sea muy fácil y accesible capturar imágenes para luego proyectarlas en vivo en una puesta en escena.

Al mismo tiempo el fenómeno de los medios de comunicación de masas durante el siglo XX, gran protagonista de la escena cultural, ha generado que en la actualidad, el hombre esté constantemente atravesado por estímulos visuales. El cine, la televisión, los videoclips, los megaconciertos, la publicidad, los videojuegos, etc., son productos culturales de gran consumo que valoran a la imagen como un eficaz medio de comunicación, y el teatro siempre está al acecho para incorporarlos a la escena.

Asimismo, la naturaleza de la vida moderna, con su énfasis en la movilidad constante, ha sido un buen receptor en dicha valorización de la imagen.

Estos fenómenos de actualidad han enriquecido la cultura visual y ampliado lo que se conoce como horizonte de expectativa de los consumidores y productores culturales.

Esa valorización de la imagen también ha sido determinante en la lucha desatada durante todo el siglo XX, donde la hegemonía del texto teatral fue reduciendo su reinado frente a la imagen. Grandes creadores iniciaron un cambio dentro de la evolución general del arte teatral, que transformó la concepción hegemónica del texto, hacia una valorización de la imagen plástica como instrumento vital de la creación dramática.

No hablamos de oponentes antagónicos (Texto versus Imagen), ya que es conveniente alejarse de postulaciones rígidas y maniqueas, sino más bien de hibridaciones y mixturas, que algunos teóricos en la actualidad evidencian como una de las características del Teatro Posdramático.

Queda claro entonces que la presencia de proyecciones y pantallas en la escena no aparece

solamente como un recurso estético aislado, sino que también es producto de la compleja red de relaciones sociales, históricas y económicas que se debaten en la sociedad actual.

Ahora bien, ante el cuestionamiento de cómo se da dicha hibridación entre texto e imagen, y particularmente la imagen audiovisual en la escena, de cómo se relacionan, interactúan y dialogan, admitimos que no tenemos elementos para responder unívocamente a tal interrogante, y sospechamos que las relaciones pueden ser tan diversas y particulares como puestas en escenas existan.
Quizás un modo de aproximarnos a los modos de utilización de la imagen proyectada en la escena actual, sea el análisis de dos puestas en escenas de reciente producción: Amancay y Din, ambas obras de Ariel Farace, estrenadas en el teatro La Fábrica de la ciudad de Tandil, donde tuvimos a cargo la realización y proyección de las imágenes.

Valga entonces una descripción del trabajo hecho con la imagen audiovisual para esas puestas en escena, que nos permita luego bosquejar algunos lineamientos de su funcionamiento.

Amancay

La acción sucede en un pieza, donde dos jóvenes/actrices relatan/encarnan/presentan y representan la historia de una pequeña mapuche arrancada de sus padres durante la campaña al desierto del siglo XIX. Las jóvenes, una rubia y otra morocha, van reconstruyendo esa historia plagada de abuso y repetición; y al hacerlo, van habitando/transformando el espacio, que varía alternadamente entre presente y pasado, entre desierto y ciudad, entre exterior/interior, entre una pieza de una chica en la actualidad y un escenario donde cobra vida el montaje escénico.

En Amancay, junto con Julia Lavatelli, directora de la obra, teníamos el desafío de componer un espacio escénico que contuviera el desarrollo de esa historia, y para hacerlo, propusimos una escenografía minimalista. En ese espacio múltiple debía suceder lo que el autor planteaba en el texto. Lo construimos con elementos modernos, de colores claros o blancos: un piso cuadrado de 4 metros por lado, una mesa/escritorio, un ventilador, un banco escalera de metal y un puff, todos elementos livianos y de formas rectas. Para acentuar ese espacio moderno incorporamos una computadora y un televisor plasma de 40 pulgadas que las mismas actrices operaban musicalizando o controlando la emisión de imágenes durante la escena.

El piso de color claro nos ayudó a diferenciar el espacio de representación, además de contener los elementos y al mismo tiempo delimitar la pieza, ya que nos permitió que al comienzo de la obra las actrices estuvieran en la platea y que el ingresar al espacio fuera notorio y parte narrativa de la obra.

La iluminación fue planteada con luces frontales y laterales blancas y contraluces de color azul, que acentuaban la modernidad del espacio y sugerían sensaciones asociadas al frío y la asepsia. Para conseguir el efecto de que el espacio luciera como una mancha blanca dentro de la oscuridad absoluta dispusimos las luces tratando de evitar que se extendieran más allá de ese cuadrado blanco, que al mismo tiempo servía para iluminar a las actrices por el rebote mismo de las luces.

Es importante destacar que para que la imagen del televisor fuera perceptible era necesario que ninguna luz iluminara su pantalla, que ninguna luz compitiera con la emisión de luz del televisor. Se proyectaba un imagen fija de una ventana que dejaba ver un paisaje agreste y desolador, un paisaje que remitía a la Patagonia argentina, pero al mismo tiempo reforzaba la idea de interior, la idea de pieza, por eso la elección de proyectar una ventana y no directamente un paisaje.

Amancay, de Ariel Farace

Sobre el final de la obra, luego de que la joven rubia ordene a la morocha (Amancay) limpiar todo el desorden que hicieron para contar y entender la

historia, la ventana proyectada se transformaba en un video. Un camino de ripio típico del sur argentino, un recorrido donde la cámara desprolijamente captura un instante de un viaje atravesando la pampa desolada. El montaje de esas imágenes en movimiento en forma de bucle o *loop* se repetía y comenzaba nuevamente, repetición constante, del mismo modo en que se repitió la historia de abuso, saqueo y exterminio de los pueblos originarios y sus descendientes.

Din

La obra se desarrolla en el patio de la casa de Din y su abuela Vilma. Es el cumpleaños de Din, y su perro Rogelio es atropellado por un colectivo. Belinda, una testigo ocasional del accidente, ayuda a Din a llevar su perro muerto a casa. Vilma ha olvidado el cumpleaños de su nieto, y confunde la quietud del perro creyendo que está simplemente dormido. La inacción de Din ante la tragedia irá evolucionando gracias al encuentro con Belinda, que lo acompañará en la despedida de su amado perro. Vilma observa felizmente dicho encuentro y descansa en que su nieto ya no esté solo.

La propuesta escenográfica de Agustina Gómez Hoffmann, la directora de la obra, fue la de construir una pérgola de madera, con un toldo que oficiara de pantalla de proyección. Además, en el espacio estaban dispuestas una mesa y sillas de jardín, plantas y varios objetos que aportaban datos de la vida de Din y su perro Roge, como por ejemplo el recipiente de comida, una raqueta, pelotas, huesos de juguetes, zapatillas rotas, etc., y por supuesto, el perro de utilería que realizó el artista plástico Eduardo Rodríguez Del Pino. Al mismo tiempo fueron dispuestos, a modo de camino, otros elementos y objetos del interior de la casa de Din y su abuela como la pala, semillas, comida y gaseosas, camino que además servía de extraescena a los actores siempre visibles. Completaba el espacio escénico la salida de emergencia de la sala que da al exterior, donde Din entraba y salía del teatro, para primero cavar un pozo y luego enterrar al perro.

Desde el diseño de iluminación se trató de valorizar y distinguir esos tres espacios. Luces blancas para el espacio exterior compuesto por el patio y la pérgola; luces azules y ámbar para el espacio interior formado por el recorrido de objetos dentro de la casa; y un contraluz para el espacio exterior propiamente dicho. Una una cortina plástica dividía el adentro del afuera y permitía que la acción de cavar estuviera presente a través de la sombra que se proyectaba desde el exterior. Al igual que en Amancay, el diseño de iluminación fue cuidadosamente configurado para que ninguna luz iluminara el toldo donde se proyectaban las imágenes.

DIN, de Ariel Farace

En la pantalla se proyectaban varios videos durante todo el desarrollo de la acción. Primero unas imágenes filmadas de un cielo bien celeste con nubes blancas, que luego se fundían a unas flores de panaderos recreadas en 3d sobre el fondo de una foto de un jardín, para volver a la proyección del cielo. En otros momentos de la obra nuevamente el cielo se trasformaba en otras animaciones de dibujos, que con estética simple y delicada recreaba los recuerdos de Vilma, un pasto movidos por el viento que desprendía pequeñas nubes blancas, un destello de luz que recorre la pantalla y la cambia de color, un árbol seco que vuelve a la vida e inunda de vegetación verde toda la pantalla, para finalmente proyectar nuevamente el cielo celeste.

La importancia de las imágenes en la puesta en escena estaba dada no solo por el gran tamaño de la pantalla, sino también porque con su presencia aportaban o completaban otros sentidos posibles, fugas hacia lo onírico, o directamente conectaban con lo sensible del mundo interior de esos personajes atravesados por los ciclos de la vida misma. Imágenes que avanzaban en un ritmo lento, de formas sutiles, poéticas, de igual modo que avanzaba la acción, lleno de metáforas.

Algunas consideraciones finales

En ambos trabajos descriptos anteriormente el tratamiento de la imagen audiovisual fue minucioso y obedecía a una propuesta estética clara por parte de las directoras, que supieron transmitir sus ideas y motivarnos para llevarlas a cabo. Confiaban en que sus obras necesitaban extender la escena con la proyección de imágenes.

Asimismo, el contenido semántico de esas imágenes, surgieron a partir del análisis y debate constante durante todo el transcurso de los ensayos, y como cualquier proceso creativo tuvo avances, retrocesos, y fueron tomando forma a partir de pruebas y errores.

Respecto a la dimensión técnica podemos decir, que para producir dichas imágenes/video, hizo falta la utilización de software de edición profesional, en el caso de Din además, programas de generación de imágenes y animación de 2d y 3d, y de corrección de color para conseguir un cielo bien celeste.

En el caso del video del final de Amancay, hubo que hacer un trabajo exhaustivo de postproducción para conseguir la calidad deseada ya que el video fue descargado de internet y su resolución de aspecto era muy pequeña para ser proyectada en el televisor plasma.

En relación a como se integraron los dispositivos de pantallas en las escenas, encontramos que ambos formaban materialmente parte de la escenografía, solo que en Amancay la proyección era emitida desde dentro de la escena misma y operada por las actrices, mientras que en Din, la proyección estaba dada por un cañón ubicado en la parrilla del teatro y comandada a distancia desde la cabina.

Era importante en Din que hubiera precisión en los momentos de proyectar determinada imagen, ya que existe un vínculo directo entre la acción de los actores y el video. Para esa operación, su utilizó un software profesional de visionado de video que permite la edición en vivo.

Una consideración de importancia en relación a la imagen audiovisual, ya sea proyectada o emitida desde la escena, es que es una fuente de luz y, como tal, debe integrarse decididamente al diseño de iluminación de la puesta en escena.

Como afirmamos primeramente, la captura de imágenes en la era digital es de una facilidad y de una naturalidad tal que la mayoría de nosotros realizamos casi a diario, sobre todo los más jóvenes, tanto es así que llevamos una cámara en nuestros teléfonos celulares, registramos imágenes continuamente y las compartimos en nuestro entorno a través de internet u otros dispositivos técnicos.

Esa familiaridad con que nos relacionamos con la imagen, puede explicar algunos por qué de la presencia de la imagen en la escena, pero seguro que no aporta el cómo se ha de integrar la imagen audiovisual al teatro. Por ejemplo, todos tenemos la capacidad de hablar, pero solo los actores son capaces de hacerlo en el escenario, es decir que generar o capturar imágenes, manipularlas/editarlas, hacer una operación con fines artísticos, requiere de profesionales de la imagen, de artistas visuales que conozcan los rudimentos técnicos y estéticos del mundo audiovisual y que aporten su singularidad como artistas. Pero al mismo tiempo, deberán reconocer que el aporte audiovisual, no es un hecho autónomo separado del conjunto de la escena, sino que por el contrario, la imagen audiovisual deberá estar al servicio de la escena, cualquiera sea su género.

Hoy en día, existen muchas maneras de integrar la imagen audiovisual al teatro además de las dos descriptas en el presente trabajo, como por ejemplo la utilización de proyección como única fuente de luz, pantallas de distintas formas, el *maping*, incluso la tecnología ha hecho avances y ahora es posible proyectar en 3d multiplicando las posibilidades de proyección en volumen.

Como vemos, las posibilidades del uso de pantallas y proyecciones en la escena son inagotables, tantas como la creatividad humana las imagine, de todas maneras consideramos, que la única limitación es que esa imagen en pantalla o proyectada debe mantener una coherencia plástica con la escena, y fundamentalmente que favorezca la acción del actor, enriqueciendo así el discurso escénico. Si no, se trasformaría en lo que Appia, también hace más de 100 años criticaba como "telón pintado", solo que en este caso, sería un telón cuya pintura esté en movimiento.

Bibliografía

AAVV, *"El espacio escénico"*, Cuadernos del Picadedro N° 4, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, Argentina, 2004.

AAVV, *"La iluminación escénica"*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina, 2001.

APARICI Roberto – GARCIA MATILLA Agustín, *"Lectura de imágenes"*, Ediciones de la torre, Madrid, España,1998.

APPIA Adolphe, *"La música y la puesta en escena"*, PADEE, Madrid, España, 2000.

APPIA Adolphe, *"La obra viviente"*, PADEE, Madrid, España, 2000.

BREYER Gastón, *"TEATRO: el espacio escénico"*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1967.

CORNIDE, José María, *"El diseño lumínico en la escena teatral"*, Memphis, Buenos Aires, Argentina, 1997.

DONIS Donis A, *"La sintaxis de la imagen"*, GG, Barcelona, España 1976.

FERRARIO Jorge, CRESPI Irene, *"Léxico técnico de las artes plásticas"*, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 1995.

GORDON CRAIG Edward, *"El arte del teatro"*, Grupo editorial Gaceta, México DF, México, 1987.

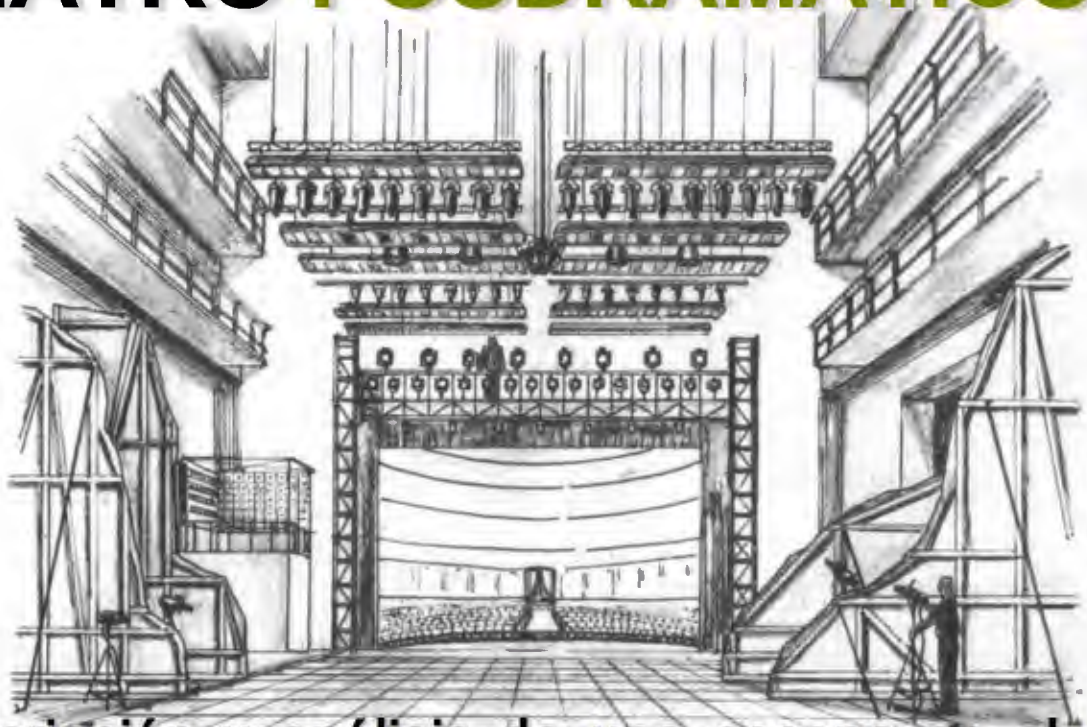
MILLERSON Gerald, *"Iluminación para televisión y cine"*, IORTV, Madrid, España, 1991.

RINALDI Mauricio, *"Diseño de iluminación teatral"*, Edicial, Buenos Aires, Argentina, 1998.

SIRLIN Eli, *"La luz en el teatro, manual de iluminación"*, I.N.T., Buenos Aires, Argentina, 2005.

TORRES Silvio, *"Nuevas tecnologías en la iluminación teatral"*. Concejo editorial UNCPBA, 2012.

TEATRO POSDRAMATICO



Descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro

María Luz García*

Cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad.[1]

Abstract

Using the theoretical framework of the so called post-dramatic theatre the present article analyses one particular scene devised during a postgraduate Seminar on Theatre Direction by Cipriano Arguello Pitt. The aim of this work is to broaden the debate on postmodern/ postdramatic theatre.

***Key words**:*
Actor – Director- Post-modern Theatre – Staging.

RESUMEN

En el siguiente trabajo se realizará una breve reseña del llamado teatro posdramatico y una descripción, con el posterior análisis, de una escena dirigida en el marco de la Maestría de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, más precisamente en el Seminario de Producción Teatral, a cargo del docente Cipriano Argüello Pitt. Analizaremos la escena y brindaremos un análisis personal acerca de la misma contemplando la teoría de diversos autores. Se considera oportuno reflexionar acerca de los trabajos elaborados con el fin de ampliar el campo de conocimiento y debate.

Palabras Clave
Actor - Director - teatro Posmoderno - Puesta en escena

* Ayudante Diplomado Interino en Dramaturgia, Facultad de Arte UNCPBA, Tandil, Buenos Aires; popluz@hotmail.com

[1] Óscar Cornago (2005), ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.4. recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro

Teatro Posdramático

El teatro posdramático es un concepto que intenta describir un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha. Concepto definido por Hans-Thies Lehmann donde el teatro supera su estado de soberanía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo, de modo que el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena. Lehmann sugiere el término de "teatro posdramático" como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, clasificando las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo XX y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolla con más fuerza durante los años 80' y 90'. El concepto posdramático es elegido por el autor por su analogía con la estética del posmodernismo, movimiento estético que se difundió en las diferentes categorías artísticas a partir de los 60'.

En términos generales, cuando Lehmann profundiza en el análisis de este nuevo concepto teatral, identifica la desjerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos donde el texto deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, construyendo una relación no representativa entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena, lo que da como resultado según lo explica Óscar Cornago *"Un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia."*.[1]

Dentro de esta nueva forma de enfrentar la creación escénica predomina la inclusión de una pluralidad de elementos y lenguajes que, en su heterogeneidad, comparten el espacio con las artes visuales, musicales, literarias y escénicas; donde no existe un elemento más importante que otro, generando una nueva dimensión performativa difícilmente clasificable dentro de los cánones tradicionales de la teoría de las artes dramáticas. La otra característica esencial al concepto posdramático es la nueva perspectiva con que el teatro occidental se enfrenta al "drama" o al "texto dramático", tradicionalmente visto como soporte e hilo estructural i de la creación escénica, lo que no implica su desaparición o negación total, sino un ir más allá en la exploración de los recursos escénicos donde ya no se estipula la sola representación y donde el espectador ya no puede tener un rol pasivo, sino que debe responsabilizarse de la experiencia vivida. La intención es eliminar la percepción dramática y remplazarla por una mirada no jerarquizada, que ya no lee el escenario de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que lo contempla como si contemplase un paisaje. La obra se presenta entonces como un cuadro para ser mirado, una atmósfera, una situación, en que las palabras forman también parte del paisaje. El espectador es un intérprete y organizador de modelos e imágenes y asume la responsabilidad del acto receptivo que, al ocurrir en forma simultánea a la representación en escena, crea un texto común aún cuando no exista un discurso hablado.

La escena dirigida.

En el marco del Seminario de Producción Teatral, correspondiente a la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, se propone la dirección de una escena de temática libre como trabajo final de los encuentros. El coordinador del seminario plantea la dirección de una escena a cada uno de los maestrandos. La temática de la escena es de libre elección, así como su duración, cantidad de actores, elección de texto, utilización del espacio, etc. El objetivo es observar y analizar si la intención del director se ve plasmada fielmente en su obra y realizar marcaciones acerca de los elementos a mejorar, si es que los hubiese.
El director- maestrando opta por abordar un texto poético y combinarlo con una escenografía minimalista en la cual hay una pantalla sobre la que se proyecta en vivo una serie de textos.

La escenografía está compuesta por una pantalla en blanco situada a foro y un sillón rojo delante de la misma, en el marco de un espacio negro despojado. Se dispone una luz cenital dirigida al único actor de la escena que lee en forma "neutra" un texto. Texto que tiene en sus manos todo el tiempo. El texto busca lograr un juego de palabras entre el *"te hablo"* y el *"te amo"* que se enuncia desde una actuación neutra. Con el correr de la escena aparecen escritas en la pantalla palabras y onmatopeyas, palabras azarosas en su forma y en el tiempo en el que aparecen. Se destaca la repetición de la onomatopeya del hablar: *"bla bla bla"*. La idea es crear un vínculo/diálogo entre el texto leído y el texto tipeado en una pantalla en vivo.

[1] Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: "Las resistencias de la representación", p.5 recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Luego de la presentación de la escena dentro del marco del seminario de Producción Teatral se manifiestan diversas observaciones al director- maestrando por parte del docente, entre las cuales se destaca la pregunta: "¿por qué no develar ante el espectador al *escritor* oculto en escena?". Según la opinión del docente que coordina el seminario, cabe la posibilidad de mostrar al sujeto que escribe en la pantalla. Según su parecer resulta evidente que alguien lo está haciendo y al estar manejando "nuevas" tecnologías se vuelve necesario incluir al escritor dentro de la escena y jugar a fondo con los diversos elementos que se manejan en la misma, como por ejemplo la utilización en vivo de la pantalla y su respectiva potencialidad.

Lo performático cumple allí un rol definido y desde el seminario se manifiesta que puede resultar más interesante mostrar abiertamente al que se mantiene oculto e incluirlo dramáticamente frente al público. El docente lo indica como una opción posible y deja abierto el espacio para la deliberación acerca del porqué de la desición tomada por el maestrando.

Alejandro Berón Díaz

Se realiza una reflexión acerca de por qué se toman ciertas decisiones. Podemos decir que nos encontramos entonces con dos opciones: develar al escritor "oculto" o no. Una opción podría ser realizar previamente un video, sin la necesidad de mostrar al que escribe. Si el que escribe aquello que aparece en la pantalla está en escena, a la vista, y lo que escribe son textos que están pautados previamente, que *ya sabe* que va a escribir, entonces el "vivo" resultaría redundante en términos de puesta en escena, es decir, develaría el accionar del actor-escritor. El director- maestrando supone que es más efectivo mantener oculto a dicho actor-escritor, ya que lo interesante es leer lo que escribe y no observar su presencia en vivo que no diría nada "natural" en el momento y quizás intentaría hacer creer al espectador que su accionar es libre. Esto sería fingir espontaneidad ya que proyectar un material previamente realizado zanjaría toda duda o riesgo que pueda acontecer en la escena. Si, por el contrario, el texto tipeado no es algo establecido o sí lo es, pero en los ritmos y en la manera de presentarse hay cierta improvisación, ¿de qué serviría que esté el cuerpo presente ahí, si el cuerpo se expresa mediante lo que se ve en la pantalla? El director-maestrando considera que mostrar a quien está escribiendo no contribuiría positivamente al trabajo del actor, por el contrario, estorbaría su labor al desviar la atención hacia una zona que no le motiva exhibir.

El público asiste a ver lo que se decide escribir en ese momento, de lo cual se tiene una idea aproximada pero no una marca fija; de esta manera, lo inquietante radica en lo que se escribe y no en lo que se actúa. Sería entonces una actuación a través del texto y no de la presencia.

La técnica supone un medio para un fin. Ese medio es en este caso tecnológico, implica una idea de trabajo. La operatoria que uno realiza no es neutra, siempre tiene una carga ideológica, de valor ulterior. Una técnica no constituye un mero hacer, es un modo de posicionarse frente al mundo. La técnica se inscribe en el cuerpo, es un modo de habitar el cuerpo. El sujeto se configura permanentemente sobre su hacer. La teatralidad radica en la artificialidad y la idea reside en no develar el artificio en su totalidad, ya que resulta obvio que hay alguien que escribe. ¿Dónde se nota el vivo? No en el accionar corpóreo del escritor oculto, sino en cómo aparecen los caracteres en la pantalla, en capturar los imprevistos de la actuación, en el ritmo del tipeo. El hecho de ocultar al que escribe añadiría más interés, porque el público empieza a conjeturar de dónde sale la escritura, quién está escribiendo, desde qué lugar.

Lo planeado y lo imprevisto.

En la escena aparece un único objeto: un sillón rojo para que el actor lo use o no; ignorarlo adrede sería también una manera de utilizarlo. El sillón es objeto de actuación y estorbo para el actor. ¿Cómo lo emplea?, ¿de manera convencional, se sienta en él, se recuesta? ¿Lo ignora, o lo apropia como un objeto que cumple otra función? El actor se apropia del objeto "sillón" con la misma artificialidad con la que la pantalla devela sus palabras. El sillón no es un sillón "de verdad", es un elemento teatral, artificial, al que se le atribuyen características estéticas (es lindo, es rojo, está nuevo, está roto) y semánticas, (¿el personaje que lo usa es su dueño?, ¿de dónde lo sacó?, ¿es de él o es robado?, ¿quién es este personaje que utiliza un sillón al cual le atribuimos significado por su sola presencia en escena?). El sillón ya no es más sillón, ha devenido parte de la vida del personaje, extensión de

su ser, de su pensamiento, del texto que está leyendo. Crear estética es también crear situación teatral, conflicto.

Al momento de ensayar la escena se presentó una dificultad: el director- maestrando residía en Capital Federal y el actor en la ciudad de Tandil, por lo tanto el tiempo destinado a los ensayos resultó muy acotado. Podemos llamar "obstrucción" a este contratiempo, a esta dificultad que surgió en el trabajo y que fue determinante en el proceso y obligó a tomar decisiones estéticas sobre la escena, a saber: se sugirió una actuación no naturalista, se indicó que el actor dijese el texto de manera neutra, sin añadir intenciones determinadas por el sentido del mismo. A causa de dicha obstrucción se resolvió explicitar la artificialidad toda de la escena y volver así favorable dicha dificultad, en lugar de intentar realizar una puesta en escena más compleja en la que las fallas se harían evidentes.

"Este efecto de que en la obra todo debe estar en proceso, en un continuo *hacerse* o *llegar a ser*, pero sin serlo nunca, un constante tratar de escapar de lo ya *hecho*, concluso o perfecto, termina afectando necesariamente al propio modo de construcción de la obra que lucha por conservar esta condición procesual, espontánea y abierta, todavía viva y patente en los ensayos. La obra de teatro va a reivindicar esa condición siempre incompleta que tiene lo que está sujeto a modificaciones en la medida en que solo vive en el acto inestable de cada representación. La presencia del director en la obra, que Kantor convirtió en un ícono del teatro moderno, subraya esta cualidad procesual que se hace manifiesta ahora, naciendo desde el corazón mismo de la representación." [2]

Las indicaciones que da el director en los ensayos están sujetas a los imprevistos que puedan ocurrir durante la función. No podemos preveer si el actor va a tropezar, leer mal una línea, reírse, estornudar o si ha tenido un mal día, un muy bien día, o estar ajenos a cualquier otra eventualidad que cambie el sentido o resignifique la idea previa con la que se trabajó.

Tratar de manipular los elementos teatrales y llevarlos al puerto deseado es una función del director y del actor al usar su cuerpo en la escena y jugar con los elementos, el público y el tiempo; el hecho "vivo" y la eventualidad pueden conducir al espectáculo a una suerte de abismo, a veces benévolo y otras no tanto. Es el riesgo del azar que, para bien o para mal, sigue asegurando la vida del teatro. En palabras de Quentin Tarantino:

"Supongamos que actúo en "Sugar Babies[3]". Mientras voy en coche al teatro, atropello a un perro esa noche. No me dan ganas de suicidarme, pero me afecta. He quedado afectado. Ahora bien, cuando subo al escenario, tengo que incorporar esa vivencia. Si no, ¿qué hago ahí? Me ha ocurrido ese incidente y tiene que manifestarse. (...) es lo que siento por dentro. Si hago "Sugar Babies", "Muerte de un viajante" u otra cualquiera, no significa que la obra trate de un perro muerto. Pero no me subo al escenario si no incorporo la vivencia al material escrito. De lo contrario, que salga un robot."[4]

El espectador otorgará significado no a lo que "ve", sino a lo que "está dejando de ver" y aún más "a lo que hubiese querido ver" que completará en su cabeza. El sentido de la representación radica ahora en completar los huecos de la escena con el bagaje imaginario de cada espectador.

Haga clik sobre la imágen para ver video

"Tenemos la impresión de que el campo de experiencia del escenario cambió de naturaleza; su actuación se arregló, o se desarregló, de manera distinta, y que ahora se trata de entregar o liberar una experiencia del existir, eventualmente con la ayuda de figuras representadas, pero ya no son más que instrumentos, cosas que sirven, el corazón de la actuación ya no está allí."[5]

[2] Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: "Las resistencias de la representación", p.14- 15, recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

[3] Wikipedia.org. recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/Sugar_Babies_(musical)

[4] Quentin Tarantino, Entrevista en El Show de Charlie Rose, recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=CGmpEP9cnnw

[5] Denis Guénoun. "Todavía teatro?" Entrevista acerca de libro *¿Es necesario el teatro?*1 realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas (París, junio del 2004).ACTAS DEL PRIMER COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL GESTO TEATRAL CONTEMPORÁNEO noviembre de 2004, México D.F. Coordinador: Jean-Frédéric Chevallier.

El texto dentro de la escena.

Lo que revoluciona la aparición de la escritura en el teatro es justamente que permanece el registro del mismo, la constancia de que existió un hecho teatral. El texto vuelve inmortal al teatro ya que surge la idea del documento escrito, la firma, lo que "crea un aval". El texto sería la figura paterna del teatro, la constancia de que existe.

"En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro postdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual."[6]

La escena realizada en el seminario cuenta un texto previamente escrito, dicho por el actor y un texto improvisado, escrito en vivo por la persona que se encuentra fuera de la escena. Por tanto existe un texto ya decidido y un texto que "va a decidirse". Suponemos que la palabra escrita es una palabra premeditada, que alguien decide dejar para la posteridad y que la palabra hablada es espontánea (aún cuando sea un texto aprendido). La palabra hablada es por naturaleza viva, produce una reacción en el momento y es efímera; provoca sentido por el "cómo" se dice, sin importar tanto "lo" que se diga.

La palabra escrita produce sentido por su elaboración, por su contenido semántico concreto, porque "dice" algo; está en una suerte de letargo y toma vida si cobra significado en el que la lee, porque convoca la búsqueda de sentido en el lector.

"Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real."[7]

Podría decirse que en la escena realizada en el seminario se juega un poco a invertir esta lógica. Es decir: el actor en vivo esta ahí, y con su presencia podría desde su cuerpo, voz y respiración producir un acontecimiento escénico. A este actor se le pide que diga de la forma más neutra posible lo que ya está premeditado de antemano (el texto) y que es justamente un poema acerca del "hablar" que sustituye al verbo "amar". Hablar y amar se vuelven paradójicos. Se le indica al que está "en vivo" lo opuesto de su naturaleza viva. Se le pide al actor que sea "la computadora, la pantalla", que se vuelva robot, "maquina". Y, a la pantalla, al artífice de las palabras de la pantalla, se le pide lo contrario: la espontaneidad, el juego azaroso, que escriba lo que le venga a la mente de acuerdo a la escena que se desarrolla. Entonces se podría decir que se le ordena a lo que está vivo que "parezca" muerto y a lo que está muerto/aletargado que "parezca" vivo. "En el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de la verdad"[8].

Lo que el actor lee es el subtexto de las palabras que aparecen en pantalla. La pantalla sólo transcribe un eterno *"blablabla"* que se convierte por su repetición sin espacios en *"abla abla ala"*. El actor con el texto "hablar/amar" estaría reflexionando acerca de ese hablar, que se vuelve amar por metáfora. El hablar con el público, el intento de comunicación, el ofrecer ese algo al público se convierte en el *amar* al que el texto alude.

El escritor se esconde tras la pantalla queriendo expresar la limitación de las palabras; lo que dice no tiene sentido, es sólo *"blabla"*. La oportunidad de comunicación se ve obstaculizada por lo obvio. De ningún modo le diría al público: *"Gracias por venir a verme, tengo en mis manos algo muy importante que leerles"*. La palabra se vuelve hueca. El poema se vuelve inútil, sólo queda la onomatopeya impotente de la comunicación. La paradoja de las tecnologías. La incomunicación que genera la sobrecomunicación. Barthes afirma que la teatralidad está en todo menos en el texto, está en la sugestión que genera ese texto.

El *"blabla"* denuncia el vacío de las palabras y el actor, al permutar el amar por hablar, rescata el acto de entrega que conlleva la intención de hablar. Si él habla es porque le importa, porque no importa lo que dice sino el hecho comunicacional como el intercambio de afectos (uno de ellos) que hay entre las personas.

El lenguaje a través de las palabras es propio de la naturaleza humana y el amar es lo inasible, lo sagrado, lo que aún queda por definir, habiendo – paradójicamente - tantas definiciones. Hablar se vuelve amar y hablar, a través de la pantalla, se vuelve un reclamo, una súplica a la incomunicación contemporánea. *"Te hablo mucho de verdad"*, dice el actor,

[6] Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: "Las resistencias de la representación", p.3 recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

[7] Óscar Cornago (2005), ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.11. recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

[8] Ibídem. p. 6

como si el "de verdad" fuese necesario para aclarar que hay un "de mentira". Una mentira que pareciera acontencer en las redes sociales, por ejemplo, en las que abundan las palabras que no conducen a nada más que a la acumulación perpetua de caracteres en una pantalla. En donde se apela al sentimentalismo barato, a la solidaridad virtual. "De verdad", te hablo, "de verdad" te amo. Barthes dice: *"la voz es esa mano invisible moviendose en el espacio"*.

Conclusión.

En su necesidad de pensar el hecho de la representación, el teatro posdramático, que no deja de ser una reflexión sobre el propio teatro, se erige decididamente como una defensa del sentido colectivo que caracteriza el ámbito teatral y que sólo puede ser captada desde su ser, no ya como proceso, sino para el proceso. La actitud de "normalidad" de los actores en la escena, su "estar ahí", más allá de la realización concreta de su papel, les hace adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, de salir a "hacer algo", lo que transforma la escena en un espacio de operaciones. Desde este estilo de colectividad y encuentro, la participación del espectador sobresale una vez más como un elemento fundamental del procedimiento del teatro posdramático. Este carácter está profundamente ligado al proceso que se despliega a través de las relaciones de unos con otros y que sólo existen en el aquí y ahora de su acontecimiento físico. Se trata de una experiencia emocional que entra a través de los sentidos, de manera inmediata, y que sólo se hace posible mediante el acto de compartir un espacio y un tiempo.

Los intérpretes de la escena están "desnudos" ante el público, texto en mano, en carácter de actor, en carácter de escritor todopoderoso oculto tras la pantalla, pidiendo la atención de los espectadores. "Te hablo tanto", "te escribo tanto" reclamando simplemente amar.

¿El teatro se ha vuelvo habla sin sentido? ¿Cúmulo de palabras repetidas intentando llegar a una emoción? ¿El teatro es intencionalmente el habla (de un actor, de un director, de un dramaturgo) para llegar al amor? La idea de la escena dirigida es poner en tema esas dos acciones, aparentemente opuestas, para finalmente ver si no son caras de la misma moneda. Lo artificial cobra entidad viva y en la aparente naturalidad no encontramos más que materia muerta.

"En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La realidad es desvelada como un juego de representaciones y su sentido ulterior queda cuestionado."[10]

Cuando el actor finalmente dice *"te suena el corazón, adiviná, lo atiendo y te escucho"* busca apelar a la respuesta del espectador como si "atender" fuese un doble juego de poner atención y atender un teléfono, un llamado. *"Te escucho ahora"*, espectador, en tanto que receptor de la escena se apropia ahora del sentido y de la emoción.

[10] Óscar Cornago (2005), ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.8. recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Nota: Haga click para ver el texto de la escena Como cada viernes pasada la medianoche de Alejandro Berón Díaz

Biblio grafía

Bogart, Anne, (2001) *La preparación del actor, Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, ALBA ED.

Brook, Peter, *El Espacio Vacío. Arte y técnica escénica*, extraído de: http://es.scribd.com/doc/4786178o/Brook-Peter-El-Espacio-Vacio-Arte-y-Tecnica-Escenica-pdf

Cornago, Óscar, *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad.* (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.8. recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Cornago Óscar, (2010) *Teatro postdramático:"Las resistencias de la representación"*, recuperado de http:// artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/ textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf.

Guénoun, Denis, (2004) *¿Todavía teatro?.* Entrevista acerca de libro ¿Es necesario el teatro?, realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas, traducción del francés: Maïa Nicolas, París.

Hans-Thies Lehmann, (2010), *El teatro posdramático: una introducción*, (Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania), traducción: Paula Riva, recuperado de: http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html

Tarantino, Quentin, *Entrevista en El Show de Charlie Rose*, recuperado de YouTube.com. recuperado de http:// www.youtube.com/watch?v=CGmpEP9cnnw.

La tarea del director teatral en la escena contemporánea

Cecilia Gramajo[1]

*A **Mario del Miguel**, mi tío, que me enseñó muchas cosas de las cuales le estaré por siempre agradecida*

ab æterno
Artistas rotos, nobles, chamanes, cósmicos, pobres.
Está roto quien supera las barreras. Es noble quien ejerce el altruismo. Es chamán quien, casi todo lo ve.
Se es cósmico cuando se resignifican las roturas. Es pobre quien no sucumbe jamás.
Artistas que llaves en mano abren las puertas del Paraíso y del Infierno. Magos sin magia.
Artistas callejeros, en las aulas, en los hospitales, en los templos.
El escenario es la Historia. El Tiempo la urdimbre tejida de (con) miradas y de (con) sonidos.
Artistas peregrinos. Artistas del grito en la oscuridad. Los he visto en todas partes, aún sin saberse vistos, y también los presentí. Los he visto sin saberlo o apenas sospecharlo, más de una vez me han hablado...
Más de una vez los he escuchado sin que pronunciaran palabra alguna en un idioma viejo y nuevo,
acaso con un idioma inventado pero no por locos ni por niños esta vez.
Artistas manifestantes de instantes infinitos y efímeros.
Risas que brotan de mi alma.

Resumen

En el presente trabajo se realizará una mirada crítica sobre la polifuncionalidad de tareas a llevar adelante por el Director en el proceso de creación/construcción teatral y al mismo tiempo reflexionar sobre la teatralidad contemporánea.

Palabras clave:

Actor, Director, Teatralidad, Puesta en escena

Abstract

The present work will realize a critical vision on the polyfunctionality of tasks of the Director in the process of theatrical creation / construction and at the same time to think about the contemporary theatricality.

Key words:

Actor, Director, Theatricality, Staging

[1] Cátedra Educación de la voz II, de la carrera licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte.

El director es un creador

Ser hasta perder la forma humana, transformarse en un torbellino, en fuente, fuego, agua, aire y tierra, adentrarse en profundidades. Estar sin cadenas en medio del torbellino más allá de la violencia, no es otra cosa que aquello que luego han dado en llamar –definido- estado creativo, intuitivo, ingenuo. Chispa, es el término que habitualmente en la jerga teatral, hace alusión a aquello que pone en marcha la necesidad de expresar/expresarse, que se materializa como voluntad de concreción, de surgimiento de otro orden, de placer, de goce estético. Se podría decir que es este estado el que engendra la forma y que de ella devienen las acciones que aún están en germen para modelar aquello que se pretende contar.

El rol de director surgió a mediados del siglo XIX coincidiendo con la revolución industrial y el surgimiento de especializaciones y jerarquizaciones en el campo laboral. Desde entonces es posible pensar el rol del director de teatro como una problemática específica dentro del campo teatral. ¿Qué y cómo hace/sabe un director de teatro? ¿Cuál o cuáles son los saberes que un director de teatro debe poseer? Edgard Ceballos en "Principios de dirección escénica" clasifica las tareas del director de teatro en relación a las funciones que desempeña en torno a la creación de un espectáculo según un estándar de condiciones materiales de producción: elección de una obra de teatro, supone que el director debiera conocer toda la extensión de la obra dramática aportando, a su vez, claridad sobre el sentido inscripto en la tradición; para la realización de un espectáculo debería ser capaz de considerar la obra como totalidad más que como suma de partes; estar en consonancia con las necesidades exigidas por la representación, sobre él recaerían la suma total de las operaciones artísticas y técnicas; se encargaría en conjunto y en detalle de todas las generalidades y singularidades referidas a la actuación y de la puesta en escena entrando en diálogo con los equipos de escenografía, de iluminación y música; sería el responsable de hacer auténtico lo teatral, a saber: recrear el engaño de manera tal que la ficción se transforme en verdad para los espectadores; asimismo estimular y/o atender aspectos vinculados a la dinámica de grupos; organizar la producción; proteger su propia integridad artística. Ha de verse, pues, que la tarea es compleja y la realidad excede a la enumeración de actividades mencionadas considerando que los derroteros en el campo de la creación son siempre inciertos, que las condiciones materiales no son siempre las mejores y que la calidad del tiempo invertido en el trabajo es directamente proporcional a la calidad del espectáculo. Por tales motivos recae en el director establecer el encuadre, esclarecer tanto el funcionamiento como la adecuada forma de actuación conforme a los distintos roles que desempeñan todas las personas que intervienen en la obra, esto implica que quien dirige y quienes son dirigidos se conviertan en una mente única. Esta unidad no puede ser impuesta desde afuera, simplemente surge cuando todo se halla armonizado con un orden superior: conciencia colectiva del trabajo.

A partir del siglo XX con el surgimiento de los movimientos de vanguardia y los llamados maestros reformadores del quehacer teatral, (Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Barba) comienza a otorgarse paulatinamente una mayor autonomía a la mirada del director con respecto a las obras de teatro. Asimismo el teatro deja de ser entendido en términos estrictos como una rama de la literatura. La escena se concibe como construcción y la figura del director va cobrando entonces, -dentro de este cambio de paradigma- otro estatus, Jerzy Grotowski lo llamará espectador de profesión. El director es el representante de la convención. En la preparación de una obra de teatro es el centro de referencia que establece orden (Ley). Según el devenir de la obra de teatro. El cómo se establezca ese orden daría pie para la reflexión sobre distintos tipos de liderazgo pero, este tema no es objeto de discusión en este trabajo.

El adentro es el afuera

Lo primero que hace un director es decidir –elegir- aquello que quiere contar. Adviene a la conciencia "eso" que siempre aparece como voluntad, como necesidad, determinación de expresar, de decir, de mostrar. Subyaciendo en la conciencia emerge aquello que lo mueve a la expresión, una sensación de ruptura de un cierto equilibrio ya sea por carencia de orden, de ausencia de sentido, por sentimientos de desolación o de exaltación.

Se puede reflexionar sobre el trabajo del director de teatro, considerando un triple aspecto para su análisis, el de las *condiciones inmateriales*, las *condiciones materiales* y del encadenamiento de ambas. Ya sea por pereza o perplejidad consideraré las *condiciones inmateriales* del trabajo a aquellas *zonas aledañas* a "lo intransferible" de la experiencia del acto de creación y que pueden ser exploradas subjetivamente; las *condiciones materiales* del trabajo son aquellas referidas a la objetivación del trabajo creativo a través de conceptos, métodos y técnicas. Estas últimas están signadas por la tradición y a lo largo de la historia han sido revisadas y clasificadas en escuelas, movimientos, etc. según dogmas y paradigmas. Por último,

es posible reflexionar –sin enfatizar sobre una operación dicotómica de partes opuestas- haciendo entrar en diálogo ambos tipos de materialidades ya que una no existe sin la otra.

Aquella primera decisión que consiste en la elección de lo que el director quiere mostrar debe cobrar el estatus de teatralidad para su mejor eficacia. Oscar Cornago dice que la teatralidad tiene tres elementos: la mirada del otro (es constituyente del fenómeno teatral y no existe con independencia de esa otra mirada), el segundo elemento es "proceso" (sólo tiene realidad mientras está siendo), el tercer elemento es el fenómeno de la representación (dinámica del fingimiento). Define a la teatralidad como "la cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consiente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento."

La teatralidad es un mecanismo por medio del cual estos elementos tienen una particular forma de funcionamiento en la que es necesario que el engaño sea captado por el espectador, de otra manera la representación dejaría de ser teatral. La representación a secas "es un estado mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida. La teatralidad supone una mirada oblicua" que hace posible la captación del engaño por parte del espectador que disfruta "al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades". Otro aspecto crucial en la dinámica de la teatralidad radica en "el sistema de tensiones generado por esa distancia de teatralidad que se abre entre lo que uno ve y lo que uno percibe como escondido detrás de la que está viendo". En el choque entre aquello que es percibido contra lo que se adivina se abre una distancia de teatralidad que articula el espacio abierto entre esas dos fuerzas. La teatralidad es una maquinaria que hace visibles unas cosas y oculta otras y donde lo importante no es la representación como producto final sino el desvelamiento -en el espacio escénico en que tiene lugar- del funcionamiento del propio mecanismo.

La teatralidad es el imperio de la metáfora lo que sucede en el escenario es sustitución. La metáfora es polivalente, es ambigua y por ello permite "ver" indirectamente aquello que se oculta. El teatro plantea ideas y el director es el encargado de ponerlas en escena. Cualquier acción en el teatro plantea una idea. Es posible indagar objetivamente por medio de qué *procedimientos* "piensa" el teatro. Procedimiento según el diccionario de la RAE es acción y método de ejecutar algunas cosas. Técnica es el conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte; es un medio para obtener un resultado, es una herramienta, también la persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte, pericia para usar de esos procedimientos y recursos y habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo. En tanto herramientas, a pesar de ser objetivables, transferibles, no son ideológicamente neutras, no es un mero hacer, siempre indican el modo de posicionarse en la realidad. La técnica está inscripta en el cuerpo y en la cultura; es un producto de ésta última. La técnica es el medio por el cual el director dialoga simultáneamente con el deseo, con los actores y con el espectador.

Poner en diálogo el proyecto de realización de una obra de teatro supone la co creación de un lenguaje común que ha de encontrarse a través de los distintos ensayos, el director como mediador dialoga con los conocimientos tácitos de todas las personas con las que ha de trabajar. En lo referido al trabajo con los actores toda obra supone un entrenamiento específico destinado a encontrar los medios para destilar el juego que les permita situarse en la duplicación de la realidad en el plano de la ficción, mantener encendido el estado creativo en una situación controlada conserve la organicidad verosímil.

En referencia a la obra de teatro como producto, como construcción se habla de dramaturgia de autor, de director, de actor y de espectador coincidiendo ya con distintos períodos en la historia del teatro, ya con distintas corrientes de pensamiento, a saber: marcada cohesión con el mundo literario, separación relativa y de ruptura. En todo caso esta referencia se transforma en decisiones adoptadas por el director y tiene diferentes resultados poéticos.

Cada una de las distintas acepciones para la palabra dramaturgia supone distintos abordajes en el trabajo con los actores. En el libro "Quemar la casa", Barba hará la diferencia en las posibilidades de trabajo con los actores según se aborde el trabajo *para* el texto y el trabajo *con* el texto y dice: "trabajar *para* el texto significa asumir la obra literaria como valor principal del espectáculo. Actores, directores, organización del espacio, música y diseño de luces se comprometen a hacer brillar la cualidad y riqueza de la obra, los posibles sobreentendidos, sus relaciones con el contexto de origen y con su contexto actual, su capacidad de irradiarse en diversas direcciones y dimensiones (...) El teatro que trabaja *para* el texto aborda la obra literaria desde la escritura hacia una experiencia de los sentidos y de la mente. Las palabras escritas se hacen carne y pensamiento-en-acción. Trabajar *con* el texto quiere decir elegir uno o

más escrito, *no* para ponerse a su servicio, sino para extraer una sustancia que alimente un nuevo organismo: al espectáculo."[2]

En los primeros ensayos con los actores puede observarse que las posibilidades de trabajo con textos les da como mínimo dos posibilidades, la de "ser creados" por el texto o la de crear ellos el texto a partir de resonancias más o menos cercanas al sentido original. En una u otra forma el director puede conocer las herramientas técnicas previas de los actores -o la creencia que de ellas puedan tener los actores- así como también puede apreciar su concepción de teatro. Estas "lecturas" que los actores hacen de los textos también son sus aportes, el director podrá vislumbrar las potencialidades de múltiples miradas y posibles formas que entrarán en diálogo con los saberes e intuiciones del director como posibles rumbos o sentidos que habrán de plasmarse, evitarse, decantar, en búsqueda del mecanismo de teatralidad en el espectáculo.

El teatro piensa, imagina, discurre, forma ánimo para hacer algo. El teatro hace y al hacer transforma tanto a quienes lo hacen como a aquellos a quienes está dirigido en el tiempo que dura la representación. El teatro muestra y oculta, pone a la vista un orden extraño, enseña, explica, da a entender, cuestiona, manifiesta y declara. Echa mano al relato, como texturas a ser redescubiertas por cada espectador. Asumidos la ficción y el engaño la convención teatral busca en la organicidad del actor el medio sustancial para contar. Las acciones orgánicas en la actuación pueden devenir relato metafórico pero el relato sin organicidad no logra sustentarse corriendo el riesgo de banalizarse o de explicitar aquello que debería permanecer oculto. El director empáticamente es quien aporta la primera subjetividad como primer espectador para salvaguardar lo poético de un espectáculo.

Biblio grafía

Edgar Ceballos, Principios de dirección escénica. Colección, Escenología. España, 1999

Ann Bogart, La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte. Edit. Alba. España, 2001

Eugenio Barba, Quemar la casa. Orígenes de un director. Ed. Alarcos. La Habana, 2010

_____: La conquista de la diferencia. Ed. San Marcos. Lima, Perú, 2008

Revista Máscara (1993) dedicada a Jerzy Grotowski:

"El director como espectador de profesión"
"Tú eres hijo de alguien"
"El Performer"
"El montaje en el trabajo del director"
"Los ejercicios"

Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción.

Sun Tzu, El arte de la guerra. Ed. Edaf. China, 2004

[2] Eugenio Barba. Quemar la casa. Orígenes de un director. Pp 173

Reflexiones acerca de un montaje

Gómez Hoffmann María Agustina[1]

Abstract

The present paper is an analysis of the creative process behind the staging of a particular scene, this is done from the Director's point of view. It's the aim of this work to reflect on some aspects of the staging process that are many times left aside when reflecting on this kind of work.

Key words:

Direction – Montage – Actor – Process – Inquiring.

Resumen

El presente artículo se funda en una reflexión acerca de un trabajo realizado en uno de los seminarios de la Maestría en Teatro, más precisamente, en la mención de Dirección. El trabajo consistió en atravesar la experiencia del montaje de una escena. A partir de esto, sobreviene entonces, la necesidad de desarrollar un análisis y una evaluación de tal proceso creativo, aspirando a clarificar algunas cuestiones intrínsecas a la dirección que generalmente por no considerárselas finalizan por complejizar o frustrar dicho proceso.

Palabras clave:

dirección - montaje – actor – proceso - problematización

[1] Maria Agustina Gómez Hoffmann. Profesora de teatro. Ayudante Alumna de la cátedra Interpretación I, carrera de Profesor de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Integrante sin categorizar del núcleo de investigación CID (Centro de investigación dramática) y alumna de la Maestría en Teatro con mención en Dirección de dicha facultad. agustinagomezh@hotmail.com

Introducción

En el siguiente artículo pretendo discurrir en lo referente al proceso de montaje de una obra o escena, atendiendo concretamente a la cuestión del director en el ejercicio de su rol. El director en acción. Trataré de focalizar en las contrariedades emergentes en el transcurso de cualquier montaje, para de algún modo despejar y atenuar inquietudes. Inquietudes que quizá suelan ser habituales y hasta inherentes a la dirección teatral. Tal vez esto ayude a revelar los elementos intervinientes y creadores de la puesta en escena que permanecen ocultas a los ojos del espectador. Como alega Josette Féral, hay que ser conscientes de ese *antes* de la puesta en escena, es decir, del trabajo de creación y producción de la obra y del *después* entendiéndose a éste como la instancia de la obra terminada.

En cuanto al montaje

Si se piensa, como sostiene Cipriano Argüello Pitt[2], a la puesta en escena como un objeto de conocimiento, es factible entonces la formulación de una pregunta y en su lugar, la representación. Es decir que el espectáculo sería la hipótesis. Por ende, si todo proceso de construcción implica preguntarse algo, la construcción de una puesta en escena no estaría exenta de ello. La formulación entonces de un problema, planteado en términos de pregunta inicial, donde la escena realmente sea susceptible de convertirse en un problema.

Además de la problematización en el montaje, habría que atender a la construcción de metáfora. Ahora bien, problematizar la obra antes de iniciar los ensayos quizá no signifique inconveniente. Lo arduo puede sobrevenir en el intento de concreción de la figuración mental que la obra misma ha generado en uno, en el plano real, es decir, en la puesta ¿Cómo materializar lo figurado en el plano intelectual? A esto se le suma la incertidumbre, el no saber qué hacer y el miedo al fracaso. Sólo a partir del miedo se podrá crear. Como lo menciona Anne Bogart[3], esto sea quizá algo inherente a la dirección que debería ser tomado como posibilidad. Sonará frustrante e inaceptable, pero asumir un posible fracaso es un riesgo que se debe correr inevitablemente.

Son interesantes los principios de la dirección de escena que el teórico Edgar Ceballos[4] postula:

1. "Abrazar en toda su extensión una obra dramática (habiendo un texto previo). El director va a clarificar el sentido de la obra.
2. Considerar la obra como tonalidad y no como reunión de partes. El director presta atención así a un sentido emotivo. Hallar un tono.
3. Estar en consonancia con las necesidades exigidas por la representación.
4. Es la suma total de operaciones artísticas y técnicas.
5. Arreglar en conjunto y en detalle todas las generalidades e individualidades de la actuación.
6. Hacer auténtico lo teatral (suponiendo al teatro como artificio).
7. Florecimiento (estimular al grupo).
8. Crear un conjunto, cuidar su integridad artística y expresiva.
9. Organizar la producción (llevado adelante por el asistente de dirección ya formado).
10. Coordinar individualidades.
11. Teatralizar.
12. Interpretar obra de los dramaturgos a través de los actores.
13. Transformar la escena. Pensar la escena como construcción.
14. Organizar y estimular.
15. Es un espectador profesional"[5]

[2] Licenciado en Teatro y Magister en Arte Latinoamericano. Es docente en la UNC. Actualmente es director y miembro fundador del Centro de Documentación y Producción en Artes Escénicas, en donde desarrolla tareas de programador y docente.

[3] Anne Bogart (1951) es la directora de la compañía SITi que fundó junto a Tadashi Suzuki en 1992. Es profesora de la Universidad de Columbia.

[4] Investigador teatral, dramaturgo, director y editor, estudió en México dirección teatral con Héctor Azar y creación dramática con Vicente Leñero. Ha tomado cursos en el extranjero de Dirección Escénica y Trazo Escénico con Oscar Fessler, académico de la escuela Alexis Granovski en Berlín y actuación con Andrew O' Neillen Inglaterra. Desde 1976 participa en el ámbito teatral mexicano e internacional con actividades de dirección, docencia, conferencista, mesas redondas, ponencias, coloquios y encuentros.

[5] Edgar Ceballos (1999) *Principios de dirección escénica.* México. Escenología.

Ceballos plantea la premisa de que habría una morfología o estructura en cuanto a las funciones del director de escena. Si se atiende a estos principios, podría notarse una especie de prescripciones a seguir para la dirección de un espectáculo que pueden ayudar a clarificar y otorgar una mayor concientización de lo que significa la tarea del director, estableciendo a partir de ellos algunos lineamientos a seguir. El primer principio de Ceballos es bastante claro y quizá hasta parezca evidente. Sin embargo, a veces pareciera ser pasado por alto. El director suele dar por sentada la comprensión de la obra a montar. Tal vez por la misma incomprensión de él mismo hacia la pieza o tal vez por su dificultad en la clara transmisión de lo que esa obra estaría significando. En el fondo esto refleja la común y equívoca noción que del director habitualmente se comparte, la de un director que todo lo sabe, que jamás duda y que es incapaz de sucumbir ante el fracaso. Es preciso desmentir esta postura. El director debe permitirse tropezar, es parte del proceso de dirección y por ello, la figura del mismo no se va a deslegitimar ni mucho menos se va a desdibujar.

Al momento de iniciar el trabajo, la tarea puede vincularse entonces a la clarificación de la obra. Qué es lo que la misma dice y lo que en ella subyace. Esto posibilitaría despejar inquietudes con los actores a partir de su interpretación del texto y transmitirles la posible decisión o idea tomada acerca de lo que la obra sería. A propósito de esto, Bogart habla de la violencia como forma de irrupción de decisión. Es preciso mantener una situación de violencia, es decir, de tensión - conflicto. El director constantemente está tomando decisiones, esa es parte de su labor y la intuición aquí juega un papel no menos importante.

Si se tiene de algún modo claro lo que la obra está diciendo y qué es lo que uno quiere decir, habría entonces una formulación de ideas clara. Al respecto de esto, un aporte significativo es el que Alain Badiou[6] propone respecto de la construcción de ideas en la dirección. Él habla de ideas – teatro[7], argumentando que las ideas no son sólo intelectuales o abstractas. Si el teatro es metáfora, es preciso para ello fundar ideas. El teatro es un agenciamiento de componentes materiales e ideales (cuerpo, voz, luces, vestuario, texto, público…), cuya única existencia es la representación. Estos componentes se reúnen en un acontecimiento, la representación y será el agenciamiento de estos mismos lo que produzca las ideas. A estas últimas, Badiou las denomina ideas – teatro, por la imposibilidad de ser producidas en otro ámbito. El teatro piensa y es en la representación donde la idea adviene. Sin esta instancia, la idea – teatro no existiría. Finalmente, el trabajo teatral es que esa idea se vuelva suceso aquí y ahora.

Es interesante la noción de Badiou acerca de la construcción de ideas, pero ¿qué sucede con la construcción metafórica? Sabemos que el teatro es representación metafórica. En palabras de Argüello Pitt, sería la ficción en lugar de. La metáfora pertenece al campo de lo asociativo, pudiendo ser ambigua y hasta polivalente. O también puede tratarse de una asociación de opuestos, pero no en el sentido de contradictorios, sino que generan tensión. En todo caso, es el director quien trabaja con ella, con la sustitución de una cosa por otra o la posibilidad de que algo cobre múltiples sentidos en la escena. ¿Qué es entonces lo que se va a representar metafóricamente en una obra? A modo de ejemplo, viene a mi mente un momento particular y decisivo de una obra en la que me encuentro actualmente trabajando. En la misma hay un momento particular donde el personaje protagónico, manifiesta abruptamente su afecto hacia otro personaje. En ese preciso instante se evidencia un giro casi radical e inesperado en la situación ¿Por qué no pensar entonces en algo vinculado a la situación que tiñe la obra? La situación de cumpleaños. Deliberar algo para irrumpir en el devenir de la acción y plasmar allí la metáfora, esquivando lo banal u obvio y generando con ello una transformación. El recurso podría ser la música del feliz cumpleaños cuando parece no brotar un cumpleaños feliz. La invasión musical coincide con el momento de la obra planteado anteriormente. Esto de algún modo arrojaría a mi modo de ver, algo claro y quizá comprensible, pero no para el espectador. El feliz cumpleaños es algo típico y esperado en un cumpleaños, pero no en la vida de este personaje.

Es fundamental sin duda, el papel que la memoria juega en la dirección. Bogart postula que al dirigir, uno estaría tratando de expresar un recuerdo. Se trata de la "redescripción" de lo que se ha observado, vivenciado o imaginado ¿Qué es lo que recuerda el director? Digamos que aquello que selecciona. Si tomamos como referencia el ensayo, allí es donde la memoria se relaciona a la repetición. El director procurará entonces generar las condiciones necesarias para que se repita lo que se ha

[6] Filósofo, matemático, novelista y dramaturgo, es profesor de filosofía en la École Normale Supérieur, en el College International de Philosophie y en la Universidad de París VIII.

[7] Badiou, A: *Imágenes y palabras, Escritos sobre cine y teatro.* Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 137.

generado. Es en este contexto del ensayo es donde precisamente se otorga suma atención e importancia a lo pasado, a lo que antes sucedió y cómo ocurrió.

Consideraciones respecto a lo actoral

Hay algo interesante a resaltar respecto de la dirección de actores. Me pregunto ahora, ¿cómo contrarrestar los estereotipos en la actuación? Y, ¿cómo lidiar con la ansiedad del actor manifestada en el constante hacer en escena? Al leer una obra, uno suele identificar inmediatamente cuál es el perfil de cada personaje. Los rasgos que resaltan a partir de lo que la lectura misma suscita. La cuestión es plasmar esto pero evitando caer en la común y repetida imagen que se tiene de ello. Si por ejemplo hablamos de personajes qué están imposibilitados de actuar, en el sentido de que no pueden hacer lo que desean, ¿Por qué no pensar entonces en no hacer nada? Sin embargo, para los actores, el silencio y el no hacer suelen ser un tanto insoportables. Sienten que nada pasa. Pero la realidad es que allí pasa todo. Instantes que parecen una eternidad y que narran decididamente más de lo que se cree. Se trata de hallar la singularidad en esas características comunes de comportamiento. Bogart, sin embargo, propone algo muy interesante al respecto ¿Y si en lugar de considerar al estereotipo como un enemigo lo consideramos un aliado? Esto se traduciría en el abandono de esa cacería de originalidad e innovación que el artista suele promover, para crear en función de la propia tradición. Quizá esta sea una buena forma de invertir el tiempo, en lugar de perderlo.

> *"Un estereotipo es un recipiente de memoria. Si se entra en estos contenedores transmutados por la cultura, se los calienta y despierta, quizá podamos, en el calor de la interacción, tener de nuevo acceso a los mensajes originales, los significados y las historias que expresan"*
>
> (Bogart, 2008: 107)

En función de esta tendencia a la racionalización que aparece en los actores a la hora de este "no hacer nada", es interesante destacar una noción que prevalece en la metodología de trabajo del director y docente Guillermo Cacace[8]. Se trata del empleo del término *tensión dramática* de un modo menos eventual. Esta tensión no aparecería en determinado momento de una escena u obra. La tensión sería una unidad mínima como lo es la acción y estaría presente en cada cosa que un personaje hace en escena. La tarea será la del aprovechamiento de esa tensión más que la mera descarga. Su presencia es la génesis de cada acción. Para que la tensión, de algún modo, funcione no se tratará de satisfacer la tendencia a cerrar esas tensiones, sino que será cuestión de desarrollarlas. Sin embargo, son observables las modalidades de cierre frente a la posibilidad de desarrollar una tensión. La clave radicaría no en identificar los mecanismos de cierre, sino más bien en poder operar sobre ellos para desbloquearlos. Trabajar con la concentración de los actores dirigida hacia afuera, posibilitándose la percepción de cómo se irán transformando en relación con ese afuera, el entorno y los demás personajes. Hablo de afuera para desbloquear el ensimismamiento. El abandono de la autobservación para evitar colocar al actor por fuera de la situación.

A la vez, habría que resaltar la dificultad que implica a veces ponerse en el lugar del que mira y decidir a partir de lo que observa. El miedo a modificar lo que hay y a su vez, el miedo a inhibir a los actores terminan quizá bloqueando el diálogo con la escena. Josette Féral en su libro "Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras", reflexiona acerca de las cuestiones intrínsecas del director.

> *"Todo el saber teórico del director acerca del teatro – consciente o inconsciente -, su manera de proyectar su rol frente a los actores, su relación con el texto y la escena, son elementos que, desde luego, no son fácilmente accesibles ni necesariamente identificables en la obra una vez terminada, pero siguen siendo fundamentales"*
>
> (Féral, 2004: 28)

Las palabras de Féral fortalecen la idea de la multiplicidad de cuestiones a las que el director tiene que atender en el montaje de la puesta en escena. Precisamente a esto es a lo que quiero apuntar. El público concibe al espectáculo como una totalidad, una representación acabada en donde lógicamente la visibilidad de estos elementos gestores de la puesta que menciona la autora, es nula. Por eso mismo es preciso distinguirlos y resaltarlos ya que son los responsables de este hecho creativo. Féral habla de la obra artística como producción y no como producto acabado, lo que da lugar al análisis de la "anterioridad" de la representación, atendiendo al trabajo de los ensayos y las diversas etapas de construcción de la puesta en escena final. Habría entonces que crear un puente entre el antes y el después, entre el saber teórico y las realizaciones

[8] Actor, director y docente de actuación. Profesor titular de la cátedra: Actuación IV. Dto. de Artes de Artes Dramáticas del Instituto Nacional Universitario de las Artes. Jefe de cátedra: Técnicas actorales. Escuela Metropolitana de Arte Dramático. EMAD.

prácticas, la producción y la obra terminada[9].

Por ultimo sería interesante rescatar un aporte de Bogart respecto del pensamiento del director. El dejar de pensar en los resultados aliviaría bastante la instancia de creación. No es responsabilidad del director crear resultados. Su responsabilidad es la de crear las condiciones para que estos últimos surjan. Uno puede tener en mente una idea a la cual arribar con su espectáculo o escena, pero si no se toma aquello espontáneo que surge del propio acto creativo y que lógicamente no ha sido previsto, estaríamos desechando la materia prima que solo los actores pueden generar. El nexo entre actor y director no debe quebrantarse, será responsabilidad del director cuidar que este lazo se mantenga y se nutra durante todo el proceso de montaje.

Conclusión

A la luz de lo expuesto emerge una premisa interesante de lo que significaría la dirección teatral. Pareciera ser que la sinceridad del director consigo mismo forjara la base de su quehacer. El reconocimiento de su propia incertidumbre, miedos y hasta a veces ignorancia, como también el desentenderse de lo que los demás esperan que este logre, son la clave para su desempeño creativo. Nada se ganará tras la espera de la sabiduría absoluta. La dirección no es algo que se estudie, sólo la práctica será la que la motorice. El vértigo y el miedo no desaparecerán, pero la madurez y decisión serán los aliados para seguir transitando esta peculiar y atractiva tarea.

Es interesante cómo es posible crear en la actualidad. Pareciera que el teatro hoy, no tiende a representar algo. La incertidumbre propia de estos tiempos es el motor de gestación creativa. Quizá lo interesante no sea que el actor deba representar algo, sino más bien que este se centre en la acción misma y en la palabra. Como afirma el licenciado Paco Giménez, "se trabaja como el que arma un rompecabezas del cual no posee la imagen"[10].

Biblio grafía

Argüello Pitt, C. (2006): *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez.* Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.

Badiou, A. (2011): *Imágenes y palabras, Escritos sobre cine y teatro.* Buenos Aires, Manantial.

Bogart, A. (2008): *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte.* Barcelona, Alba.

Cornago, Ó. (2005): *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad.* Buenos Aires. Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral.

Dubatti, J. (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I,* Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires, Galerna, p. 27 a 30.

[9] Féral, J: *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 29,30.

[10] En *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez.* Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2006, p. 26.

El director artista en el teatro posmoderno

Fe libre en un mundo supraterrestre

Ivana Eyheramonho[1]

Un artista, un artista Bello o un
libre-artista,
Un artista-como-artista,
Nunca tiene nada qué decir,
[...]
Sólo un artista malo piensa que
tiene una buena idea.
Un buen artista no necesita nada.

De *Art as Art, The selected writings of Ad Reinha*

Imagen: Woyzek - Hamburg Thalia Theatre.
Foto cortesía de FITB

Abstract

This article analyzes different modes of exercise on the principal's role in the scene. We wonder how to optimize the role of the director and to analyze different breakdown this convention currently happening in spatial order, temporal and performances of roles in the performing arts.

Keywords

Director - Space - Artist - Actor - Staging

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis sobre distintos modos de ejercer la función del director en la escena. Nos preguntamos cómo optimizar el rol del director y para esto analizamos distintas rupturas de convenciones que están sucediendo actualmente en cuanto al orden espacial, temporal y los funcionamientos de los roles en la creación escénica.

Palabras claves

Director - Espacio - Artista - Actor - Puesta en Escena

[1] Actriz y Directora de Teatro, Profesora de Yoga, estudiante de la Maestría en Teatro con mención en Dirección en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro

Un momento de Teatro

Hablemos de un momento de teatro. Ese momento, ese instante preciso que no puedes olvidar, cargado de tanta subjetividad, única, diferente cada vez, irrepetible. ¿Será posible investigarla, será justo hacerlo, no traicionaremos su verdad, será posible llegar a algo concreto?

Anne Bogart afirma que la investigación solo se valida a sí misma y no llega a ser un desafío. Tal vez, como artistas logremos provocar determinado desafío al referirnos al arte, al investigar desde la práctica misma, y ser así algo más que gusanos de probeta para un resultado. En la investigación práctica artística cada nueva pregunta es una nueva semilla, existe cierta evolución como consecuencia.

Por otro lado, según Michel de Certeau, estamos en un segundo momento de la investigación, donde ya no investigamos estructuras, ya que lo referido al orden espacial ya ha sido discriminado. Hoy tomamos para el análisis a las acciones. Pero es un universo tan vasto que dentro de ellas, él elige las *acciones narrativas*, puesto que le permiten precisar algunos elementos organizadores del cuerpo como signo dentro del espacio. Nosotros nos serviremos de ellos para comenzar nuestra reflexión y desde ahí profundizar hacía el rol del director y del espectador.

Espacio como lugar practicado

Partimos de la noción de texto, de relato, como un modo de buscar el origen de la acción, diferente a la práctica a través del cuerpo. Certeau demuestra las diferencias descriptivas del relato como una cartografía, donde distingue el mapa y el recorrido, con sus respectivas delimitaciones y focalizaciones enunciativas. Es decir el signo del cuerpo en el discurso.

Cuando implica un cuerpo estático, lo considera bajo el término de *lugar,* y cuando involucra cierta modificación generaría *espacio*. El primero, lo considera como una configuración instantánea que indica estabilidad entre los elementos coexistentes que hace referencia a lo propio de cada uno, sin relacionarse ni modificarse entre ellos. En el caso del espacio se toman las variables de velocidad y dirección por lo tanto encontramos cruzamientos de movilidades. Esta animado por un conjunto de elementos que ahí se despliegan. [2]

Entonces considera al espacio como un lugar practicado. Por ejemplo, la calle es un lugar que se transforma en espacio al ser intervenido por los transeúntes. Un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia. Los relatos permanentemente transforman lugares en espacios y espacios en lugares, y organizan los repertorios de relaciones cambiantes entre ellos, que van desde la instauración de un orden inmóvil hasta la sucesión acelerada de acciones multiplicadoras de espacios.

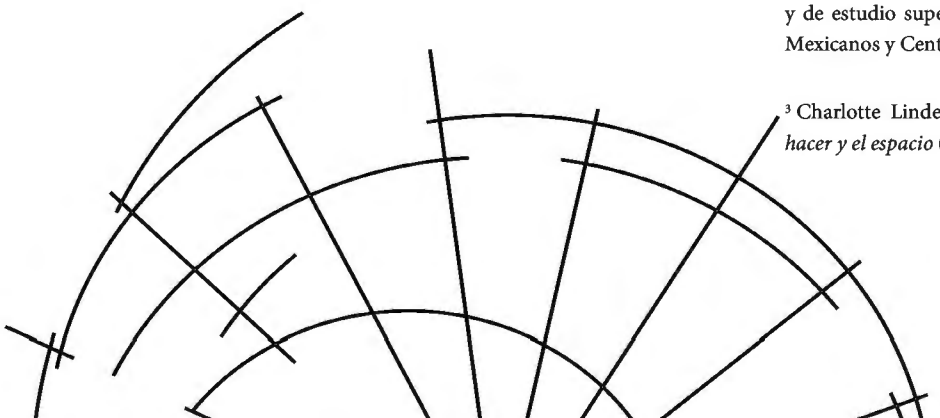
Para identificar estos modos de cambios, Linde y Labov analizan los relatos de viajes. En el caso de los mapas son utilizados mucho menos en los relatos, son descripciones del tipo hay tal cosa..., si ves..., descripciones de lugar; en el caso de recorrido implican acción, si das vuelta..., atraviesas, acciones espacializantes.[3] Al recorrer algún museos de arte moderno por ejemplo, hay muchas flechas e indicaciones, sobre qué ver, por dónde avanzar, qué recorrido seguir, hasta que llega un punto en los que ingresas a un cuarto muy amplio con una inmensa plataforma negra, en la que te indican que debes subir a ella, esa es la obra de arte, varios sujetos sobre la plataforma interviniendo en un espacio, existe una acción concreta que modifica.

Otro ejemplo podría ser el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), en la sala principal, en planta baja, tres pantallas gigantes y una tarima, que las personas al subir y moverse, el dispositivo tecnológico genera distintos efectos sobre el cuerpo que se proyectan en toda la sala con posibilidad de ser visto en todos los pisos. Existe un sujeto que se involucra con algo externo, algo que delimita, y al atravesarlo se modifica.

En cuanto a las delimitaciones, el relato cuenta con la lógica de la ambigüedad, la frontera como travesía, el rio como puente. Ese otro lugar que deja o hace resurgir, el afuera, la extrañeza, exotismo, inquietante familiaridad. Todo sucede como si la delimitación misma fuera el puente que abre el

[2] Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano.* Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudio superiores de occidente. Centro francés de estudios Mexicanos y Centroamericanos.

[3] Charlotte Linde y Willian Labov en *Sobre la relación entre el hacer y el espacio* (en *Languaje*, 1975).



interior a su otro. Existe una contradicción dinámica entre cada delimitación y movilidad. El relato multiplica fronteras al poner interacciones entre personajes, cosas, animales, objetos, seres humanos: los actantes se reparten lugares (Bueno, astuto, necio, etc) y movimientos (exiliarse, regresar, etc). Los límites están dados por los encuentros entre estos, dando lugar a una red de diferenciaciones, distinciones a partir de los encuentros, una combinatoria de espacios. *Así,* dice Michel de Certeau, *en la noche de su ilimitación, los cuerpos sólo se distinguen allí donde los "toques" de su lucha amorosa o guerrera se inscriben sobre ellos. Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisociables. De los cuerpos en contacto, ¿Cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿Nadie?*

Se crea la comunicación al mismo tiempo que la separación. Articula. En el relato, la frontera funciona como tercero, es un intervalo, un espacio entre dos, entre-vistas, como un vacío, simbolos narrativo de intercambios y de encuentros. Tal vez el director sea la frontera, el tercero que articula, que delimita, que ordena, lo bastante flexible como para dejar proliferar esta movilidad contestataria, irrespetuosa respecto a los lugares, bromista aveces, o amenazante.

Hacia esa extrañeza del arte

Ningún artista es por sí mismo artista, independiente de los otros. Felix de Azúa plantea que la energía del romanticismo ha contaminado tan profundamente las fuentes de nuestro juicio que tendemos a pensar en el artista como alguien autónomo, independiente, libre y genial. Una especie de *self-made man*. Este error, frecuente y dañino, conduce al desastre y a miles de jóvenes bien intencionados que creen poder ser tanto más artistas cuanto más autónomos, independientes, libres y geniales. De resultado de este patinazo, una notable cantidad de gente pintoresca es incapaz de hacer aparecer absolutamente nada que no sea ella misma. Pero la contemplación de alguien libre y genial que dice ser libre y genial es insuficiente como obra de arte y una lata como obra de caridad.[4] El accionar tanto del director como del actor tiene fuerza y sentido no en sí mismo sino cuando es en función de la transmisión hacia alguien que lo reciba, es arte cuando se ofrece.

Rescatamos de Azúa una metáfora con los judíos que iban en tren hacia el matadero, en la época del Holocausto, y había una mirilla en lo alto del vagón que era el único contacto con la realidad, con esa otra realidad que hacia significativa su existencia que tomaban por ficción. Esa unión de dos mundos por medio del *oteador*, como lo llamaban a quien designaban para subir con la ayuda de todos hasta la mirilla, era existencial. Esa unión de la vida y de la muerte, como el rayo une el universo celestial y terrenal, como el director al actor y al espectador, significativo porque comparte los dos mundos, por poder ausentarse y ser testigo al mismo tiempo que participante.

Instalación performática en Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

Esta doble función del director puede compararse con ese sentimiento que llama Cortázar de *no estar del todo, una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo, cierta yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.*[5]

De la misma manera que Cortázar ordena, bajo el signo de la *excentricidad*, que no admite una clara diferencia entre vivir y escribir, podríamos realizar una analogía entre el vivir y el dirigir, si viviendo el director/artista alcanza a disimular una participación parcial en su circunstancia, no puede negársela en el momento de dirigir puesto que se dirige, como cualquier tipo de arte que se haga, por no estar o por estar a medias, por falencia, por descolocación, por eso que falta, que está incompleto, por eso que puja por hacerse presente. Y se hace presente desde un intersticio, un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario, una especie de constante lúdica, del espacio hacia el lugar y del lugar hacia el espacio. Su juego es transformar, generar, combinar variaciones en el viaje de los actores en la escena.

[4] Diccionario de las Artes. Artista. Ed. Planeta, 1996.

[5] Cortázar, Julio; La vuelta al día en ochenta mundos, 1984.

La acción del director es lograr en los actores ese intersticio entre lo real y lo mágico llamémoslo, entre esas apariciones, intuiciones, sueños, fallidos, eso que lo hace indagar en algo que hasta el momento no estaba presente, ese halo que captura en un cruce de energías o de miradas, o de palabras, o de silencios, lo excepcional, lo insólito, una coincidencia turbadora, cualquiera de los espontáneos quiebres de la continuidad. Una confrontación permanente con los códigos establecidos, ruptura de los límites, delincuencia. Queda por saber cuáles son los cambios efectivos que produce en una sociedad esta narratividad delincuente, esta acción delincuente. De todas formas, Certeau considera que ya se puede decir, en materia de espacio, que lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza, es lo que organiza indefinidamente un *aquí* en relación con un *allá*, una familiaridad en relación con una extrañeza.

Esta extrañeza es la que se percibe en los ojos, que palpita en los labios, que se desgarra desde dentro en el momento menos esperado. El cuerpo dispuesto se deja agrietar y la energía volcánica se hace presente, autentica, libre, con una profundidad de otro tiempo y el arte sucede.

Los desbordes de la acción

El rol del director ha mutado y ya no está tan claramente definido como quien ordena qué es lo que se debe hacer sino que según el tipo de teatro de que se trate, los roles director/actor/autor se encuentran intercambiados, muchas veces se trata de una creación en conjunto que es difícil de delimitar, y se encuentran los roles superpuestos.

Meyerhold distinguía dos tipos de métodos en el trabajo del director en relación con el actor. El primero que lo llama teatro-triángulo ya que se desarrolla en un trabajo en conjunto entre actor, director y autor, en el que el arte llega al espectador a través del director. Este después de haber manifestado todo su plan, esboza los personajes tal como los ve e indica las pausas, después hace ensayar hasta que su concepción está realizada en los menores detalles. De este modo, priva tanto al actor como al espectador de libertad creativa. El segundo, el teatro-lineal toma un texto o tema lo recre y luego los actores recrean lo que trasmite el director, de modo que se refuerza la libertad de creación.

El arte del actor ha alcanzado una significación diferente, no arrastra al público más que, si convencido de las ideas del director y del autor, expresa desde la escena su propio "yo". El actor ha revelado libremente su alma al espectador, después de haber recibido el arte del director, como éste lo ha recibido del autor. Es una obra colectiva, el director se limita a coordinar el conjunto, lo que importa es el arte individual del actor, sin el cual la libertad de crear es inconcebible. Este teatro nace cada vez, genera nueva escuela en cada espectáculo, cada vez es una nueva semilla. No tiene ningún empeño en llevar al espectador al horror o a la histeria, al contrario, quiere llevar al espectador a contemplar lo inevitable estremeciéndole, pero sin exceso, quiere hacerle llorar y sufrir pero también enternecerle, para terminar en un estado de serenidad y de gracia. Su fin esencial es apaciguar nuestros dolores haciendo germinar en nuestra alma la esperanza que unas veces se extingue y otras se reanima:

> *Una vez fuera del teatro, el hombre proseguirá su vida con todas sus pasiones, pero éstas no le parecerán vanas; las alegrías, las penas y los deberes tendrán sentido, porque estará permitido salir de las tinieblas o por lo menos soportarlas sin amargura. Es sano y vivificante, convoca a humanos a contemplar la grandeza con sabiduría y su teatro se convierte en templo. (...) Una llamada a reconciliarse con la fatalidad, un éxtasis invocando un acto de fe comunitario, una manifestación y una revelación de las almas. El estremecimiento místico que vivifica debe reflejarse en los ojos, en los labios, en el sonido, en la manera de articular: sentimientos volcánicos pero con calma exterior.*[6]

El papel del director se limita a ser un puente entre el alma del autor y la del actor. Convencido del arte del director, el actor queda solo frente al espectador y la llama artística brota de los dos principios libres: el arte del actor y la fantasía creativa del espectador. El actor se libera del director como éste lo hace del autor. Se toma en cuenta, entonces, solo lo que desborda de las aportaciones técnicas.

En este teatro que Meyerhold llama de convención consciente, que lucha contra el procedimiento de la ilusión, tanto el espectador como el actor no olvidan un instante del otro, y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. No es el desplazamiento propiamente dicho quien crea el movimiento en el escenario sino, la distribución de los colores, de las líneas, el arte de combinarlos y de hacerlos vibrar. Arrastra al espectador a tomar parte de la acción, tal vez sea la resurrección del teatro antiguo. Quizás nos estaremos acercando al ritual.

[6] V. E. Meyerhold. *Teoría Teatral.*

En este punto, nos resulta útil hacer analogía con lo que Michel de Certeau explicaba sobre la toma de territorios por Roma, en los que primero se realizaban los rituales políticos o religiosos que unificaban, daban fuerzas, preparaban el campo, luego se atravesaba las fronteras y por último se realizaba la acción de invasión en el extranjero. Del mismo modo, los actores preparan su cuerpo y su alma cual ritual, indagan sus fronteras, las atraviesan para su encuentro con el otro, abren su alma al otro, se encuentran con la extrañeza y logran el movimiento, la generación del *espacio nuevo*. Espacio de transformación propia y del espectador, en el que está implícito el azar.

Esta forma abre al artista infinidad de horizontes, porque se trata de su "yo", de su actitud personal, única frente al mundo. El único efecto que cuenta es el original, el imprevisto, se transforma lo cotidiano en algo inédito, se profundiza hasta tal punto, que eso mismo, lo cotidiano, deja de parecer natural.

Alain Badiou sostiene que la experiencia temporal tiene una gran parte de azar. El teatro es siempre la complementación de una idea eterna con un azar un poco gobernado. La puesta en escena es a menudo un pensamiento extraído de los azares, por que en efecto completan la idea o la disimulan.

En el azar es preciso considerar al público, pues el público forma parte de lo que completa la idea, el público representa la humanidad en su inconsistencia, en su variedad infinita. Cuanto más unificado está (social, nacional, civilmente...) menos útil es para el complemento de la idea, menos sostiene en el tiempo su eternidad y su universalidad. Solo vale un público genérico, un público al azar.[7]

Según Bogart, en el ensayo los actores buscan formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales y a la conexión con otros actores. Piensa en la dirección de escenas como un vehículo en el que los actores se puedan mover y crecer. Restricciones, precisión, exactitud, hacen paradójicamente a la libertad. La forma convertida en un contenedor en el que el actor puede encontrar infinitas variaciones, libertades interpretativas.[8]

Eugenio Barba no difiere tanto de la idea anterior, ya que espera una partitura concreta que luego combina con otros elementos, amasa, ciertos pases mágicos y "voilà" la función. Sostiene, en "Quemar la casa"[9], que *la tarea del director en el encuentro con el actor es tener a mano tijeras y aguja, pero lo que corta y vuelve a coser, es carne y piel humana. Debe saber exactamente dónde clavar la aguja y por dónde hacer pasar su hilo, dónde unir y donde cortar, dónde volver a coser juntos los fragmentos arrancados o trasplantar órganos que provenían de cuerpos extraños*. Cual cirujano, en sus manos cambia la materia viva con riesgos de desangrarse o de que pierda su fuerza vital. Pero Barba está haciendo referencia al encuentro propiamente dicho con los actores, una vez que éstos ya han realizado un trabajo de indagación, que él llama, dramaturgia del actor.

En la dramaturgia del actor, los actores son los responsables de encontrar los estímulos de su creación, los textos, los objetos y construir sus partituras de acciones. Luego, en el encuentro con el director, les ofrecen su trabajo para que éste haga lo que desee, corte y pegue de acuerdo a sus sensaciones (*intuición* según Bogart), una especie de trabajo por contrato y no un trabajo en equipo. Esto permite distinguir aspectos positivos como la máxima confianza, entrega y seguridad en el director, a pesar del riesgo de desangre, y aspectos negativos como la falta de estimulo y contención del director en el momento de indagación, la inexistencia de exploración en conjunto, con la cual el director queda exento de ser parte del gestar de la acción dramática.

Ante la ausencia de la guía y contención de un director desde un primer momento del trabajo, es probable que el impulso de expresión se encuentre a la deriva, sienta desorientación y falta de claridad de hacia dónde debe dirigirse, demasiada libertar anula la acción, por eso salta la necesidad de ser rescatado y el rol se ve reemplazado por otros integrantes o el modo de creación se adapta y busca su propio modo de

[7] Alain Badiou *"Qué piensa el teatro"* Prolongación de un coloquio organizado por el Festival de Avignon en julio de 1994, y fueron presentadas en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996.

[8] Lorenzo Quinteros en una entrevista realizada para Página 12 afirma que: *el surrealismo da valor al inconsciente en el campo del arte. El hombre es artista cuando deja salir sus reflejos espontáneos, más que cuando controla su razón. (...) El movimiento surrealista surgió en una época en que la televisión no existía, y no es casualidad. Apuesta a la imaginación, al discurso automático, al que no es filtrado por la conciencia. El teatro últimamente viene muy realista, muy obediente de la realidad.*

[9] Eugenio Barba, pág. 91.

visualizar el camino, el recorrido, las fronteras. Esto lleva a que el proceso de creación se alargue en el tiempo y corra el riesgo de la frustración, fractura o desintegración de algún aspecto, que por sutil que sea, no resulte favorable.

Pina Bausch decía trabajar *no con bailarines, sino con personas que bailan*. Nos gustaría ubicar, entonces, al director como quien pone el ojo y descubre la particularidad y lo significante de cada persona para crear la escena, con cierta intuición que le dice qué jugada debe realizar con cada jugador, qué estrategia lo acerca más a las potencialidades que tiene cada persona para explayarse y sentir que es parte del mar de la creación común. El director funcionaría como la tierra que contiene los desbordes y a su vez los provoca.

La disección o "la máquina humana"

Hemos heredado perfectamente tanto, que cuesta correrse de ciertos hábitos de pensamiento, tendemos a la reducción, a la simplificación y clasificación de lo que nos supera. Analizamos por parte, como una forma de acercarnos lo más posible a la verdad, pero el ser humano lejos de ser una máquina, constituye una red compleja de sensibilidades que muchas veces se nos pasan por alto.

En nuestra pequeña experiencia personal desde la disección de la dirección, podemos ver a la distancia cierta evolución, una primera etapa que podríamos llamar *ingenua*, donde se estima que a través de su teatro se cambiarán consciencias, o que bajará el genio en el momento exacto de la creación y le dirá lo que tiene que hacer para cautivar al espectador y así transformar a la sociedad. Una etapa *adolescente*, donde su arte, con una mirada más semiótica, sería una simple manifestación de significados de sujetos en una cultura determinada para la cual éste sea significante. Tal vez una etapa *crítica* donde un cúmulo de deseos pujan por expresarse y el director sea el vehículo que da forma para que se manifiesten, de manera que se hagan presentes y construyan su propio sentido en conjunto con el espectador, como sostiene la hermenéutica. ¿Habrá una etapa de maduración donde solo se deje ser? ¿Varias etapas más?

Existe algo anterior a la creación en sí, o la creación empieza mucho antes de hacerse visible, algo latente interno que pretende hacerse externo, cierto *impulso de creación*, pero no necesariamente es algo concreto ya que bien lo decía al comienzo Ad Reinhart en su prólogo a la pintura impresionista: (...) Cada artista como artista nunca tiene nada que decir (...) Suponemos entonces que si no existe nada previo que decir más que el impulso creativo, es el encuentro con el otro o la otredad que surge el arte y se manifiesta, dejando *ser* al artista sin necesidad de nada más. Pero si el actor/artista no necesita de nada, ¿necesitará del director? Supongamos que sí, como dijimos antes sobre la necesidad del otro, pero en ese caso necesita a un director/artista, un director que *sea* al mismo tiempo que los actores, parte del mismo latir grupal, el director tan presente como los actores, que viva la escena como si fuera él mismo desencarnándose, cortándose y volviéndose a coser.

En todos los casos, cualquiera sea la intervención del director, cualquiera sea su construcción de frontera, es un acto de violencia, que provoca delincuencia al ofrecerse por completo el actor en sus desbordes que inquietan, excitan y amenazan al espectador, haciéndolo parte, y éste a su vez completa en sí mismo ese exotismo, esos desbordes de lo cotidiano. En esta acción prácticamente supra terrestre que es la acción del actor, tanto actor como espectador, son cómplices en la delincuencia.

Biblio grafía

Alain Badiou, "Qué piensa el teatro" Prolongación de un coloquio organizado por el Festival de Avignon en julio de 1994, y fueron presentadas en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996.

Bogart Anne, (2008) La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte. Alba Editorial. Madrid

Cortázar, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984 (Tomo I)

Eugenio Barba, "Quemar la casa". Argentina. Edición Siglo XXI, 2011.

Félix de Azúa, Diccionario de las artes, Ed. Planeta, 1996.

Geirola, Gustavo, Aproximación lacaniana a la dramaturgia de actor: de la creación colectiva al teatro de la intensidad. Revista de Teoría y crítica teatral. N° 13 Julio, 2011 www.telondefondo.org

María Daniela Yaccar, Lorenzo Quinteros dirige Victor o los niños al poder, una apuesta al surrealismo. "En el teatro hay que seguir experimentando." Por Página 12, Cultura y Espectáculo, Teatro, Julio de 2013.

Michel de Certeau, La invención de lo cotidiano. Por Luce Giard, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudio superiores de occidente. Centro francés de estudios Mexicanos y Centroamericanos.

V. E. Meyerhold, Teoría Teatral. España, Editorial Fundamentos, 8° Edición, 2008.

"El camino no es encontrar respuestas, Sino preguntas pertinentes"

Leonardo Montecchia
Fragmentos de una entrevista

Lic. María Belén Errendasoro[1]

Resumen

En el campo de las artes escénicas la singularidad de los discursos sobre el cuerpo y el movimiento tiene diferentes anclajes. Una entrevista realizada al Lic. Leonardo Montecchia acerca de la tarea que desarrolla como investigador, pedagogo y coreógrao en el área de lo corporal, expone un abordaje particular: la relación directa y consciente entre respiración y movimiento. Sin embargo, la entrevista va más allá de este aspecto específico. Con casi treinta años dedicados a preguntarse y experimentar sobre el movimiento, nos encontramos con las reflexiones de un artista sobre su trayectoria y también, su presente.

Abstrac

This interview to Leonardo Montecchia, Argentine dancer/performer/actor based in Montpellier, France, analyses his past and present work as choreographer, researcher and teacher exploring the relationship between breathing and movement.

[1] Ayudante en las cátedras Expresión Corporal I y Rítmica, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.
berrendasoro@hotmail.com

Introducción

En mayo de este año, la Facultad de Arte y el Instituto del Profesorado de Arte de Tandil organizaron en forma conjunta el taller "Cuerpo, Voz y Movimiento" (Teatro de la Confraternidad, Tandil) al que asistieron bailarines, actores y cantantes y cuyo dictado estuvo a cargo del Lic. Leonardo Montecchia.

Bailarín, actor, coreógrafo, investigador y pedagogo, Montecchia se encuentra radicado desde hace quince años en Francia. Allí creó en 2003, la *Compañía de la Mentira* con la que presentó *Le MenSonge* (2003), *Potosí, la montagne d'argent* (2005), *Intimidité* y *Patético* (2006), *French Kiss* y *L'Autre* (2007), *Tout va bien, Entre-lacés* y *Boca-Boca* (2008) y *Le Nombril* (2010).

En 2005 fundó *Hort Lits*, una red de creación y difusión cuya particularidad estriba en promover actos artísticos, de carácter experimental, en casas particulares. Los Hort Lits se han instalado no sólo en Francia, sino también en Suiza, España y Bélgica y constituyen un referente para la creación por fuera de los circuitos oficiales y de las subvenciones estatales.

Actualmente, se desempeña como coreógrafo y pedagogo en su propia compañía, además de ejercer en el Conservatorio de Danza y en la Ópera Junior de Montpellier. Trabaja también como intérprete y profesor para varias compañías en Francia - *Cía. Inesperada*, *Cía. Didier Theron*, *Cía. Ram y Cía. A contre poil du sens*- y desde 2009 integra la Federación Francesa de Danza como Jurado Federal.

Paralelamente a su desarrollo artístico coordina talleres de danza dirigidos a ancianos, discapacitados motores, adolescentes y estudiantes y realiza un trabajo pedagógico permanente a través del dictado de seminarios en Paris, el sur de Francia y Argentina.

Entrevistamos a Montecchia en el marco del proyecto "Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación del hecho vivo". En una charla profunda y distendida, nos habló de su recorrido en la danza y el teatro y de su permanente apuesta a la experimentación corporal y la búsqueda creativa del movimiento.

Formación ecléctica y constante

La experiencia inicial de Leo tiene el sello de una negativa familiar: su padre no le permitió estudiar danza porque *"éso no era para varones"*. Así, el teatro independiente de la ciudad de Mar del Plata fue la alternativa para dar sus primeros pasos como artista de la escena.

Tras una brevísima escala en nuestra Unidad Académica -que por entonces se llamaba Escuela Superior de Teatro-, en la Carrera de Teatro (modalidad no-residente), el artista arribó finalmente a Buenos Aires para formarse en la Escuela de Danza-Teatro de la UBA, que dirigía Adriana Barenstein.

Entonces la danza, su fascinación inicial, comenzó por fin a ser parte de su desarrollo artístico junto con el teatro. Por entonces audicionó en el Teatro Municipal Gral. San Martín de Buenos Aires con el propósito de integrar el ballet estable. Sin embargo, su baja estatura distaba del modelo de cuerpo buscado por la institución y el resultado fue otra negativa.

Lejos de inhabilitarlo, ese límite aparente lo alentó a buscar espacios alternativos donde desarrollar su vocación por el movimiento y capitalizar su talento.

Fue así que tomó contacto con la danza independiente e integró distintas compañías, hasta que en 1998 obtuvo de la Fundación Antorchas y la Embajada Francesa en Buenos Aires una beca para realizar estudios en danza contemporánea en Francia.

Ya en Europa, se graduó como Licenciado en Artes del Espectáculo, Mención Danza, en la Universidad de París 8.

> *"De la carrera universitaria me atraía la posibilidad de teorizar con respecto al cuerpo. Yo tenía muchas intuiciones, muchas cosas que pasaban en mi cuerpo pero que no podía formular a través de un discurso. Creo que elegí hacer la licenciatura para poder brindar un marco teórico, para poner todo éso en palabras y elaborar una línea de pensamiento sobre el cuerpo* –sostiene-. *Fue sumamente positivo tener una formación histórica sobre lo que se ha hecho, conocer las distintas maneras de pensar el cuerpo, qué es lo que se hizo en danza contemporánea principalmente en Europa y en Estados Unidos."*

Ecléctica y constante, su formación bebió de muchas fuentes: mientras cursaba la carrera de grado tomó clases, stages, talleres y trabajó en diferentes compañías en Londres, Zurich y Torino. A partir de 2001, instalado definitivamente en Francia, consolidó su formación profesional en el Centro Coreográfico de Montpellier.

"Tomar, tomar y tomar... Y cuestionarse. Eso continúa hasta hoy. Creo que no se trata de dar respuestas, sino de buscar las preguntas que son pertinentes. Hasta las cosas que afirmamos necesitan ser re-cuestionadas constantemente", expresa con la lógica de quien percibe el mundo a través del movimiento. Autoreflexión y visión crítica sobre el trabajo artístico son su capital más valioso, forjado a partir del encuentro con personas que lo motivaron permanentemente.

> *"Tuve la suerte de encontrar personas que me estimularon para ser un libre pensador. Ese fue el regalo más grande que tuve de los pedagogos que me formaron: no me transmitieron una verdad, sino que me invitaron a crear una mirada crítica de ellos mismos y de lo que ofrecían para que yo construyera mi propia verdad."*

Esta manera de pensar la traslada invariablemente a la creación y expectación escénica.

> *"Lo mismo pasa con cualquier espectáculo u obra de teatro: para que sea bueno, debe plantear una buena pregunta. A mí no me interesa que me den respuestas, porque las respuestas te aleccionan, te dicen: 'tenés que hacer esto o aquello'. Pero si lo que despierta en vos es un buen cuestionamiento me parece mucho más interesante. Eso te da una apertura hacia otros caminos. Considero que es uno el que debe crear su propia línea de pensamiento"*- concluye.

Entrenamiento respiratorio

Años de formación teórica, despliegue escénico y la permanente necesidad de integrar danza y teatro, lo llevaron a indagar sobre la expresividad del cuerpo buscando contactarse con el teatro kabuki y la danza butoh.

Su foco de interés ha sido analizar el cuerpo de la emoción a través de la experiencia y, en este proceso, fue abriéndose paso la noción de fisicalidad de la emoción o gesto de la emoción. La investigación fue tornándose más introspectiva y orgánicamente se ancló en la escucha corporal del trabajo respiratorio. Así, la respiración devino puerta de entrada y motor del movimiento.

> *"El entrenamiento respiratorio es un trabajo físico y una capacidad que se desarrolla. Uno se puede entrenar para tener más conciencia de su respiración, del caudal respiratorio, del control respiratorio y de lo que la respiración puede generar como movimiento interno. Por eso también es un trabajo físico."*

Los resultados de esos años de investigación constituyen los pilares de su propuesta de entrenamiento aplicable a actores,

bailarines y también a cantantes. Se trata de lograr la conciencia respiratoria y, desde allí, arribar al movimiento, al sonido y la palabra.

El trabajo que propone se asienta inicialmente en la conciencia corporal de la estructura ósea, específicamente en la movilidad de la columna, la identificación de sus zonas y la percepción de los apoyos.

> *"Empiezo el trabajo en relación directa con la columna vertebral y enfatizo el registro de los isquiones como base del esfínter para construir la columna vertebral y la sensación de la respiración"* –explica.

Una labor sistemática y continua, nutrida por diferentes técnicas, apela a desarrollar la conciencia corporal en quien practica este tipo de entrenamiento.

> *"Merece mucho tiempo trabajar la respiración sobre la zona de la cadera, sobre la abertura de los órganos sexuales, del esfínter, para poder "bajar" realmente la respiración allí. Todas esas experiencias son técnicas de yoga tibetano en las que pasás horas trabajando la respiración, bajándola… Empezás a abrir, a crear movilidad en todo ese espacio"*- afirma desde su experiencia vivencial. *"Yo, a partir de este trabajo, empecé a sentir incluso la movilidad del sacro".*

El entrenamiento promueve una experiencia corporal que va complementándose e integrando sucesivas etapas. Desde la respiración: *"el sentirse respirar y habitar esa respiración"*, hasta generar movimiento. Con todo este soporte, la experiencia se amplía hacia los espacios de resonancia y de allí, hacia el sonido, la voz y la palabra.

> *"Es una cuestión espacial y de trabajo con el aire, de reconocimiento del espacio interno… La construcción del esqueleto te lleva hacia la respiración y a la relación entre la respiración y la estructura. Porque respirás, podés tener espacios de resonancias. Porque tenés espacios de resonancia, podés emitir voz. Porque la voz existe, podés llegar a la noción de palabra"*-enumera-. *"Por ejemplo, cuando trabajamos con los espacios de resonancia variando las zonas en las que colocamos la respiración, movilizamos espacios internos para organizar el movimiento y esta experiencia, indudablemente, da otra conciencia del movimiento."*

La escucha corporal, entonces, puede ser profundizada al trabajar la colocación de la respiración y promover la emisión del sonido y la palabra como una manifestación expandida del movimiento, como una sonoridad en el espacio y una construcción coreográfica.

> *"Estamos muy acostumbrados a hablar, a trabajar con la palabra. Sin embargo, las palabras no son solamente portadoras de sentido; también pueden ser portadoras de espacio, de juego musical, de música. Entonces, probemos tomar la palabra como módulo musical, como base sonora del movimiento, dejando de lado, al menos por el momento, la palabra como mera construcción de sentido."*

En ese rumbo, la propuesta consiste en indagar creativamente la palabra independientemente del sentido que porta.

> *"Me interesa generar una distancia entre el sentido y el volumen de la palabra. Volumen en el sentido de la voluptuosidad del sonido. Y a partir de allí, podemos preguntarnos sobre la intensidad. ¿Cómo una palabra puede llenar tu espacio corporal? ¿Cómo el hablar te llena la boca? ¿Cómo modifica tu columna vertebral? Estas cuestiones te dan una distancia entre el sentido y todas las otras gamas de posibilidades que la palabra tiene".*

Y recalca: *"La ventaja es que después de haber atravesado este tipo de trabajo, el sentido o el no sentido de las palabras puede ser un elemento más del que el actor, o el intérprete, puede apropiarse y jugar."*

La propuesta de entrenamiento es aplicada en bailarines, actores y cantantes, haciendo los ajustes pertinentes de acuerdo a cada perfil artístico. En el caso de los actores, dado que trabajan con el cuerpo y la emoción, la respiración promueve estados muy interesantes que confluyen en movimiento y escena casi a un mismo tiempo. Entonces, la dedicación está dada en trabajar en la percepción de la columna vertebral para que se instale la de columna de aire. Además, en la etapa en la que se trabaja la palabra, la tarea es lograr despojarla del sentido.

El trabajo con los bailarines destina mayor tiempo a la respiración y a las sensaciones de los diafragmas -paladar, diafragma, piso pélvico, pies- porque, si bien tienen desarrollada la capacidad de movimiento, no necesariamente ésta se apoya en la respiración.

Los cantantes, en cambio, tienen por su formación conciencia respiratoria, pero la dificultad radica en los apoyos y el movimiento

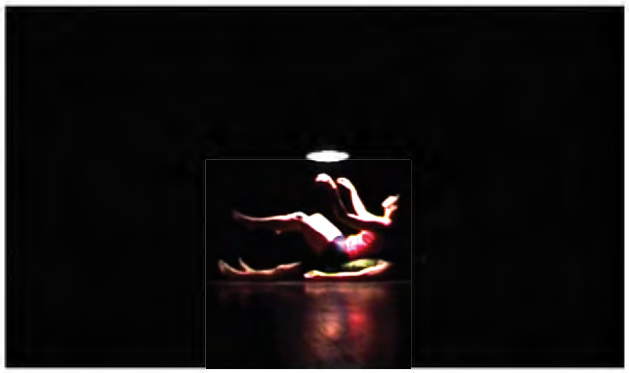
> *"En general, los cantantes tienen muchos problemas de relación entre la voz y el resto del cuerpo y se necesita trabajar mucho 'apoyos y movimiento'. Por ejemplo, los cantantes de ópera son músicos profesionales. Les hacés cantar siguiendo un tiempo y todo bien. Sin embargo, ese tiempo se lo hacés llevar a los pies, los hacés caminar sobre el ritmo y a algunos no les resulta tan sencillo".*

Entonces, el trabajo se particulariza teniendo en cuenta la singularidad de los artistas. *"Se trata, simplemente, de trabajar sobre lo posible para después exigir un poco más y que el campo de lo posible se vuelva un poquito más amplio."*

Musicalidad y escena

El entrenamiento se vuelca hacia lo escénico cuando en el proceso de indagación y experimentación, va apareciendo un material que es pura musicalidad y movimiento. Ya sea palabra, sonido, respiración… todo es manifestación expandida del movimiento y, en este sentido, puede ser re-trabajado en función de la escena.

"En el trabajo creativo es primordial preguntarse ¿qué pasa si juego con…? Porque en definitiva de lo que se trata es de cambiar la mirada sobre el objeto, la percepción del objeto."



Obra duO_2 *- Haga clik sobre la imágen para ver video*

Para avanzar en este punto, invita a que el artista permanentemente re-posicione su mirada ante una obra.

> *"Obligarse a mirar una obra de teatro como un concierto, un cuadro como si fuera una obra de teatro, una película como si fuera una danza o una coreografía, etc."* –enfatiza. *"Es que, en definitiva, estamos hablando de lo mismo. Todo puede aplicarse de una manera o de otra a distintas manifestaciones."*

Promover una musicalidad particular, afinarla, controlarla; jugar con la noción de ritmo, de intensidad. *"La musicalidad no es una cuestión de armonía o de naturalidad en el sentido que 'todo es natural'. Ésas son convenciones, códigos"*- sentencia.

Montecchia propone trabajar sobre la ruptura.

> *"Es necesario re-cuestionar cuáles son las nociones de armonía, de musicalidad. La ruptura pone en cuestión esas convenciones, por eso es un recurso de construcción escénica interesantísimo."*

Desde la perspectiva que él sostiene, la acción de respirar puede comprenderse como la apropiación del espacio (al inspirar) y la entrega de espacio (al exhalar). De este modo, la liberación de espacio se asienta en un patrón rítmico que construye una musicalidad particular.

> *"Cuando respiramos se establece un ritmo. Ese ritmo existe, sí. Pero justamente sobre lo que trabajamos es cómo hacer para que sea un útil de creación artística. La ruptura, es un útil superfuerte. Por ejemplo, cuando vos parás de respirar das importancia al hecho de que estabas respirando; cuando entrás en una apnea total le das importancia a la expiración. Ese tipo de contrastes musicalmente son importantes."*

En la obra duO_2 (2002), bailaba durante cuarenta minutos junto a Dery Fazio haciendo audible y visible la respiración. Sin embargo, hacia el final, ésto se interrumpía y quedaba sólo el movimiento.

> *"Cortábamos la respiración y bailábamos en una apnea total hasta que no podíamos más. Cuando volvíamos a respirar, ése era el final"*. Y evoca una imagen conmovedora: *"Durante el espectáculo, la gente respiraba con nosotros. Hacia el final, contenían la respiración y exhalaban cuando terminábamos la obra."*

En *"Le Nombril"* (2010), unipersonal en el que entrelaza texto, trabajo vocal y danza, la ruptura se concreta a través de dos formas de contraste. Por un lado, la alternancia entre palabras en español/palabras en francés.

> *"Hablar por momentos en otro idioma desfocaliza la atención del espectador, porque no entiende qué es lo que digo. Es una manera de decirle: si las palabras no fueran importantes, ¿qué pasa?, ¿qué es lo que queda del otro?"*

La otra forma de contraste surge de la alternancia entre palabra/ movimiento. A veces, la palabra está en primer plano y otras, el foco es el cuerpo. Sin embargo, al reflexionar sobre esta cuestión afirma:

> *"No sé si hago una cosa o hago la otra. No siento que haya veces en las que actúe más o en las que baile más. Es un solo discurso que se balancea, que se pasea en mi cuerpo y se extiende a mi voz como extensión del movimiento. La palabra como extensión de vocabulario y del sentido, como puede ser un gesto."* Y refuerza: *"Siempre hay una línea interna que va desde el inicio y llega hasta el final de la obra, lo que ocurre es que de repente, lo que estoy diciendo es como una sensación que pasa al cuerpo pero no deja ser el mismo discurso. Es más, a veces hasta las palabras son innecesarias."*

Formas de registro: partitura coreográfica y respiratoria

En 2008, la Fundación Royaumont -primera fundación cultural privada francesa dedicada al desarrollo artístico principalmente de la música y la danza- convocó a una prueba de selección de proyectos de investigación llevados adelante por coreógrafos. Montecchia se presentó como aspirante proponiendo investigar el concepto de escritura coreográfica y resultó seleccionado.

En dicha fundación inicia la formación "Transforme" dirigida por Myriam Gourfink, en la que los doce coreógrafos-investigadores debían participar de sesiones intensivas, muchas de ellas agotadoras, con especialistas de distintos campos del movimiento.

Este emprendimiento se desarrolló entre 2008 y 2009, en la abadía de Royaumont. Varias etapas de quince días intensivos, en las que los coreógrafos probaban, discutían y reflexionaban sobre sus proyectos, teniendo a su disposición un grupo de bailarines con quienes llevar adelante la experimentación.

> *"Yo pretendía investigar cómo un bailarín baila sin memorizar una coreografía. Es decir: ¿qué pasa cuando el movimiento no es la memorización del gesto? Me aboqué a elaborar partituras a partir de códigos sonoros para que los bailarines descubrieran el código, escucharan la partitura y la reprodujeran en el momento. Inicialmente la partitura se apoyaba en cuestiones más musicales como la de densidad, el ritmo, espacios en el cuerpo, de recorridos en el cuerpo."*

Como un modo de clarificar su relato, cuenta:

> *"Habíamos establecido diagonales en el cuerpo y, a la vez, tensiones. Teníamos mezzo, forte y diferentes calidades… Por ejemplo, yo les decía '1, 3, mezzo' o 'de la línea 1 a la diagonal 2, con movimiento forte'. Más tarde, incorporamos también la noción de espacio e incluso logramos ir un poco más lejos al experimentar lo que sucedía cuando los bailarines tenían sus ojos vendados y sentían ecos sonoros."*

Y concluye: *"Se lograban movimientos coreográficos muy interesantes: una misma partitura interpretada por varios bailarines a un tiempo. Muchas veces bailaban al unísono sin saberlo."*

La investigación sobre escritura coreográfica resultó una forma de registro que funciona de guía para que el intérprete, durante su trabajo escénico, pueda liberarse.

> *"A veces es registro mental de un recorrido espacial, de un recorrido de movimiento. No existe 'una' escritura coreográfica: depende de la obra y de lo que tengas que poner en obra también. Por eso, no necesariamente es escrita."*

En esas jornadas de trabajo intensivo trabó lazos con las coreógrafas Christina Towle y Laurence Pagés, abocadas a estudiar la escritura de la respiración en la danza. Luego de la experiencia en Royaumont iniciaron una búsqueda conjunta, ellas dirigiendo el proyecto y Leonardo, junto a otros dos bailarines, probando corporalmente.

En sus comienzos la pregunta era cómo escribir una partición respiratoria y, en este sentido, llegaron a establecer símbolos y registrar la respiración por segundos y hasta por medio segundo.

> *"En la escritura o partitura, existen muchos parámetros que entran en juego y que dan fineza a la escritura. Fundamentalmente, está la subjetividad de la persona que escribe y de la que lee; y encima, sobre respiración."*

La investigación ha evolucionado. A través de videos, Christina y Laurence recuperan por medio de la escritura la respiración de ciertas obras y los bailarines la llevan al cuerpo y al movimiento.

> *"Trabajamos en recuperar la participación respiratoria de una obra de repertorio y realizarla con un movimiento que es propio, para ver qué es lo que queda."* Y advierte: *"Bailarla es muy difícil porque estás constantemente contando. Por ejemplo, una obra de Kazuo Ohno empieza en una apnea alta".* Dibuja en el aire para reforzar el concepto de partición mientras señala: *"1, 2, 3, 4, 5 y respira, respira, respira en 6 tiempos. Relaja los hombros en 2 tiempos. Expira. 1, 2, 3, 4. Inspira. Nueve tiempos de respiración sostenida. 6 tiempos de respiración alta con esternón hacia adelante. 1, 2. 1, 2. 1, 2. Y eso durante mucho tiempo. La obra dura 50 minutos."*

Caminos y presente

Eterno buscador de espacios y alternativas donde poder desarrollarse, Montecchia ha sido –y es- un artista incansable. *"El hecho de que no me hayan dejado formar parte del ballet del San Martín resultó, finalmente, algo positivo; el hecho de que mi papá no haya querido que yo hiciese danza, hoy es una riqueza. Fue positivo porque me llevó por otros caminos. Si hubiese comenzado una formación más clásica, hoy no estaría donde estoy."*

> Conciente de la experiencia acumulada en todos estos años, expresa: *"El sentido del camino cambia con la madurez."* Respira y continúa: *"Cuando sos joven lo querés todo. Pero con el tiempo, la mirada del aprendizaje pasa del reconocimiento exterior a una introspección. Te empezás a conectar más con vos: quién soy, dónde estoy, cuál es la danza que me corresponde, qué tengo ganas de hacer hoy.*

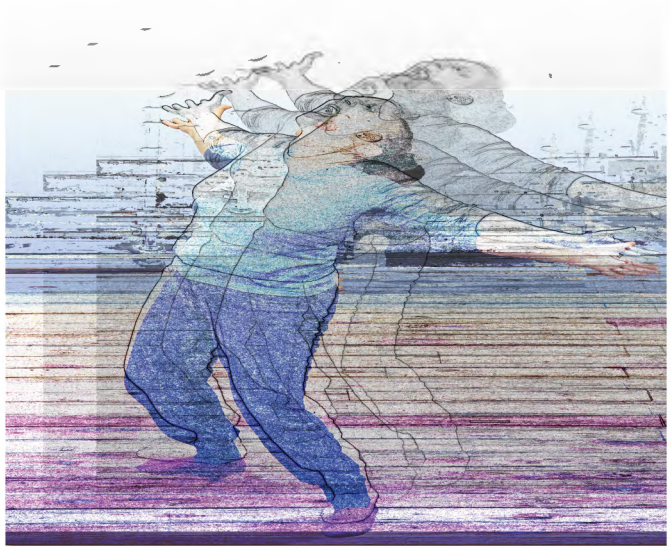
§ vimeo.com/21389007

Obra Le Nombril - Haga clik sobre la imágen para ver video

Con una tranquilidad nacida de la aceptación que el cuerpo cambia con los años, sostiene:

> *"Madurar está muy bueno. ¿Envejecer? ¡Qué tranquilidad! Te parás de otra manera. Te asentás sobre la tierra de otra manera. Acá estoy yo. Éste soy yo. Éste es mi cuerpo que envejece, que no tiene más veinte años, que hace lo que hoy puede y que lo hace incluso mejor que antes."* Y concluye: *"A mí me gusta mucho envejecer. Bueno, no todos los días"*, dice mientras ríe.
>
> *"La madurez y la experiencia me han dado una formulación a lo que antes eran sólo intuiciones. Se trata de cuestiones muy viejas, inquietudes e incertidumbres que han estado dando vueltas pero que no podía formular entonces porque eran muy adolescentes. Porque en realidad, todo pasa por tu percepción del mundo y no por el mundo en sí. Entonces, ahora puedo formular esos misterios para los que no encontré respuesta y sé, simplemente, que la respuesta no se encuentra y que hoy tampoco me importa encontrarla."*

Como un círculo que se cierra, la entrevista concluye con la misma reflexión con la que la originó.*"Para mí, no se trata de encontrar respuestas sino buenas preguntas y con ésto, el camino está prácticamente hecho."*



LAminimAL TEATRE SISTÈMIC, CREACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL

Entrevista a Daniela De Vecchi[1]

Sebastián Huber[2]

Resumen

En el año 2009, Daniela De Vecchi crea en el Obrador Internacional de Dramaturgia de la Sala Beckett de Barcelona la compañía LAminimAL Teatre Sistèmic. Tres años después, LAminimal cuenta con tres obras estrenadas, se ha presentado en festivales y encuentros de teatro y su directora lleva adelante su Tesis de Doctorado centrada en la experiencia de la compañía. Entrevistamos a De Vecchi en enero de 2013, y presentamos aquí el resultado de la amena conversación con esta multifacética actriz- directora- docente e investigadora del teatro.

Abstract

In 2009, Daniela de Vecchi founded the theatre company LAminimAL Teatre Sistemic at the Obrador Internacional de Dramaturgia of the Sala Beckett, in Barcelona. For the last three years, LAminimal has presented three plays, and has performed in several festivals and theatre events. De Vecchi – director of the Company- is writing her doctoral thesis based on her experience with the company. We interviewed De Vecchi in January 2013 and here we present the outcome of our interesting conversation with the multifaceted actress-director-teacher and researcher

[1] Daniela De Vecchi nació en São Paulo en 1975. Es licenciada en Artes Escénicas por la Universidade Estadual de Campinas de Brasil y posgraduada en Cine y Sociedad por la Universitat de Barcelona, Máster en Estudios Teatrales por el Institut del Teatre y la Universitat Autònoma de Barcelona, donde actualmente cursa estudios de Doctorado en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales.
En Madrid colabora con Nuevo Teatro Fronterizo coordinando proyectos de cooperación internacional. Desde 2002 se desempeña como profesora de Interpretación en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC) y a partir del 2010 imparte, junto a José Sanchis Sinisterra, el curso de Dramaturgia Actoral en el Institut del Teatre de Barcelona.

[2] Master en Estudios Teatrales. Ayudante Práctica Integrada del Teatro II, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil. sebashuber@gmail.com

Entrevista a Daniela de Vecchi

LAminimAL Teatre Sistèmic, compañía que quien escribe este artículo tuvo el placer de integrar -en carácter de dramaturgo- hasta mediados de 2010, investiga sobre los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR), generados por José Sanchis Sinisterra a fines de los años ochenta a partir de un laboratorio de experimentación actoral que luego se centró en la investigación sobre el minimalismo como lenguaje escénico, despegándose de la figuratividad y dando lugar a la abstracción en la escena teatral.

Los Sistemas Minimalistas Repetitivos están conformados por unidades mínimas de acción denominadas "actemas", siguen un principio repetitivo y se desarrollan en el tiempo a través de la retroalimentación. Técnicamente, el sistema pasa por tres fases denominadas "instalación", "modulación" y "transgresión", conformadas por una serie de reglas que –a la vez que establecen límites- potencian las posibilidades creativas de los actores.[3]

En la temporada 2012/2013, Daniela De Vecchi estrena con LAminimAL los espectáculos "Hacer que suene una flor... A pesar de todo: el suicidio del elefante hipotecado", con textos de José Sanchis Sinisterra; "La Grandesa d'ésser un entre tants", de David Eudave y "Miércoles" de Aina Tur.

Sebastián Huber- ¿Cómo fue tu primer contacto con el trabajo sobre sistemas?

Daniela De Vecchi- Yo estaba haciendo la asistencia de José Sanchis Sinisterra en el montaje de "Vagas noticias de Klam" y un día, como los ensayos no iban muy bien, él llegó con unos sistemas para trabajar (dos de los actores habían trabajado ya con sistemas en el primer montaje de "Flechas del ángel del olvido"). Sanchis propuso entonces un ejercicio sistémico, como forma de búsqueda para ver si lograba que pasase algo más entre los actores, más de lo que estaba pasando. Y cuando yo lo vi pensé "¡Bueno... esto va mucho más allá de lo que le están pidiendo! Me pareció la "panacea". Ahí, en realidad, hice el puente entre lo que estaba viendo y aquello que nos habían explicado en clase Teoría y Práctica del Espectáculo (dentro del Master en Estudios Teatrales), la teoría general de los sistemas; ahí entendí de dónde había venido.

Yo había hecho mi tesis en Brasil sobre la Física cuántica y el Teatro, había hecho un estudio sobre mecánica relacional, sobre un estudioso de la Universidad UNICAMP de Sao Paulo que en su Tesis trabaja sobre las teorías de Einstein y plantea que en realidad no se trata de que todo sea "relativo" sino "relacional", relacionado con el movimiento, con la acción y con la distancia, no simplemente relativizado en relación al observador. De todo esto, que es mucho más amplio, claro, a mí me interesó, para nuestro trabajo, la idea de que lo relativo siempre es referente al observador, y al observador lo estamos poniendo siempre en la figura del espectador o del director. Lo relacional, en cambio, refiere a lo que pasa en el "entre", entre los objetos del espacio, entre los actores, entre la acción. De esta relación nace la acción, o lo que sea, y eso era un germen de la idea sistémica, pero en ese momento yo no tenía ni idea, claro. Yo tenía como la intuición de que a mí me gustaba más esto que no aquello de la década de los 90 en Sudamérica -en Brasil al menos-, época de los directores con sus ideas, en la que cada uno tomaba y hacía su Hamlet, tenía su gran idea y hacía su Hamlet.

S.H.- La puesta en escena siempre de un texto ajeno.

D. D.V.- Ajeno, sí, y que tú lo haces "tuyo", te lo inventas, haces tu versión –que está muy bien eso, está muy bonito- pero bueno, que siempre me ha molestado un poco esta cosa de ir al teatro a ver el ego del director; me cansaba. Y así fue, con lo de teoría de sistemas que vimos en el Master de la UAB, cuando hice como esta especie de puente. En Brasil, con esta idea, hice un par de montajes, pero yo en aquella época trabajaba más bien como actriz. Hicimos dos montajes con nuestra compañía, luego de la universidad: una versión de "Alicia en el país de las maravillas" y luego un texto propio, nuestro. Éramos dos directores pero yo trabajaba también como actriz, debía hacer la observación del proceso siempre desde la escena, entonces es muy diferente, ¿no? Una vez en Barcelona al encontrarme con la teoría de los sistemas que vimos durante el Master yo sentí que era lo que a mí me interesaba, pensé "esto va de lo que me gusta". Esas ideas teóricas parecían interesantes y cuando me encontré con Sanchis Sinisterra dije "Vale, ya entendí". Yo me interesé en el trabajo y él fue súper generoso, a la semana siguiente me trajo un artículo que había escrito para la revista "Pausa" y empezó a abrirme puertas. Justamente coincidió con que a los tres meses él se iba a Brasil a hacer otro montaje de "Flechas del ángel del olvido" con sistemas, (él ya había montado esa obra en Barcelona) y ahí fue cuando me llevó para ser su ayudante.

S.H.- Pero hay una distancia entre aquellos trabajos y lo que está alcanzando LAminimAL actualmente, ¿no es cierto?

D. D.V.- Sí, hay una diferencia muy grande. También hay una distancia muy grande entre lo que hicieron ellos en aquellos talleres de la Sala Beckett, que fue ahí donde nació esto, y lo que Sanchis hizo en el montaje de "Flechas..." Porque en este montaje no se usó la poética de los sistemas sino simplemente la técnica como herramienta de construcción de las acciones de la escena. El sistema, sobre todo en el primer montaje, no se veía; se buscaba que el sistema funcionara como elemento activador de las acciones.

S.H.- Elemento que luego desaparecía como tal.

D.D.V.- Exacto. De hecho no se veía, los sistemas eran muy, muy largos y no llegaba casi a verse, se hacía una escena en la que no sé si el sistema se llegaba a repetir, entero, una vez.

[3] Véase, para más información, Sinisterra, J.S. (2005, tercera época) Sistemas Minimalistas en el teatro, *Revista Pausa*, 20, p.p. 11-17.

S.H.- Con lo que no había retroalimentación.

D.D.V.- Muy poca, claro. En Brasil, en la segunda puesta, hemos forzado un poco el trabajo, se pudo trabajar mucho más, también por la flexibilidad de los actores brasileños, que permitía otro tipo de trabajo. Y ahí fue cuando, definitivamente, llegué a la conclusión de que lo que tenía que hacer era tener un grupo para entrenar a los actores. Todo va relacionándose, de a poco.

S.H.- Contame un poco sobre "Hacer sonar una flor..."

D.D.V.- El espectáculo tiene como tres etapas: una primera en la que se presentan los sistemas, en la que los espectadores entran a la sala y se pasean como si estuviesen en la inauguración de una exposición. Luego los dividimos en tres grupos y se encuentran con que cada grupo está frente a su "pequeño teatro a la italiana". Pueden registrar lo que ocurre a sus espaldas, con los otros sistemas, pero se establece el código de que a cada uno le toca lo que tiene delante. Algunos espectadores se centran en lo que ocurre delante y otros como que se indignan porque lo quieren ver todo, no pueden controlar la sensación de pérdida. Son tres sistemas diferentes que empiezan con el texto de Sanchis Sinisterra "Esperando algo", todos a la vez. El mismo texto para los tres sistemas diferentes. Al comienzo en susurros, luego se sube la intensidad en todos y luego tienen que conseguir hacerlo entre los tres grupos (los actores no se pueden mirar, cada unos está con su sistema), tienen que conseguir trabajar con el mismo texto, entre todos, improvisando las réplicas (no está pautado, a veces se pisan con el texto aunque intenten no hacerlo) al tiempo que continúa cada grupo con su sistema.

S.H.- Es un trabajo muy difícil para los actores.

D.D.V.- Sí, pero ¡genera una cosa tan viva! Porque en un momento los espectadores se encuentran con que están en medio de algo que empieza a sonarles por todos lados, y de repente suena sólo una, y sigue. En cada sistema yo he incorporado un actema que es "leer el periódico", entonces cada sistema tiene un periódico, y un actema que es "leer el periódico". A partir de un momento en el que hay tres grupos que están siguiendo el mismo texto en conjunto ingresa el actema de "leer el periódico" (de ese día). Comienza a tejerse todo un sentido a partir de entrecruzarse el texto de Sanchis con los fragmentos de noticias del periódico del día (fragmentos incorporados y variados, como los actemas) en el que hasta los espectadores intervienen y contestan. Luego de este momento que es cada vez más "colectivo": se gira al público y se genera una especia de taberna. Los sistemas entran en transgresión, los actores/personajes comienzan a interactuar con los espectadores y desde ahí se va a otro sistema que es otra vez fijo.

Las noticias, que están preseleccionadas, que los actores leen e interpretan durante la "taberna" son todas referentes a los desahucios (desalojos): declaraciones de gente de derechas, barbaridades reales que se han dicho en Barcelona y con las que hemos hecho una especie de colección. Las declaraciones esas con las que trabajamos son invariables, ya se han transformado en algo así como monólogos; de hecho son declaraciones televisivas hechas por personas reales. Aquí los actores trabajan llevando la modulación al máximo, al extremo, sin llegar a construir personaje. Hay un personaje que aparece, pero sigue siendo Tony (el actor) diciendo una barbaridad, y los demás le contestan llamándolo por su nombre, le dice "Tony, no te pases tío, tranquilo". Entonces al espectador le encanta, es algo que le llega, no necesita una historia. Yo sí me he montado una historia, pero la gente no necesariamente la entiende. Y es cómo estas noticias han entrado durante el último año en nuestra vida cotidiana de una forma tan bestia; en nuestros espacios íntimos antes hablábamos de ir de vacaciones, de viajes, de estudio, de trabajo, y ahora hablamos el 80% del tiempo de la crisis, de los suicidios, de las desgracias. Y cómo esto ha pasado de la intimidad al espacio colectivo, porque ahora caminas por la calle y la gente está hablando de política.

S.H.- ¿Qué pasa con la recepción?

D.D.V.- Hemos conseguido aquello de lo que hablábamos (al comienzo del proceso de ensayos, en 2010) Está pasando que público que es asiduo del Teatro Nacional de Catalunya nos dice "No nos hemos enterado de la historia pero ¡nos ha gustado tanto!" Y es que realmente no hay historia, he optado por hacer algo que no tiene historia, no cuenta nada, no es una metáfora contada de la vida de alguien sino que son simplemente situaciones. Supongo que al ser algo tan cercano, a la gente le encanta; no sé, están encantados. Disfrutan del "no sentido", viven la experiencia, las sensaciones, pero no encuentran un sentido. Y no les molesta.

S.H.- ¿Cuáles serían las características del texto en todo este trabajo?

D.D.V.- Si tuviera que publicar el texto de "Hacer sonar una flor", yo tengo un guión que es guión y libro de dirección, a la vez. Tal como está, el texto como palabra dicha es imposible de montar para otra compañía, porque el sistema forma parte de la dramaturgia, y es imprescindible para la dramaturgia. Los sistemas son texto, son textos de acción. Si lo analizáramos desde el punto de vista convencional son acotaciones; pero son acotaciones indispensables. Son texto, son acción dramática, al mismo nivel que el texto. Lo que es curioso es que, para hacer el texto, para trabajar, me pasó que tuve la necesidad de realmente escribirlo todo; para poder organizar la puesta, la escritura de lo que se estaba haciendo, a diferencia de otras veces que tomas un texto y como director lo vas montando, al final no tienes el material porque te han ido surgiendo las ideas, ¿no? Aquí, para poder montarlo, llegó un momento en que tuve la necesidad de sentarme delante del ordenador y escribir todo, transcribir los sistemas, el orden, los momentos de ruptura, las reglas con las que se trabaja. Desde afuera, tú ya lo sabes, parecen muy improvisadas pero en realidad están muy pautadas, y cada vez más a medida que vamos complejizando. Y cuando pasé todo esto a los actores el espectáculo a dado un salto brutal, en una semana. El grupo tenía necesidad de organización dramatúrgica, que ya estaba, porque estábamos haciendo lo mismo pero simplemente el hecho de que les he entregado el guión y ellos han podido leer eso y organizarse, de manera de poder ver "bueno, aquí viene esto, aquí viene lo otro", la organización dramatúrgica ha hecho que la acción creciera muchísimo, que explotara.

S.H.- Es curioso, porque es una organización dramatúrgica que han ido construyendo entre todos, ellos y vos como directora, desde la escena disparados por las consignas.

D.D.V.- Exacto. Haberlo fijado hizo que aumentara, por ejemplo en nuestro caso, la capacidad de modular. Hasta tanto no vieron la obra "como una obra" les costó más tener la libertad de salirse de los límites. Cuando han tomado el guión, lo han leído, de principio a final, han visto las acciones escritas, pautadas, esto ha generado una gran libertad.

S.H.- Es como que se encontraron con un marco, quizás aquello que decía Sanchis de que el actor es más libre cuanto más atado está a las reglas del funcionamiento del sistema.

D.D.V.- A nivel de la dramaturgia puede ser que lo que llamamos texto esté relacionado con esto, con la delimitación de los marcos de la acción teatral que se está generando. Algo así como que el

Entrevista a Daniela de Vecchi

Obra Esperando algo- Haga clik sobre la imágen para ver video

texto "permite todo, excepto lo que no permite". Hay cosas "que no"; tú lo decides como dramaturgo. Quizás vaya por ahí eso de qué es hoy un texto teatral, no sé, yo te hablo de la experiencia que nos está pasando ahora.

S.H.- ¿El grupo es, básicamente, aquel con el que empezamos en 2010?

D.D.V.- Sí, salvo dos o tres, de aquel grupo original están todos, más algunas incorporaciones.

S.H.- Y los actores han evolucionado, seguramente, con todo este tiempo de trabajo. Recuerdo que sentíamos que era necesario hacer un trabajo de entrenamiento actoral. Ahora, tres años después...

D.D.V.- Sí. Los actores están bastante entrenados, sobretodo – aparte del entrenamiento realmente físico en la repetición- están entrenados en el "apaciguamiento del ego", del ego del actor, que es en realidad la mayor dificultad. La otra parte del entrenamiento creo que es la más difícil, el salir de la idea esta del individuo como actor en la escena y pasar a ser actor en colectivo. Hemos sido entrenados, formados, bajo la idea de que "Yo tengo que ser un gran actor, yo tengo que tener mis herramientas, mis capacidades", y supongo que si, por ejemplo, tomáramos actores orientales, esta cuestión de coralidad, de trabajo sobre el colectivo no sería tan dificultosa. Ahí creo que es donde reside el principal problema, porque no hay forma, en este tipo de trabajo, de que un actor "solucione" una escena; sólo la solucionan todos.

S.H.- No hay un jugador que pueda ganar el partido.

D.D.V.- Exacto, no hay.

S.H.- Con el texto pasa algo parecido, no? Quiero decir con el trabajo del dramaturgo.

D.D.V.- Sí. Lo que sí hay es una obligación de intentar sacarle provecho al texto, al que es, sin intentar sacarle una sola coma. Y esto es lo que hemos empezado a descubrir con los montajes, que esto está muy bien; lo que sí hay es una violación del sentido original que tenía el autor, claro, ya que en cuanto el texto se transforma en un actema el sentido se pervierte. Es ahí donde está la fragilidad. Después, cuando hemos comenzado a trabajar en los montajes he sido bastante radical en decirles que no quiero que cambiemos ni una sola coma, podemos modular de todas las maneras posibles, podemos hacer todo lo que queramos con el texto, transgredirlo, según como funcione, pero tenemos que trabajar con material. Con el material del texto como algo obligatorio, no como algo "así nomás".

S.H.- ¿Se lo respeta tanto como se respeta un actema físico?

D.D.V.- Sí. Y entonces ahí cambia un poco esta relación con el "ego dramatúrgico", pero está claro que los textos con los que hemos trabajado hasta ahora –por ejemplo en el caso de "La Grandesa d'ésser un entre tants"- David Eudave escribió un texto, quizás intuitivamente, de manera que su ego no se viera herido con la modificación.

S.H.- Ahora, para el trabajo con sistemas minimalistas repetitivos, el texto se escribe a partir de algo, pensando en unos sistemas específicos en acción. Está escrito para esta forma de trabajo, para este grupo trabajando sobre estos sistemas.

D.D.V.- Claro. La cuestión es un poco que la dramaturgia ya no puede estar basada en lo que es frase en la escena sino que el objetivo del texto es el de construir un mecanismo que facilite el eco de los actemas, porque si el texto "juega en contra" del dispositivo va camino a ser destrozado. En el caso de "La grandesa..." el texto constituye pequeños núcleos que tienen las mismas cualidades que tienen los actemas, o sea ser lo suficientemente fuertes y a su vez lo suficientemente abiertos como para permitirse cargar con un sentido, pero también, llegado el caso, multiplicarlo.

El proceso de escritura que siguió David, que coincidió con el viaje que yo tuve que hacer a Brasil, duró un mes y medio, él se quedó trabajando solo con los actores. En un momento, tú todavía estabas con nosotros, ¿recuerdas?, habíamos hablado de partir de una temática y elegimos trabajar sobre la coacción, sobre situaciones de coacción. Elegimos, de entre los que teníamos, cuatro sistemas. David estuvo trabajando sobre estos sistemas, incluso utilizando aquellos ejercicios de improvisación que tú habías planteado... hicimos unos fines de semana en una masía cerca de Barcelona (ahí estuvimos trabajando sobre improvisación tradicional) y ahí David entonces se llenó de esta idea colectiva, de lo que para este grupo era la coacción. A partir de ahí generó tres núcleos de coacción: social, amorosa y una tercera, bastante surrealista, relacionada con el miedo a la muerte, esta cosa de haber sido obligados a nacer y a morir que nadie lo ha elegido.

Entonces los módulos tenían tres escenas, cada una con un sistema; y, dentro de cada escena, dos microescenas que se repetían. Esta fue la estructura a partir de la que se empezó a escribir, inspirado en los sistemas como formas de relación. Y, aunque no hemos hablado nunca de esto con David, la escritura ha estado relacionada con la música, ya que siempre hemos estado trabajando con música. La música ha funcionado como un elemento de "respiro", que atribuye un sentido inmediato, ¿no?; cuando entra la música es cuando el público hace un poco de descanso mental, dice "alguien me está dando algo ya *dado*, muy bien, gracias". Las escenas, entonces, estaban como "pintadas" de frases musicales, lo que a mí, a la hora de dirigir, me vino de perlas para construir una especie de evolución a partir de la progresividad de las músicas, las canciones que David ha puesto en la dramaturgia.

Al espectáculo "Hacer sonar una flor" lo hicimos el año pasado, 2012, y era un trabajo a partir de lo que llamamos "cápsulas sistémicas", que eran ejercicios de laboratorio, pequeñas escenas como las que hacíamos en el Obrador de la Beckett sobre las que trabajamos unos seis meses. Al comienzo era porque queríamos que cada uno tuviese su escena, y entonces los mismos actores que actuaban en una cápsula dirigían otra. David y yo coordinábamos pero ellos las trabajaban, las grabamos e hicimos como una especie de menú, un espectáculo con diez o doce cápsulas que ofrecíamos y la gente entonces podía elegir cuáles ver. La hicimos en tres festivales: en el Temporada Alta off, en el Caldera Obert y en el Nun off.

El nombre "Hacer sonar una flor" viene de uno de los primeros sistemas que hacíamos, "Llavero", en el que se usaba un llavero como sonajero en la oreja; bueno, estábamos haciendo este sistema y no teníamos un llavero y teníamos una flor de plástico, entonces tomaron la flor y resultó preciosa esa imagen de alguien intentando hacer sonar una flor. De ahí quedó el nombre, y ese sistema es un poco el eje del espectáculo nuevo.

S.H.- ¿Qué pasó entre "La grandesa..." y este nuevo montaje?

D.D.V.- Bueno, entre ambos montajes hay este proceso de trabajo con las cápsulas, seis meses de trabajo y las sesiones de laboratorio, dos veces a la semana, en el Institut del Teatre. Ahí intentamos gestar diferentes proyectos para ver hacia dónde continuaríamos. Y entonces surgió esta posibilidad de trabajar en el teatro Tantarantana. O sea, lo que hubo en el medio fue el laboratorio. Lo que pasó fue que "La grandesa..." tuvo un proceso muy largo porque la preestrenamos en junio y luego entonces vino el parón del verano; en la Sala Beckett nos ofrecieron hacer otra vez un preestreno en octubre, y así estuvimos parados desde junio a septiembre, retomamos en septiembre los ensayos y la estrenamos en octubre; ahí vinieron a vernos los programadores, que nos la programan para junio de este año 2013 en la Sala Atrium. Entonces, como te decía, es un espectáculo que está teniendo un proceso súper largo. Yo le tengo muchas ganas a "La grandesa..." , ahora, después de haber pasado por este segundo espectáculo, porque ahora cuando la volvamos a recuperar... hemos estado estos últimos siete meses y para los actores ha sido un plus de entrenamiento. Y fue una de las cosas que nos hicieron aceptar esta cuestión de que nos programaran de una año para el otro.

S.H.- Hablemos un poco de tu trabajo de tesis doctoral y la investigación desde la práctica.

D.D.V.- Mi tesina de Master abordaba la abstracción en la obra de Sanchis Sinisterra, cómo nace, y el origen de los sistemas. Ahora como que he ido para atrás, sienta las bases teóricas (en el trabajo del Master no me admitían la práctica como parte del trabajo) y justifica la continuación de ese estudio, ahora ya desde la práctica, en mi Tesis de Doctorado. Había dudas sobre la solvencia académica de mi trabajo de Master porque en uno de los montajes, el de "Flechas del ángel del olvido" en Brasil, yo participo como creativa. A la comisión evaluadora le ha parecido estupendo que yo participara en el proceso creativo, y que este proceso de creación estuviese en el trabajo. Sin embargo, desde el ámbito más académico siempre surge que esto podría llegar a restar solvencia a lo que estoy diciendo.

S.H.- En un punto está bien que haya ocurrido esto, porque cabe preguntarse ¿Entonces la solvencia académica...?

D.D.V.- ¿Viene de qué? ¿Del muerto? No lo sé. Sin embargo esos mismos profesores son los que ahora han aprobado mi proyecto de Tesis de Doctorado. Yo creo que existe una voluntad desde quienes organizan el Master en Estudios Teatrales, ya desde cuando hicieron aquellas jornadas en las que invitaron a Josette Féral a hablar sobre investigación y creación, existe una voluntad y una tendencia a cuestionarse esta figura académica tan cerrada y yo creo que una Tesis como la mía les está dando un poco de luz, sirvo un poco de conejito de indias para preguntarse "¿Es posible?" Es difícil eh, porque muchas veces percibo que hay como una tendencia contra la que tengo que luchar, una tendencia a querer que me ajuste a los marcos académicos. Por más que no quieran, me veo obligada yo -y ellos mismos- a pensar constantemente "espera, lo que queremos no es esto, ¿no? A ver cómo lo hacemos."

Para mi tesis en sí, el principal problema es también la principal ventaja. Cómo plasmarlo, cómo... cómo plasmarlo dentro de un ámbito académico. Yo me acuerdo de que, como lo dice en sus escritos Josette Féral, como lo dijo cuando estuvo en Barcelona, en la universidad de Quebec ellos admiten, se considera que el 60% de la tesis es el ejercicio práctico presentado, y que luego, además, presentas lo que es la Tesis escrita; pero el ejercicio práctico presentado forma parte, y no como anexos. Por ejemplo, a mi tesina de Master le he añadido los videos, pero en los anexos. Y esto es un poco por lo que estoy luchando, para conseguir que se entienda que los que hacemos esto no lo hacemos porque no lo queremos escribir. La cuestión es que el proyecto, por más que lo escribas, no es lo que realmente interesa.

S.H.- Y, además de esto de no poder ser investigador y parte creativa a la vez, ¿qué es lo que te exigen, por ejemplo?

D.D.V.- Ahora donde más he tenido problemas es, por ejemplo, con el tema de la recepción. Yo considero que es importante la recepción en este trabajo, pero mucho me temo que sería otra Tesis. Hacer un trabajo sobre la recepción de esto sería un mundo y sería trabajar sobre el material acabado, algo así como "cómo fue la recepción", después que lo hicimos. Y mi Tesis no va de analizar cómo ha volado el cohete, ¡la tesis va de investigar cómo hacemos para que el cohete vuele!

Entrevista a Daniela de Vecchi

S.H.- Es muy cierto. Una salvedad sería el caso de alimentar, con la recepción de esas muestras de *work in progress* que hacíamos los domingos en la Sala Beckett, ese proceso creativo.

D.D.V.- Sí, exacto. Esa es la principal dificultad que se encuentra, establecer este tipo de marco, ¿me explico?, establecer el marco. "Cuál es el marco de investigación académico para una práctica creativa". Quiero saber cómo esto funciona; ahora, ¿qué marco se establece para esto? Y aún no lo tenemos claro. Porque los que lo pueden haber hecho... siempre sale Eugenio Barba como ejemplo, y es cierto, pero Barba es un ejemplo de que los marcos académicos... no sé, hacen los ISTA, cuando tienen dinero, y se escribe lo que se ha hecho allí, está muy bien, pero vamos, que al final no sabemos, nadie, qué es lo de la Antropología Teatral.

Entonces es un proceso de investigación, es un proceso de creación –que lo es, y muy potente-, pero por más buena voluntad que tengan los tutores y directores de Tesis -que la tienen- la visión es la que falta, realmente.

Yo siento que se exige como el doble, la parte práctica más la teórica, el doble de solvencia. Como cuando eres inmigrante, no sirve con lo que eres sino que además tienes que demostrarlo.

A veces los artistas tenemos que hacer Tesis de detective, no tenemos derecho a hacer Tesis de investigación, práctica. A un científico sí que se le permite hacer Tesis de investigación y descubrir una nueva molécula, que esto sea su Tesis, y que le den una subvención, una beca para todo esto, para que descubra la molécula. A nosotros se nos ha relegado, nosotros no podemos investigar para descubrir, tenemos que investigar para...

S.H.- No podemos ser protagonistas de la propia historia sino que hay que ser un detective de algo que hizo otro.

D.D.V.- Yo creo que esto se está intentando cambiar, es lo que nos está interesando a nosotros y a bastante gente le empieza a interesar. Porque mi objetivo aquí es la creación y la investigación, yo no voy a ganar puntos para acceder a un cargo; el enfoque de la investigación muchas veces está pervertido, creo, en las universidades.

S.H.- Uno puede vivir lo que está investigando, tratándose ya no de la imagen del científico que toca a la cosa desde afuera sin contaminarla...

D.D.V.- Porque, si no, el investigador ideal para esto es el no-artista, el de literatura dramática, el profesor de Filología, el que mira y hace su análisis externo.

Obra Dimecres - Haga clik sobre la imágen para ver video

S.H.- Eso es político también.

D.D.V.- Sí, sí, es cierto, es político, es verdad. Hay intelectuales, teóricos apasionados del teatro, capaces de ver que se necesita una investigación desde la creación. Para hacer trabajo de historiador no hace falta que sea el creador el que esté en el proceso, pero para hacer el trabajo de investigación de campo, hace falta el creador; son dos cosas diferentes, totalmente diferentes, tan necesaria una como la otra.

S.H.- Muchas gracias Daniela. Gracias por tu trabajo y por tu pasión puesta en todo esto. Me quedo, para cerrar, con aquello que dijiste de que la investigación no va de analizar cómo ha volado el cohete, ¡la investigación va de investigar cómo hacemos para que el cohete vuele!

SALA "LA FÁBRICA" EN SUS PRIMEROS 15 AÑOS DE EXISTENCIA

Breve historial.-

Raúl Echegaray[1]

El 19 de diciembre de 2013 se festejó el 15º aniversario de la creación de la Sala "La Fábrica", ubicada en la planta baja de la sede del Rectorado de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, más precisamente en Pinto y Chacabuco de la ciudad de Tandil.

La inauguración de la sala y su puesta en marcha se realizó durante la primera etapa de nuestra unidad académica, bajo la denominación de Escuela Superior de Teatro, durante la gestión del Dr. Juan Carlos Catalano como Director Normalizador. Había transcurrido para ese entonces algo más de una década de la creación de la E. S. T. y este logro, entre otros, significaba un avance concreto en el crecimiento y el afianzamiento de la institución.

A espaldas del Aula Magna de la universidad, en un espacio que antiguamente constituía un patio y en el que luego se construyó un depósito de materiales, el rectorado cedió en comodato el referido espacio para la instalación de la sala que demandó no menos de dos años para su definitiva adecuación.

En los primeros tiempos y en tanto se aguardaba el inicio de la obra, se la denominó familiarmente el galpón o el depósito, puesto que bajo el tinglado originario se realizaban tareas de confección de escenografías y ensayos, y se depositaban allí distintos objetos de utilería. Desde el punto de vista formal se la denominó luego Aula Teatro, y de manera previa a su inauguración oficial, se constituyó en un importante lugar de trabajo y de encuentro para docentes y estudiantes de la Carrera de Teatro, considerando la escasez de espacios con que contaba la E. S. T. en aquellos años para sus actividades académicas y artísticas. La sesión de un aula en el 2do. Piso del edificio a rectorado, habilitó el canje por el depósito.

Para su administración y funcionamiento se constituyó por aquellos días la "Asociación Amigos del Teatro La Fábrica", cuya asamblea fundacional se realizó en instalaciones de la Escuela Superior de Teatro, en el denominado "salón de la cafetería" del tercer piso del edificio.

[1] Dramaturgo – Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte (CDAB)

A partir de ese momento se lanzó la primera campaña de socios y luego de una intensa actividad que llega a nuestros días, se sucedieron las distintas comisiones integradas por docentes y alumnos de la Carrera de Teatro. La institución no fue ajena a la crisis del 2001, época en la cual se puso en peligro su continuidad; de todos modos, felizmente, de manera paulatina se logró salir adelante una vez superada la profunda crisis económica y social que vivió el país.

Justamente, por haber sido concebida como aula teatro, dado que en el espacio alternan las actividades académicas con distintas propuestas de orden teatral, cinematográfico, conciertos, conferencias y recitales, entre otros, básicamente su estructura se compone de una tribuna con capacidad para 100 espectadores. En el sector superior se encuentra las cabinas de luces y las representaciones se efectúan a ras del piso en un amplio escenario cuadrado de diez metros Sus paredes y el piso están pintados de negro y posee amplios cortinados del mismo color, en tanto que debajo de la tribuna se encuentran los vestuarios y los baños.

"El soplador de estrellas" de Ricardo Talento.
Clara Giorgetti y Gastón Dubin, Dir.Marianela Vallazza

Cabe agregar que la sala se encuentra convenientemente calefaccionada. Esta disposición permite que las funciones teatrales tengan de alguna manera un carácter intimista, debido a la proximidad entre actores y público.

Se accede a la misma por el hall de ingreso al Aula Magna en calle Pinto 367.

Las primeras funciones:

Si bien hemos registrado oficialmente el estreno de "Final de partida" de Samuel Becket con dirección de Marcelo Islas como la primera obra representada en la sala, estrenada el día 3 de abril de 1997, dado que en esa fecha se estrenó la tribuna como hábitat para el público, el equipo de calefacción, y se contó además con la presencia del investigador Jorge Dubatti, en vinculación con unas jornadas dedicadas al teatro de Becket, cabe mencionar que previamente existieron dos estrenos.

"Pasajeras" de Ana María Vallejo.
Pepo Sanzano, Daniela Ferrari, Yamile Amad
Dir. Julia Lavatelli

En el viejo galpón se estrenó el 8 de diciembre de 1995 "Muestra descomunal", de la mano del dramaturgo Mauricio Kartun, titular de la cátedra de Práctica Integrada I. Claro que aún no se había realizado la construcción definitiva y es probable que actores y público sufrieran el calor de la época; sin embargo hubo un estreno posterior más problemático y fue el de "Postales Argentinas" de Ricardo Bartis bajo la dirección de Marcelo Jaureguiberry en tiempos más inclementes, es decir a finales de mayo de 1996, sin calefacción y a puro corazón. En esa fecha aún no se había hecho el piso de la cabina de luces y técnico y director apenas alcanzaban en puntillas de pie el borde inferior de la ventana para poder ver la obra y operar las luces y el audio.

Pero volviendo a la sala ya puesta en condiciones adecuadas, la segunda obra que se estrenó fue "La chunga" de Mario Vargas Llosa con dirección de María G. González, más precisamente el 3 de mayo de 1997, a un año de la presentación de "Postales Argentinas".

Algunos datos de importancia.

Ardua ha sido la tarea de todos y cada uno de los que llevaron adelante el accionar de "La Fábrica", integrando sus comisiones o simplemente colaborando con las mismas. Y si bien las cifras suelen aparecer como datos fríos, el hacer un simple relevamiento a vuelo de pájaro, nos autoriza a

Breve historial

certificar fehacientemente muchos años de intenso trabajo en pos de la consolidación del espacio teatral.

Básicamente, desde el 1er. estreno a la fecha, en la sala se han estrenado a diciembre de dos mil trece 220 obras de teatro producidas por los elencos de la facultad, esto significa las producciones de las Prácticas Integradas I, II y III, la Comedia Universitaria y los grupos dirigidos por docentes de la facultad.

Claro está que estas 220 obras fueron por lo general repuestas en la misma sala en distintas oportunidades excediendo a veces el año del estreno. Por otra parte, la actividad se ha complementado con las múltiples presentaciones de grupos de teatro y de títeres de Tandil y foráneos, encuentros, eventos de importancia como el Mayo Teatral, los regionales de la Comedia Provincial y Dramaturgos de Provincia, entre otros; espectáculos organizados por el Centro de Estudiantes, ciclos de cine, cierres de actividades anuales de otras dependencias de la universidad, recitales de música y el permanente uso que requieren los ensayos de las obras teatrales y trabajos de las distintas cátedras.

En la actualidad, la sala "La Fábrica" se ha convertido en un espacio de referencia de la actividad teatral de la ciudad. Todos los años, a partir de marzo y hasta fines de diciembre, podemos observar una nutrida cartelera que se suma a las distintas propuestas artísticas que se ofrecen en Tandil.

Es importante mencionar a esta altura de los acontecimientos que el esfuerzo ha rendido sus frutos. El público que acompaña con su presencia las ofertas de la sala, excede largamente a las personas que tienen vinculación directa con la facultad.

Como en todas las ediciones, la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias selecciona un texto para su publicación. En esta ocasión la obra elegida es TRAGICOMEDIA DEL NIÑO SOJERO, del dramaturgo Juan Pablo Santilli

JUAN PABLO SANTILLI

Necochea, 11 de diciembre de 1964 /

Formación: Autodidacto del teatro / Estudios de Armonía y Composición Musical con el Prof. Julio Martín Viera, años 1983-1987

Trabajos recientes:

*Versión escénica completa de la "Tragicomedia del Niño Sojero" (dramaturgia y dirección) (Marzo 2012)

*"El Museo de la Piedra" (diseño y puesta en escena) Proyecto Teatro del Cruce, dirigido por Julia Lavatelli y Daniela Ferrari, con el asesoramiento de Mauricio Kartum. Centro de Investigaciones Dramáticas de la Universidad Nacional del Centro (Junio de 2011)

*"Tragicomedia del Niño Sojero", falso radioteatro para una sola voz compuesto de un Prólogo y cinco Capítulos (dramaturgia y actuación) (2010-2011)

*"Lo feo de REvolver" (variación sobre una variación sobre un tema de Arlt)" (dramaturgia y dirección) (Estreno: diciembre de 2010)

*"Caballadas / Máquina Escénica para Historia Argentina" (dramaturgia) Comedia de la provincia de Buenos Aires; programa "Teatro e Historia" (2008)

Trabajos anteriores:

*"Carnes Rojas" (dramaturgia y dirección propias sobre un tema de R. J. Payró) (2001)

* "La Epopeya del Vendedor de Alarmas" (dramaturgia y dirección) obra de teatro en cinco episodios montada en "El Cenáculo" de Necochea entre los meses de mayo y diciembre de (2002)

* "Elogio de la gordura / Escatología del bonvivante" poemario editado por FOCUN (Fondo de Cultura de Necochea) (2003)

*"TRASUMANTO (brumosos recuerdos en litigio)" (dramaturgia y dirección) (2004)

*"La piedra en el estanque" espectáculo para niños sobre cuentos de Gianni Rodari, con dirección de Alberto Santilli (música) (2005)

*"Lo feo de volver (variación sobre un tema de Arlt)" (dramaturgia y dirección) (2006)

Docencia:

*Escuela Municipal de Artes de Quequén. "Compañía de teatro con vecinos de Quequén". Obras de creación colectiva "Lucecitas a lo lejos" (diciembre de 2006), "Degüella en huella" (diciembre de 2007), "Con la misma moneda" (diciembre de 2009), "Un cuerpo sin venas" (diciembre de 2010), "Cuatro escenas de amor o algo parecido" (diciembre 2011)

*Profesorado de Teatro de la Escuela de Arte Provincial Nº 500 de Necochea. Materias: Iniciación en el análisis de la producción teatral; Integración con otros lenguajes (Formación Básica); Teatro de Objetos (Segundo año); Sistemas Escénicos (Cuarto año) Desde el año 2008.

Premios recibidos:

*"La Excelsa". Segunda Mención en el concurso "Nuevas Obras de Teatro de Autores del MERCOSUR", O. T. Presidente Alvear de la ciudad de Buenos Aires, jurado integrado por Marta Bianchi, Diana Raznovich, Eduardo Rovner, Ernesto Schóo y Agustín Alezzo (1999)

*"La Excelsa". Mención Especial en el Premio Nacional de Teatro año 2000, Secretaría de Cultura de la Nación, jurado integrado por Ricardo Monti, Mauricio Kartun y Eduardo Rovner.

Contacto; papapogordo@hotmail.com

TRAGICOMEDIA DEL NIÑO SOJERO

Prólogo funcional: ORIGEN Y DESTINO DEL NIÑO SOJERO

(Se escucha un bombo legüero que bombona con su dulce parchir la pampa entera. Y se escucha el sonido de un piquete mesurado y pintón, con dejos de cardón, de clarín, de legrand, que corta como un rayo que no cesa en dos mitades la antigua carretera. Y se escucha una voz que sale de la tierra, acaso de un bache o de una vizcachera, y se derrama por el cielo de la patria, hablándonos a todos o a cualquiera. Y dice así:)

El niñito sojero no nació deformado: se deformó creciendo al amor de su madre, en la escena compleja del campo y sus costumbres.

Desayunos, almuerzos, meriendas, tentenpieses; bolsa de golosinas de cine de domingo, pancito bolsillero de recreo de escuela, cigarro mal armado de rata frente al río, cuchara calentada y chutazo en un baño, la soja lo acompaña en su tierno crecer.

Todo se hace con soja, porque su madre dice: "Es lo que hay, hijo mío, y dé gracias de que hay. Con eso que usted deja comen diez africanos, sea más agradecido y trague sin llorar"

Y el niño se embucha su almuerzo de soja, se fuma su soja, se pica su soja, su cuerpo estará pipón de glifosatos cuando caiga sobre el mundo la plaga final.

La trompa le brota no más es parido. Al año ya sabe decir “anormal”. Después lo recluyen en un silo antiguo: ca’tanto se escapa y se vuelve a escapar, se escapa de vuelta y regresa otra vez, ca’tanto se ve fugazmente a un espejo, al fin se resigna: ya sabe quién es.

Su destino, un encierro por doble partida: su cabeza de niño en su cuerpo de adulto; y su cuerpo de adulto en el silo triguero que es cárcel y hotel.

Todo por una trompa, una extensión de carne y membrana viscosa que parte de la zona que ocupa la nariz cuando tu buena madre equilibra las dietas -hoy churrasco y mañana tarta de zapallitos y una manzana asada o un durazno lavado, o fideos con queso o al menos sanguchitos, pero no siempre soja de mil modos distintos porque entonces la zona que ocupa la nariz comienza a desplegarse, a mutar, a extenderse, y los alrededores se minan de ganglios, los ojos de afinan, se nublan y lloran, los huesos del cráneo se ensanchan y engrosan, el cuello se abulta y se cubre de grasa para soportar el peso total, el de la cabeza y el de la desgracia, no es lindo de verse, no es fácil llevarlo, no es común tampoco, y entonces se entiende que el **NIÑO SOJERO** ya con 30 añitos de edad verdadera mantenga en secreto su horrible verdad.

(Cae un silencio de blanca con puntillo que señala el final del prólogo bombero, y abre un compás de espera, que honestamente espero sepamos transitar de un modo productivo, demostrando esperanza y alegría, hasta que otro sonido nos anuncie que comienza el capítulo del día)

Santilli 64 - 93

CAPÍTULO 1

Lo duro pero hermoso que es crecer en el campo

(Se oyen sonidos de estancia modelo con algo de campiña montaraz: un cacareo de gallinas levemente atenuado por el sordo ronroneo de un Masey Ferguson verdeamarelho; se oye el viento en los sauces, porque el casco de la estancia modelo es de un estilo Tudor tardío, o sea que es inglés, de modo que se pueden escuchar también fragmentos de un poema de Lord Byron entremezclados con el viento en los sauces. Hay mugidos y balidos y relinchos y ladridos y corcovos y bufidos y disparos y resoplos. Por fin, tras el sutil rodar de un higo maduro sobre la chapa de zinc del galpón de esquila, el infierno antes descrito se va atenuando, hasta desaparecer. Queda solo el ruido de una trac dos raspando la fiera jeta del ***PROGENITOR****. Luego, sonido de manos que se hunden en la palangana, extraen una porción considerable de agua y la llevan al rostro, para quitar así los restos de pelo mezclado con jabón federal, combo que cae sobre la mesa con su particular sonsonete. Entonces, habla el* ***PROGENITOR****)*

PROGENITOR: ¡Aaaaa…sí está más mejor! ¡No hay como la jeta lisita pa recibir al hijo que está por venir!

(Sonidos de que ***LA MADRE*** *permanece acostada panza arriba sobre la única mesa del fogón, y sonidos de que de pie a su lado espera La Clota, partera, curandera y corredora de Avón. Sonidos también de dos perros que duermen junto al fuego, y del borboteo lento y pertinaz de un puchero que se cuece en la olla. Ahora sí, desde el humilde fogón lindante que opera a modo de cocina-comedor, llega el grito destemplado de* ***LA MADRE****)*

LA MADRE: ¡Aaaaa…púrese que ya viene!

PROGENITOR: ¡Ya va, mujer! ¡No querrá que el primogénito piense que su padre es un barbudo'e la gran siete!

LA CLOTA: ¡Su padre no sé, pero usté ya debería ir acabando que acá hay otros terrenos pa desmalezar!

(Sonidos del ***PROGENITOR*** *que sale del baño y entra al fogón y le alcanza a La Clota la palangana con agua en la que flotan los propios pelos recién afeitados y le alcanza también la mismísima trac dos para que la comadrona le afeite la cachufleta de salida a la inminente Madre -según los usos de la época)*

PROGENITOR: ¡Bueno, a ver si se apuran que tengo que dirme a trabajar pa la grandeza de la Patria! El patroncito ya miá'visao:"Grano de soja que se pierde, patada en el culo que le doy". ¡Y tiene razón, nomás! ¡Que no están para bollos los mercados internacionales! ¡Así que vamos, que salga el vago ese, que ya está jodiendo más que'l gobierno, que tanto!

(Sonido de ***LA MADRE*** *que se pone trabajosamente en pie, y con la cara deformada por los trabajos de parto y otras muchas duras tareas rurales, se encara con su concubino rugiendo como una leona herida)*

LA MADRE ¡Pero cómo podés ser tan bestia, Roberto Aníbal Mercado y la madre que te parió! Este que está por nacer no sólo que es hijo del amor de dos seres únicos e irrepetibles, ¡sino que además está destinao a sacarnos d'este infierno disfrazao de unidad productiva agro-ganadera!

PROGENITOR: ¡Pero… de que caracho estás hablando, mujer, te pido que me aclares si no quieres que piense que abusas de determinados psicotrópicos!

LA MADRE: ¡No, Roberto Aníbal, lo que digo lo digo con mi corazón de madre, aunque sin olvidar las porciones del órgano en cuestión que naturalmente se reservan para dios y para la patria! Roberto Aníbal: te advierto que voy a proteger este niño con uñas y dientes; ¡Y si hiciera falta te cagaré bien a tiros con la del 16, por cristo te lo juro!

Santilli 64 - 93

PROGENITOR: Lo suyo es la reacción propia de una madre, y eso lo respeto. Pero se deja ya de tocarme los cojones, porque le voy a dejar las encías mormosas de la patada que le he de propinar. Vamos, ahora puje y no hable tanto.

*(Por no interrumpir este jugoso diálogo, hemos dejado pasar por alto que tres o cuatro párrafos atrás se escuchó un sonido como de breva madura que cae al suelo y se aplasta sutil pero ostensiblemente, un sonido como de una bombucha de carnaval arrojada desde un segundo piso y que, habiendo errado en el blanco, se estrella contra el capó de un Rambler modelo 66 que allí se estacionaba de casualidad. O sea que dos o tres párrafos más atrás, mientras **PROGENITOR** y Madre dilucidan el futuro de su hijo, se ha escuchado un ruido de algo que cae al piso. A raíz de eso, es que ahora dice:)*

LA CLOTA: Yo no se si ustedes se habrán percatado, pero ese sonido que se escuchó tres o cuatro párrafos más atrás, como de breva madura y etc., nos está indicando que el chico ya nació. Y por la forma en que en este mismo momento se retuerce en el insalubre piso de tierra de este rancho inmundo, les puedo adelantar que se trata de un ejemplar macho, bautizado igual que su padre sea este quien fuera, y que ustedes me adeudan, redondeando,800 pesos más los viáticos y plus por ruralidad.

PROGENITOR: ¡Esto es una estafa!

LA CLOTA: Llámelo como quiera: es su Hijo.

*(Sonidos del **PROGENITOR** que bufa, y bufando extrae del bolsillo de su bombacha un grueso fajo de billetes, cuenta mil y los deja caer al piso)*

PROGENITOR: Mi hijo nació por el suelo, su paga es también por el suelo.

LA MADRE: Vos con esas sentencias pelotudas te parecés cada vez más a tu patrón.

PROGENITOR: Se agradece el cumplido.

*(Sonido de la Clota que recoge los billetes y sale y camina hasta la ruta donde le hace señas al Rápido Argentino que justo pasa por allí pero que en esta oportunidad es conducido por un chofer con leves inclinaciones filo fascistas que piensa "Esta si la hago subir me llena el coche de olor a pata", y entonces acelera y pasa como una alegría y se pierde en el horizonte. Luego, sonido de que la Clota hace dedo y nosotros volvemos al rancho del recién nacido futuro Niñito Sojero, donde **LA MADRE** le prepara su primera mamadera de soja, y el **PROGENITOR** trabaja colocando un extraño gorro en la cabeza del Niñito)*

*(Comienza a escucharse el Arrorró mi niño de Johaness Bramhs, en versión de los indios transgénicos que curran en la peatonal 83. Al influjo de la música, **PROGENITOR** toma al niño por debajo de los sobaquitos, y mirándolo firme pero tiernamente le dice:)*

PROGENITOR: Hijo mío, ya mismo se me enderieza y le arranca pa'l medio'el campo. Que ya tiene que ir sabiendo que un gaucho que bien se precie ta bien que tiene que honrar al padre y la madre y hacer grande a la patria y guardar celosamente las putas tradiciones, pero antes tiene que parar la olla, qué caray, que si no más que un gaucho es un inmundo parásito que no merece vivir. Y usté no querrá ser un inmundo parásito… ¿no es cierto, m'hijo?
Así que usté, sangre de mi sangre, dispués de que se haya zampao le meme de leche'soja qi liá priparao su mama, se va a acomodar el gorrito ese tan guapo que su tata liá confeccionao con tanto amor, y ya sea por sus propios medios o utilizando por toda locomoción los brazos de quien le dio la vida y ahora le da la meme, se me va a parar aicito nomás, como a diez pasos del alambrao que da al sur, para empezar, y me va a mover rítmicamente la cabecita de modo quel gorro se le agite y le flameé, de tal manera que el señor que va a pasar pilotiando el avión fumigador lo pueda divisar con claridá desde las alturas y entonces poder rociar con glifosato Randa de Monsanto tuitos los sembradíos sin errarle demasiao el vizcachazo.
Y yo le garantizo, carne de mi carne, que si su madre le obtura correctamente los ojos la orejas la boca y el culito usté no va a chupar práticamente ni un poco de aquel veneno y entonces no sufrirá, luz de mis ojos, consecuencias ulteriores como algún tipo de cáncer o malformación psicofísica alguna. ¡M'hijito banderillero! ¡Orgullo de su papá!

*(Se oyen ruidos de chupeteo del Niñito que traga los últimos sorbos de meme de soja y lanza un estertóreo provechito. Luego, los pasos de **LA MADRE** por la verde gramilla, y el inconfundible chasquido que hacen todos los Niños del campo cuando sus Madres los atan a una horqueta de eucaliptus para reemplazar al demasiado oneroso banderillero satelital. Un momento después, comienza a crecer el ruido de un motor de monoplaza que se acerca, y el singular campanilleo que hace la cabecita del Niño al agitarse obedientemente para cumplir así su sino cruel de explotación y maltrato. Y superponiéndose al ruido del avión, y al susurro de los tóxicos cayendo sobre el campo y sobre la humanidad del recién venido al mundo, suena la voz temprana del Niñito Sojero, que canturrea apenas, intentando escapar del horror del este mundo)*

NIÑITO SOJERO *(Apenas canturreando)*

Los campos se bañan
de un raro esplendor
malezas del cielo
cenizas de dios.

Los campos se cubren
de un légamo negro
se mueren los vivos
se ríen los muertos.

Los campos suspiran
los campos rezongan
y a nadie le importa
ni media poronga.

Muevo mi cabeza
y me apunta el avión
nieva glifosato
en mi corazón.

Muevo mi cabeza
de banderillero
cierro los ojitos
me trago el veneno.

Late mi cabeza
de niño sojero
se filtra la muerte
por mis agujeros.

Muevo mi cabeza
y se cumple el destino
del niño que es pobre
en el campo argentino.

Arde mi cabeza
no alivia la sombra
me salen escamas,
me crece una trompa.

Pierdo la cabeza
y encaro al Patrón;
lo mato y se alegra
mi buen corazón.

Pierdo la cabeza
y encaro a mis Padres

pa cuando reaccionan
ya va siendo tarde.

Vuela mi cabeza
se inventa otra vida
más justa más libre
y más divertida.

Ya viene de vuelta
el señor del avión
respiro y aguanto
la respiración.

*(Se escucha al avión perderse entre las nubes lejanas, dando por concluida la faena. Luego, los pasos de **LA MADRE** por la verde gramilla, y el inconfundible chasquido que hacen todos los Niños del campo cuando sus Madres los desatan de la horqueta de eucaliptus a la que lo amarraran para reemplazar al demasiado oneroso banderillero satelital)*

LA MADRE: *(Desatando al Niñito)* ¿Y, m'hijo, cómo le ha ido en su primer día de trabajo? Venga, vamos pal rancho que le preparo unos ricos mates de soja y le cambio esos pañales tan, tan pestilentemente cagados… ¡Y de paso recibe su jornal, que bien merecido se lo tiene! Venga, vamos.

*(Sonido del **PROGENITOR** que toma caña Ombú y lee la sección "Regionales" del Diario La Capital de Santa Fe edición digital en su laptop de anteúltima generación)*

PROGENITOR: ¿Cómo anduvo eso, mi pequeño? ¡¿Vio que era sencillo?! ¡Si apenas tiene que moverse cada tanto, y agitar un poco la sesera! Tome, ahí tiene unos patacones pa que vaya despuntando el vicio… el que mejor le parezca.

*(Sonido de **LA MADRE** que cambia los pañales de su hijito recién nacido, mientras este último cuenta celosamente el fajo de patacones que su padre le ha alcanzado)*

LA MADRE: ¡Hay que ver el olorón terrible que despide esta mierda cien por ciento sojera! En fin… todo sea por que crezca fuerte y sanito… ¡Pero que catinga, virgen del cielo! ¡A ver, bebé, déle un beso a su madre…!

PROGENITOR: ¿Leíste hoy las noticias, esposa mía?

LA MADRE: No he tenido tiempo, esposo mío: me la he pasado meta cocinar y limpiar culos cagados… ¿Por qué? ¿Hay algo de interés?

PROGENITOR: Lo de siempre, me cacho en dié. ¡Esos putos ecologistas que nos difaman sin derecho a réplica!

LA MADRE: ¿Y que es lo que se traen ahora, los muy atorrantes?

PROGENITOR: Escuche lo que dice "La Capital" de Santa Fe, en su edición digital de la fecha. Escuche nomás, y luego saque usté sus propias conclusiones.

*(Sonido de que se aclara la garganta. Se oye una música representativa del sentir popular respecto del tema que se aborda, que puede ser esa que están pensando u otra similar. Comienza a leer **PROGENITOR**:)*

> "Las Petacas" se llama el exacto escenario del segundo estado argentino donde los pibes son usados como señales para fumigar.
>
> Chicos que serán rociados con herbicidas y pesticidas mientras trabajan como postes, como banderas humanas y luego serán reemplazados por otros.

Para que el conductor sepa dónde tiene que fumigar, los productores agropecuarios de la zona encontraron una solución económica: chicos de menos de 16 años, se paran con una bandera en el sitio a fumigar.

Los rocían con 'Randap' y a veces '2-4 D' (herbicidas usados sobre todo para cultivar soja). También tiran insecticidas y mata yuyos. Tienen un olor fuertísimo, Y BLA BLA BLA BLA.

PROGENITOR: No le voy a contar lo que ya sabe, mi prienda. Pero escuche esto y dígame si no es asolutamente indinante:

"Cuando señalan el campo para que pase el mosquito cobran entre veinte y veinticinco centavos la hectárea..."

PROGENITOR: ¿Se da cuenta? ¡Veinticinco centavos! ¡Mire si serán tránsfugas y tacaños allá en Santa Fe! ¿Y usté que dice, changuito? ¿Contento con la tarasca que le abona su tata? ¿Pero qué hace, mujer? ¿Qué le anda hurgando la jeta al mocosito?

LA MADRE: No sé... después fijate vos... pero pa mí que le está saliendo una trompa, al nene...

PROGENITOR: Y bué... ¡Mientras no se haga puto, que le salgan alitas si dios lo quiere así! ¿No le parece, mi prienda?

*(Se oyen sonidos de que **LA MADRE** está preocupada pero no mucho; el Niñito mastica un chori de soja, mientras piensa lo duro pero hermoso que es crecer en el campo. Y después se oye una milonga corralera y el locutor que dice* CONTINUARÁ ESTA COSA CUANDO EL CIELO LO QUIERA)

CAPÍTULO 2

Infancia y precocidades combustibles

(Se oye el divertido sonsonete del madrugar en la campiña bonaerense. O también puede ser: santafesina; o a lo sumo, y en parte, cordobesa. Y paren de contar, que más lejos, por lógica, no se oye; y si se oyera, no nos interesa. La cosa es que madruga, y que dios nos ayude. Porque junto con el sol entra la vida, y entran mosquitos y gérmenes variados, y también entran por la ventana'el rancho novedades que son como puñales que atraviesan las carnes de la Patria, y se hunden hasta el hueso, caracú de matungo desahuciado por la triste presencia de la seca, que es la ausencia del agua, vitálico elemento que está en alza y subiendo. El asunto es que se oye que amanece; se oye un gallo, no sé, y unas campanas. Pero fundamental para la historia: se oye el croar de un buen número de ranas)

RANA 1: ¡Buen día, compañeras!

RANA 2: ¡Buen día para todos los compañeros!

RANA 3: ¡Buen día, compañeras y compañeros!

RANA 4: ¡Buen día tengan, camaradas!

RANA 5: ¡Buenos días, mis ranos y mis ranas!

RANA 6: ¡Buenos días amigos de la vida!

RANA 7: ¡Buenas y santas, apareceros y aparceras!

RANA 8: ¡Buena jornada tengan, cofrades y cofradas!

Santilli 64 - 93

RANA 9: ¡Que el Cielo los proteja en este día!

RANA 10: ¡Muy buenos días a todos los presentes!

(Y ahora se oye la voz de la conciencia que nos recuerda que las ranas se cuentan por millares, y que entonces, si hacemos un esfuerzo e imaginamos el resto del saludo, nos ahorramos un tiempo incalculable, y volvemos más temprano pa las casas. Digamos más sintéticamente referido: se oye el croar de millones de ranas que despiertan y lanzan solidarios saludos de buen día)

(Y un poco más después, o sobreimpreso, se oye el castañetear de unos dientes de leche. Y nunca mejor dicho lo de leche. Porque si bien no figura lactante alguno ni vaca en el reparto, tengan por seguro que leche es lo que sobra: digamos que hay leche pa un buen rato. Porque el tiempo ha volado, como se vuela de a poquito la capa de humus o tierra negra que recubre nuestros campos haciéndolos aptos para la agricultura, por el efecto del viento y la ambición del garcaje desbocado, la cosa, decía, es que el tiempo ha volado, y el Niño Sojero, otrora bebé, ya está crecidito en más de un sentido: es alto, fornido, su trompa ya mide 50 centímetros por 9 de diámetro en la parte de arriba. No obstante, es un niño.
Concretamente, es un pelotudazo de 20 primaveras, mas lo nombramos niño por un hecho biográfico que así lo certifica: el de la larga trompa, el niñito sojero, ya transpuesto el umbral de la veintena, aún no ha mojado su tierno bizcocho)

(Y ahora sí, por fin, sobre un fondo de croar de batracios en extinción como se verá, se oye el lamento de un fornido niñito que atraviesa la pampa como un gasoducto, suspirando, gimiendo, y frotándose leve su trompa ya evidente)

NIÑO SOJERO ¡Ay, ay, ay, ay, me embarga una pena más grande aún que la que emana de los versos finales del Santos Vega de Rafael Obligado! ¿Por qué la llanura nos sume en la depresión, qué extraña cosa hay en ella, que inunda nuestros corazones de tristeza infinita? ¿Y por qué especialmente los jueves?

(Una rana que allí cerca mata el tiempo en ranadas, a la espera de una nube de mosquitos que nunca llegará pa'l desayuno, le responde con la sabiduría propia de los dueños de la tierra… y los charcos)

RANA Mi querido trompudo: en nuestra civilización marcada a fuego por la cultura del consumo y el relajo desenfrenado, los jueves representan la antesala del infierno, sobre todo para los deformados, los que no tienen dinero, o los que, como vos, volcán entre volcanes, cargan la diferencia de una trompa en la jeta.

NIÑO SOJERO No entiendo, rana amiga. Es cierto que nací con trompa; pero aun así, ¿qué tiene eso que ver con mis continuas y cíclicas depresiones? Padre y madre me han dicho hasta el cansancio que no debo sentirme diferente…

RANA Padre y madre, pendejo pelotudo, también han dicho que van a encerrarte en el silo viejo si los doctores no logran extirparte ese bulbo asqueroso. Pero volviendo al jueves, la cosa es muy sencilla…

NIÑO SOJERO Explícame, ranita.

RANA La cosa es simple: los jueves te pones así porque los viernes y sábados son días de garchar, y tú de eso nunca jamás conocerás ni el olor, y tu corazón lo sabe o al menos lo sospecha con fundadas razones y entonces, pebete… te deprimes.

NIÑO SOJERO ¡¿Pero por qué "con fundadas razones?! ¿Acaso no puedo ser depositario del cariño de alguna, a pesar de mi trompa desgraciada? Sin ofenderte, pero: ¿acaso no cogen las ranitas, que son más feas que no se qué?

RANA Primero, pequeño tarado, que las ranas son feas tan sólo para las no-ranas como vos; segundo, que a pesar de que se pronuncia igual el masculino que el femenino, y entonces todo el mundo se confunde, yo tengo un pedazo de poronga que enamora hasta las jirafas… ¿Y por casa cómo andamos?

Santilli 64 - 93

NIÑO SOJERO No sé como evaluarlo; no tengo acceso a vestuario alguno, y sé que por las revistas no debo guiarme porque son pijas de fotoyop.

RANA...no todas, pibe, no todas. Pero yo creo que tú debieras pensar en la resiliencia.

NIÑO SOJERO ¿Es una niña de los alrededores?

RANA No, mi pequeño imbécil: es un curro de la ñu eiye que en tu caso puede llegar a servir.

NIÑO SOJERO ¡Dime, ranita, hazme resiliente! ¿De qué versa tal cosa?

RANA La resiliencia es cuando uno está pa'trás, que parece que, a cada paso que quiere dar, un batallón de power rangers lo tironea del ojete, y entonces uno, en lugar de seguir cinchando como un mulo, aprovecha la jalada pa'trás, considerada fuerza negativa, y la convierte en energía pa delante, es decir: agarra y se coge lo primero que se le cruza.

NIÑO SOJERO ¡Es increíble, cuánta sabiduría hay en la Naturaleza! Dejaré de cinchar como un mulo tonto, y seré el niñito más resiliente de la Pampa Sojera. ¡Gracias, ranita!
¿...Ranita...? ¿...Te sientes bien, ranita...?

(Se escucha un jadeo gorgoteante, con resabios de flema verde y dura. Entre llanto y estertores, canta la Ranita Sabia su triste elegía final)

RANA Lejos quedó el tiempo
vidalitá
cualquiera lo dice
en que los batracios
vidalitá
éramos felices.

Cuando las ranitas
vidalitá
teníamos charcas
porque nuestros campos
vidalitá
no eran de los garcas.

Contentos vivían
vidalitá
sin el glifosato
bagres y mosquitos
vidalitá
lechuzas y patos.

Reptiles, mulitas
vidalitá
liebres y guanacos
onas y tehuelches
vidalitá
tobas y matacos

Chinas y gurices
vidalitá
piones golondrinas
ombú y algarrobo,
vidalitá
pera y mandarina.

Palos de alambrado
vidalitá
perros cimarrones
chanchos colorados

Santilli 64 - 93

vidalitá
cardos y cardones.

Cuices y ñanduces
vidalitá
Ranchos, payadores
liebres y calandrias
vidalitá
gauchos peleadores.

NIÑO SOJERO ¡Ranita, por favor, detén tu alocado cantar y ayúdame a aclarar mis ideas! ¿Entiendo mal, o quieres decir que tú y tus hermanas y hermanos están muriendo por culpa de la deforestación, la sequía y la contaminación de los suelos producto del uso y abuso de herbicidas que sólo resisten organismos manipulados genéticamente para tal fin, como la soja transgénica y el maíz transgénico y los niños como yo, que si bien no perecemos, nos vemos frente a la novedad, no del todo simpática, de nacer con trompa? ¡Contéstame, ranita, te lo ruego!... ¿Ranita?

(Se oye el típico ruidito a cadáver de rana: el Niño comprende que ha perdido un amigo. Tras un dolorido y piadoso silencio, comienza a crecer el sonido del pavor de una mente en plena formación, cual es la mente de nuestro niño, que, a sabiendas de la crueldad infame de la vida, se niega en principio a levantar la vista del cuerpo yacente para encarar la realidad tal como se presenta. Una lágrima le rueda por la trompa; el niñito murmura por lo bajo:)

NIÑO SOJERO: Supongo que deberé aprender a sintetizar mis preguntas... ¡Qué solo me dejas, ranita amiga, y qué oscuro se ha vuelto el cielo!

(Surge luego, como del limbo nubarronoso, una voz inconexa y tirana que, al mismo tiempo que aúlla mandatos de batalla, declama preceptivas eugenésicas, susurra concejos de buen comportamiento, dicta instrucciones de aseo personal y lanza veladas advertencias, casi amenazas, sobre el destino que en general le aguarda a los niños pajeros: es la Voz de la Conciencia del Niño Sojero, ajustado mix de semivoces paternas, maternas y escolares, que lo impelen a la acción, levantá la vista y ponete derecho, le dicen las voces, sacate la mano de la bragueta, dejá de masticarte el cachete por dentro y mirá de frente el balurdo que te espera, o sea, La Vida, pequeño trompudito que así lo quiso dios)

NIÑO SOJERO Tiene razón mi Conciencia: debo crecer, mirar de frente la vida aunque esta me muestre su cara más fea y corrompida. Así, de a poquito, levanto la mirada, borro de mis pupilas los restos de aquél que fuera amigo y maestro de la vida, le digo adiós a la ranita muerta y le digo hola al recuerdo imperecedero de la ranita viva por siempre jamás en mi memoria. Y miro alrededor, alta la testa, flojos los hombros, tensa la trompa, firme el upite. Pero... ¡Oh, dioses de las pampas, ¿qué es lo que ven mis ojos?! ¡Un tendal de cuerpecitos de rana esparcidos sin vida por la seca sabana... semejante espectáculo no han visto, que yo tenga registro, los paisa del pago en la historia jamás! ¡Hasta el mismo horizonte y aún más allá: sembrada de cadáveres de inocentes batracios la llanura está! Intento avanzar, mis pieses trompiezan, aplastan hinchados bolones verdosos, ayer criaturas del mismo Creador, que en este día exhalan sus pestíferos eructitos postreros, peditos de rana con la panza vacía, ojitos opacos, ayer mismo vivaces, brillosos y vivaces, y hoy... ¡Ay, señor, como un campo de batalla al final de la jornada, como la escena de un horrible desastre aéreo, pero con ranas, así se muestra la tierra en que nací!

(Se oye el chapoteoso pisar de Ruedalunas sobre el tendal de cuerpitos de batracios: es el niño trompudo que atraviesa corrales, buscando acaso algún sobreviviente. Mientras avanza, reza; con la trompa a media asta, con la voz dolorida, con la frente marchita... y la poronga erguida. Esto último le llama fuertemente la atención, y lo lleva a elucubrar una honda reflexión)

NIÑO SOJERO ¿Cómo es posible, velay, que se me enhieste el miembro nomás mirando ranitas disecadas? ¿Cómo se explica semejante calentura frente a la fiera muerte? ¿Tendrá algo que ver con aquello de Eros y Tanathos que recitaba al tata al son de vigüelas? ¡Oh! Pero, ¿qué es lo que ven mis ojos?

¿Será que hallaré consuelo?
¡Pensemos que pior es nada!
Pienso, al ver en la hondonada
carnada para mi anzuelo.

Frente a mis ojos desnudos
En la llanura arenosa
se abre cual boca golosa
¡una cueva de peludo!

Y yo prestamente acudo
a meter allí mi cosa
Que ante la falta de moza
uno se va haciendo rudo.

Primero meto mi trompa
y exploro el hoyo profundo;
después más seguro le hundo
mi virginalis garompa.

Y enserrucho, y enserrucho,
sin reparar en miradas;
pensando que pior es nadas
y que más mejor es muchos.

(Se oye el sonido de un sordo traqueteo, isocrónico, amoroso y postergado, del miembro ansioso del Niño de la Trompa perdiendo el virgo por siempre y para siempre, aunque en acto sin cariño, sin carne y a la vista, tremendamente asqueroso y deformado)

NIÑO SOJERO ¡Oh, mai god, mai god, mai…frog!

(Y luego suena, saltarín aunque discreto, el acercarse de una rana vuayerista, que mira a cámara y dice, haciéndose la lista: "Qué forma rara de jugar al teto!")

(Niño Sojero, el Niño de la Trompa hasta ayer Niño Pajero, gira la testa con facha'e sorprendido y, sin sacar la garompa del hoyo peludero, interroga al vacío de la pampa, con miedo a que la magia se le rompa)

NIÑO SOJERO ¡Ay, ay, ay! Pero, ¿quién anda allí, fisgoneando acto tan íntimo como es este, de perder la pureza, hacerse hombre al fin metiendo trompa y pinga en hoyo de peludo? ¿Quién vive? ¿La Patria? ¿O es un degenerado? ¡Muéstrate, pervertido, y… muéstrate!

(Detrás del matorral tímida asoma una ranita cubierta de polvillo. En su reseca piel -se oye clarito- refleja el sol su impiadososo brillo)

RANA 2: No hace falta que detengas tu afortunado pistonear, legendario niño de la trompa. Si precisamente es el gusto por la pornografía gratuita lo que animales tan diferentes tenemos en común. Tú quieres ponerla, y yo mirar… Por lo menos por ahora…

NIÑO SOJERO Entiendo tu perversión porque me conozco a mí mismo, y nada de lo batracio me es ajeno. Sólo me surge un interrogante…

RANA 2 Dímelo.

NIÑO SOJERO ¿Cómo es que no estás muerta, ranita? ¿Cómo es que has sobrevivido ¡tú sola! a la sed, los venenos, la escasez de mosquitos y el derretimiento de los casquetes polares?

RANA 2 Porque no soy una rana, pelotudo, por eso.

NIÑO SOJERO Sin embargo tu aspecto…

Santilli 64 - 93

RANA 2 Si nos vamos a dejar llevar por las apariencias, pendejo, lo que ven mis ojos es un elefante peludeando con la verga… Y sin embargo…

NIÑO SOJERO ¡Sin embargo ¡claro! soy el **NIÑO SOJERO** debutando sexualmente, tienes razón, ranita! ¡Me has enseñado una lección que nunca olvidaré! Pero entonces, ¿quién eres?

RANA 2 Soy víctima de un embrujo con ribetes indígenas. Hace mucho, mucho tiempo, yo era una bella mujer, agraciada y querida por todos. En el sentido más amplio de la expresión, si se entiende. Pero el hijo del cacique Farolito, celoso y jodido como él solo, me engualichó fiero, y aquí me ves…

NIÑO SOJERO ¿Y de verdad que eras… bella?

RANA 2 Más que eso, trompudo. Era rubia, y mis ojos celestes celebraban la gloria del día, y cantaba como una calandria…

NIÑO SOJERO ¡La pulpera de Santa Lucía! ¿Y no hay forma, pulpe…ranita, de ayudarte a deshacer el embrujo?

RANA 2: Sólo hay una, mozo. Según la leyenda, si un niño sojero me besa con amor, volveré a mi antigua condición de pulpera pulposa.

(Se oye el sonido del seso del niñito; se lo escucha pensar y sacar cuentas, mientras la rana tamborila con los dedos y mira para arriba con cara de impaciente. Por fin suspira el niño, suspira largamente, y dice entre feliz y acongojado)

NIÑO SOJERO Yo te daría el beso que necesitás, ranita; si como verás, no le hago asco a casi nada. ¡Si puedo fornicarme una cueva'e peludo bien podría chuparme un batracio!

RANA 2 ¡¿Y ENTONCES?!

NIÑO SOJERO Es que he sacado cuentas. Y verás: he concluido que si el célebre valsecito dice "cuando el año cuarenta moría" entonces tú ya debes tener las tetas más caídas que tambero pampeano…

RANA 2 ¡No, niño sojero, no te apures a concluir, si yo sigo detenida en el tiempo, tengo un par de melones que ni te imaginás, dame un besito y no te vas a arrepentir, te lo juro…! ¡EH, ADÓNDE VAS, VOLVÉ ACÁ LA REPUTAMADRE QUE TE PARIÓ!

(Se oye el parejo chancletear de Ruedalunas del niño que huye atravesando el campo, esquivando cadáveres de ranas, con su trompa y su poronga penduleando, que ni tiempo ha tenido en la escapada de guardar cada cosa en su lugar. Y detrás, el plof plof del saltar de la ranita, que va gritando improperios y amenazas, al tiempo que estira su boca baboseante, mendigando un chupón que nunca llegará. Y después se oye una milonga corralera y el locutor que dice: CONTINUARÁ ESTA INSÓLITA AVENTURA EN EL MISMO MOMENTO QUE YO QUIERA)

CAPÍTULO 3

La luminosa Edad de la Milonga

(Se oye el sonido tenso y misterioso de la pampa salvaje cuando avanza la noche: el sordo chillido de un murciélago al garete, y el bramido soez de radio diez, que escucha un camionero que se asoma a la noche buscando señorita para un pete)

(Y de atrás de un siempre verde milenario, asoma la carota bulbosa y mofletuda de nuestro legendario Niñito Sojero, el de la larga trompa de origen glifosato y el corto entendimiento genético y fatal)

(Pero antes de seguir, refresquemos la historia)

(Recordemos, nomás por recordar, que a los padres del Niño los superó la vida; y que entonces no hallaron más remedio que encerrar al Niñito, ya crecido, en un silo triguero abandonado. No es que sintieran vergüenza de su suerte: es sólo que temieron que el Niñito sufriera, que el escarnio y la burla de sus contemporáneos socavaran lo escaso de su orgullo trompero. Concretamente hablando: que los papis pensaron que, al unísono, el planeta optaría por cagarse de risa del trompón de elefante del pendejo, y entonces lo encerraron bajo llave, y a la mierda con todo tratamiento)

(Con sus veintiocho añitos recién inaugurados, el Niño se prepara para una nueva etapa de su deforme vida, caótica y banal: la Edad de la Milonga que comienza, deja atrás infancia y pubertad)

(Y para ello ha tenido que esforzarse, descubriendo, con maña y buena suerte, un sendero de escape a su encierro circular: en el añejo silo que le sirve de cárcel, una chapa flojita y corroída es el ábrete sésamo hacia la libertad)

(Así la cosa, una noche cada siete, el Trompudo Mayor contraviene su encierro y emerge a la vida, latiente de ansia jadeante y pertinaz: se va de putas, así nomás, con la cosa lustrosa y palpitante por demás)

(Una larga bufanda cubre su raro bulbo; se dirige a pie firme -evitando faroles y claros de luna- a un infame firulo de putas del montón)

(Su preferida es una que lleva un raro mote, intrigante y risueño y, para nuestro Niño, cargado de un hondo y sublime simbolismo. La llaman "Trompa de Oso". El por qué ya es leyenda entre los parroquianos del sucio burdel)

*(Allí el **NIÑO SOJERO** es más que bienvenido: cada visita suya es fiesta popular. Allí, entre carcajadas y entusiastas gimnasias, se teje el mito eterno de aquél a quién las putas han ya rebautizado: ¡¡"Llegó el Niño Cojero"!!, dicen ni bien se asoma el monstruo enmascarado. Y a pesar de lo obvio y lo viejo del chiste, todo el mundo se ríe, espantando al espanto)*

(Una noche de aquellas, el Niñato conoce al Argentino. Después de aquél encuentro, el de la trompa ya nunca será el mismo. Y eso está más que bien, según que sea visto)

(Y ahora que ya hemos ido pa atrás y pa adelante -como hará el trompudito con su puta fetiche, la fea Trompa de Oso decana del burdel- volvemos a empezar la historia en el presente, tras un atardecer pampeano y veraniego, con el aire caliente, y el sonido tenso y misterioso de la pampa salvaje cuando avanza la noche: el sordo chillido de un murciélago al garete, y el bramido soez de radio diez, que escucha un camionero que se asoma a la noche buscando señorita para un pete)

(Y de atrás de un siempre verde milenario, asoma la carota bulbosa y mofletuda de nuestro legendario Niñito Sojero, el de la larga trompa de origen glifosato y el corto entendimiento genético y fatal)

*(El Niño se dirige al **CAMIONERO** en el estilo criollo: respetuoso y cordial; que en el*

Santilli 64 - 93

campo argentino es habitual aun pa dirigirse a un chofer putañero)

NIÑO SOJERO ¡Que la noche lo ampare
con su poncho de estrellas,
mi señor transportista
de frutos del país,
como el trigo, la soja,
las vacas y el maíz,
que viajan en su caja
calentitos y gratos
para que el pueblo todo
consuma proteínas
y no cubra su dieta
con carne de gatos!

CAMIONERO ¡Buenas noche' amiguito!
Y agradezco el halago,
aunque venga de boca
de un trompudo purrete.
¿Tal vez puedas decirme
dónde por estos pagos
podré agenciarme un trava
que me ejecute un pete?

NIÑO SOJERO ¡Por supuesto, señor,
si hacia allí me dirijo
a ver si encuentro chaira
que me afile este pijo!
Vayamos caminando
juntitos y a la par,
conversando bajito
y cuando quiera acordar
estaremos nomás
a las puertas del cielo
donde no faltan copas
aujeros y consuelo.

CAMIONERO ¿Consuelo es una niña
o es un trava peludo?

NIÑO SOJERO Usted no debería
tratarme de boludo
nomás porque mi jeta
se vea singular.

CAMIONERO No fue esa mi intención
muchacho, te aseguro.
Pero basta de charla:
vayamos a garchar.

(Y se van caminando juntitos y a la par, conversando bajito, y al rato nomás ya están trasponiendo las puertas del cielo, rodeados de putas y paisas en pedo. En Niño se mueve cual pez en el agua, se acoda en la barra y ordena champán)

NIÑO SOJERO Quiero inundar mi trompa
con burbujas de champán
para dejar atrás
la edad del desconsuelo.

Quiero subir al cielo
en las ancas de un amor
con risas y candor
y aujeros.

Santilli 64 - 93

Quiero a mi Trompa de Oso
sebosa y maloliente
clavando sus dos dientes
en mi coso…

Quiero a mi Trompa de Oso
solícita y sumisa
en tetas, sin calzón
y sin camisa.

(La palabra del Niño en el burdel es poco menos que palabra del Señor: al instante nomás la voz se corre, y de una mísera puertita del fondo del local asoma la leyenda del lugar: la Trompa de Oso, en ropa de fajina color rosa, hace parar los corazones, las charlas y otras cosas)

(El Niño la saluda con un viril bramido, y lanza con su trompa un chorro de champán, lluvia dorada que cae sobre los parroquianos, despertando las risas y los juegos de manos)

TROMPA DE OSO Por fin estás aquí
al fin llegaste,
ya no podía más
con mi ansiedad…

La única verdad
que he conocido
es el roce de tu trompa
contra mi hocico…

Lancémonos al catre
ahora mismo, mi amor
dejemos que esta chusma
se disuelva en alcohol

Entrégate a mis rudos
lengüetazos de pasión
que voy a hacer sentirte en esta noche…
más lindo y más famoso que Tantor.

(Se oye el ruido del Relator que piensa, que acaso sea prudente explicar a los presentes -público joven, ignorante y haragán- que el Tantor que nombra la canción no es otro que el famoso elefante de Tarzán)

(Y ya está el Niño avanzando hacia la de dos plazas, con bella meretriz colgada de sus hombros, cuando una voz tronante, ronca como un V8, silencia a los presentes como en acto de magia)

VOZ Yo tengo algo mejor para ofrecerle.

(El Niño se detiene, más no gira su cuerpo; la noche, suspendida de un finísimo tiento; las almas, descompuestas y ateridas de miedo)

(Por fin voltea el Niño, por fin descorre el velo. Y quedan frente a frente, rodeados de piones golondrina, mujeres de la vida y camioneros, una leyenda llamada El Argentino y otra leyenda, nuestro Niño Sojero)

NIÑO SOJERO No creo haberle escuchado
pronunciar las buenas noches,
¿Considera usted derroche
ser cordial de cuando en cuando?

Tal vez de donde usted viene
la gente no se saluda…
O tal vez… me quedan dudas,
tal vez sea usté un guarango.

Santilli 64 - 93

(Se oye el sonido de la voz de los presentes que dicen "¡Oooohhh!", despacito y entre dientes. Luego se oye el ruido sordo de la suela de unas botas de carpincho casi nuevas, que dan pasos sigilosos pero firmes sobre el piso de tierra del burdel: El Argentino camina hacia El Sojero, con sus dos ojos clavaos en los de aquel)

EL ARGENTINO No ando buscando disputas
ni pelea, ni entredichos,
tan sólo, tal cual le he dicho,
tengo algo que se disfruta.

No es carne, ni es destilao,
ni se cultiva en la tierra,
pero se han declarao guerras
por tesoro tan preciao.

Así que si usté se aviene
a bajar ese copete
más rápido que va un cuete
lo que yo tengo usté tiene.

Salvo que quiera seguir
conformándose con poco,
pa terminar viejo y loco
y pobre antes de morir.

Le estoy hablando e milagros;
le estoy hablando e portentos;
no soy de venir con cuentos
ni con pucheritos magros.

Cuando esto que le he traído
se deslice trompa arriba
va a sentir en carne viva
eso que nunca ha sentido.

¿Qué dice, deja a su doña
en estanbai un ratito
y despierta el apetito
con mi cosa que endemonia?

¿O sigue con ese emperro
de evadirse serruchando
pa después volver penando
a la angustia del encierro?

(Se oye el sonido del cerebro del Niñito que ejecuta complejas conjeturas, mientras su compañera lo pispea de reojo, temiendo que el pipiolo inadvertido se entregue a la argentina tentación y le niegue su elefántica atención, cosa que nunca hasta ahora a sucedido)

(Por fin da su respuesta, el Niño de la Trompa, ante la tensa y densa espera general)

NIÑO SOJERO Yo estoy dispuesto a probar
eso que usted tanto halaga
pero no espere que yo haga
como si fuera un hermano
en quien yo confiara a ciegas
en cambio, si usted me enseña
eso que trae entre manos
yo pago el precio que vea
que es el justo y necesario
y así usted y yo tenemos
ambos dos la fiesta en paz,
y podemos continuar

Santilli 64 - 93

cada uno con su vida
sin que nadie nos impida
ni aún por un momentito
pensar que me importa un pito
el destino que se corra,
ni que sea usted un gorra
disfrazao e'parroquiano
y nos váyamo a las manos
y entonces se pudra todo
nada más que por sus modos
y algo de mi desconfianza
y tenga yo que juntar
para pagarme la fianza
y nunca después me dejen
volver a venir aquí
sólo porque no podís
hacer un trato de gentes
así que se torna urgente
que cumpla mi condición
y no ponga en entredicho
mi calidad de varón.

(En medio de un silencio hondo como las aguas termales de Venegas, se oye el roce de la piel curtida del rostro del Argentino, que se retuerce tratando de entender qué mierda fue lo que el otro dijo o quiso decir. Por fin, pregunta:)

EL ARGENTINO No es que quiera fastidiar
ni cagarle la autoestima
mas, ¿por qué insiste con rimas
si apenas si sabe hablar?

No entendí ni media cosa
de lo que quiso decir
así que le viá pedir
que me lo repita en prosa.

NIÑO SOJERO Valoro su franqueza,
y además
no encuentro impedimento
usted verá
para que su argumento
que es veraz/

EL ARGENTINO ¡¡TERMINALA CON ESOS VERSOS DE MIERDA Y DECÍME QUE CARAJO QUERÉS, POR FAVOR!!

(El Argentino ha perdido la paciencia; la concurrencia se persigna resignada: o el de la trompa corrige su conducta, o aquí sucede una desgracia)

NIÑO SOJERO Está bien, no pierda los estribillos. Lo que quiero decir es que su oferta ha colmado mi espíritu de ansia y curiosidad; pero que necesito que me informe positivamente de qué se trata, porque no quiero poner en riesgo mi salud ni mi integridad psicofísica. ¿Se entiende?

EL ARGENTINO Por fin entiendo su punto
y lo encuentro pertinente.
Sé muy bien lo que usted siente
y si no sé, lo barrunto.

Lo que le ofrezco, campión,
está escondido aquí cerca
¡y es una bolsa de merca
del tamaño de un camión!

Santilli 64 - 93

Y ahora me quedo callado
pa no levantar perdiz,
que siempre hay algún nariz
que se manda de colado.

Si quiere, lo espero atrás
en la pieza de servicio:
¡vamo'a despuntar el vicio
sin pensar en nada más!

(Se oye el ruido de los pasos del sujeto que se aleja, contoneando las caderas y elevando las cejas. Y detrás, el Sojero que le sigue de cerca)

(La multitud queda en silencio unos instantes, mirando el piso, el techo, las ventanas, los estantes de la vieja estantería, mirando a cualquier lado, para que no se note que todo el mundo está pensando la misma porquería. Y es la voz del ***CAMIONERO*** *del comienzo la que rompe el silencio de repente, oficiando, en tácita acordada, de lenguaraz de todos los presentes)*

CAMIONERO ¡Tenemos que votar!
La moción que presento
requiere el cien por ciento
de adhesión popular.

Al cara e' mastodonte
lo cagamo a trompadas
y al otro, de apilada
lo arrastramo hasta el monte.

Y ahí lo degollamo
y le hurtamo el bagayo
y antes que cante el gallo…
¡tomamos y tomamos!

Cuando esté terminada
la bolsa de ese chancho
cada cuál a su rancho
y acá no pasó nada.

¡Que levanten la mano
los que estean de acuerdo!
¡Y a los que no, por lerdos
les rompemos el ano!

(Se oye el sonido unánime del voto positivo; y al momento nomás, ya la turba endereza pa la pieza del fondo, a cumplir con el hondo sentir popular. Ya se escuchan los gritos: primero, del Niñito, a quien el aluvión caga bien a trompadas, con total desparpajo y ningún disimulo. Y también a patadas, tortazos y escupidas, y piquetes fatales en el ojo del culo. Y luego se oyen los fieros alaridos del pobre forastero llamado El Argentino. Y más gritos y más, y más y más y más, y gritos, gritos, gritos…)

(Hasta que todo acaba, y aquel río de aullidos desbordados desemboca en un océano silente y calmo)

(¿Qué es lo que ha pasado? ¿Quién determinó el fin? ¿Qué es ese silencio, por qué nadie celebra el hallazgo del botín?)

(La leyenda nos cuenta que al filo de la aurora, el Niñito tomó el camino de regreso a su silo de encierro, colmado de dolor, angustia y desazón. Dolor, por la paliza que ligara esa noche; desazón porque ya nunca jamás conocería el sabor de la merluza que tanto quería)

Santilli 64 - 93

(Y cuenta la leyenda a quien la oiga, que aquél Argentino desgraciado, el que pudo iniciar -mas no inició- al Niño de la Trompa en el chamánico saber de la milonga, se diluyó en la noche del desierto, sin dejar rastro alguno de su mentado paso)

(Convengamos que hay otros que aseguran que en realidad lo mataron de un palazo, y lo enterraron ipso facto a la sombrita del ombú milenario. Nada dijeron los diarios, nada dijo el comisario, ni nada cantó el canario, ni nadie rezó un rosario)

(¿Y qué fue de la bolsa de mandanga, preguntarán ustedes en todo su derecho? Pues nunca se encontró, y eso es un hecho. Pusieron patas arriba la piecita, registraron bolsillos, zapatos, botamangas: ni rastro del asunto, y entonces… a otra cosa: así de resignao es el hombre'e la pampa)

(Pero al tiempo nomás, una milonga, de autor anónimo y pícaros versos, comenzó a circular por los boliches, los comités, los quilombos y los puestos. De algún modo develaba aquel misterio, y es esta que concluye y dice así:)

LA MILONGA DEL ARGENTINO

En el collar del perro
en la baranda del balcón
en el retrato de Perón
en la mitá del Martín Fierro

Adentro de un espejo
en el farol de cierta esquina
en el escote de una mina
en el cartel de un hotel viejo

En un cajón, colgado
de la viga de un galpón
entre el relleno del colchón
en un camión blindado

Al fondo e' la panera
en la Central de Policía
en un cartel de "no se fía"
en la mitá' e La Vida Entera

Envuelta entre unas mantas
en las uñas de una puta
en el Abasto, entre la fruta
en las enaguas de una Santa

A un metro bajo tierra
en un vagón del Roca
en un aujero de la boca
en un candado que no cierra

Que poca cosa y sin embargo qué importante
tan evidente y tan bien disimulada
lo cubre todo y parecía tan distante
lo poco que se sabe
es que no se sabe nada

Pasado el tiempo no traiciono si les cuento
dónde guardaba la milonga el Argentino
me tocó ver cómo la hundía y no les miento
allí donde termina
su viaje el intestino.

Santilli 64 - 93

CAPÍTULO 4

El estrépito punzante de una canción de amor

(La escena es en las pampas de nuestra inmensa patria. El paisaje: distancia y más distancia. El tiempo: detenido. Temperatura: 15 grados sin viento y una humedad matona del 90 por ciento. Se oye el suspiro de la tarde que muere, superpuesto al berrido de la noche que nace. Y también se oyen otros ruidos más veraces como en cualquier production del discóveri chanel)

(El Niño está crecido. Tiene la edad de cristo, la de la falta envido, la del doctor de chiste y el culo al revés; o sea que el niñito ha cumplido treinta y tres)

(Treinta y tres tiene el Niño, y ya ha sido iniciado en las artes ocultas del trabajo infantil, el sexo pacha mama, la milonga virtual y algún tópico más de la vida del campo, aburrida y banal)

(Y tal como se impone de rigor, es ahora el momento de iniciarse en el rudo aprendizaje del Amor)

(¿Cómo empezó la cosa? ¡Pues cómo va a empezar! ¡Como comienzan todas la cosas en la vida: por una absurda y tonta mueca del Azar!)

(Volvamos en el tiempo cuatro meses atrás. Se oye el ruido inconfundible del verano pampeano, y el ronquido trompero del Niño que duerme a pata suelta en el silo triguero en que lo han encerrao. Duerme agitadamente, sudando pestilencias, temblando cada tanto, agobiado seguro por el calor reinante, pero agobiao también por otra realidad)

(A ver si comprendemos: con más de treinta años el Niño de la Trompa tiene nostalgia de algo que nunca conoció: darse vuelta en el catre todavía dormido y agarrar unas tetas, ¡por el amor de Dios! Y después levantarse sin hacer casi ruido, y preparar el mate y tostadas para dos)

(Pero ¡ojo, atención! No es sexo, no es lujuria. Lo que ansía el Trompudo es lisa y llanamente un poquito de Amor)

(Entonces, aquel día de hace unos cuatro meses, en pleno veranazo sudoroso y pesao, comienza a filtrase, por entre las chapas de su silo-hogar, una musiquita alegre y jovial, y una voz confusa que se superpone, y aunque no se entiende muy bien lo que dice, al Niño igualmente lo pone a temblar. Porque suena como suenan las promesas de ciertas maravillas sin igual)

(El Niño en pelotas, los ojos nublados, la trompa dormida, la lengua reseca y con ganas de mear, asciende hasta al techo y de a poco, despierta. Y una vez arriba, otea la vasta llanura reseca. Y ve cómo, lejos, allá, tras un monte, cortando la virgen línea de horizonte, avanza reptando una larga culebra. Una nube de tierra la rodea, mientras serpentea por el caminito que lleva hasta el pueblo, soltando sonidos que llegan al Niño como en un ensueño. De golpe al Trompón se le corta aliento. Es que al fin comprende qué es lo que está viendo. Y se precipita, se lanza a los gritos, rueda por las chapas, se arroja del techo, corre a dar la nueva a los paisas del pueblo, el cuore golpea, se sale del pecho, corre el Niño y grita, desnudo y contento)

NIÑO SOJERO ¡Ha llegado el circo, ya viene viniendo!

(Dos gendarmes interceptan al trompudo imprudente; y tras bajarle de un gomazo los colmillos y dos dientes, lo arrastran hasta el silo de los pelos, y otra vez el encierro. Pero el circo ha llegado, y está convulsionado el pueblo entero)

(El debut es al día siguiente. El pueblo acude en masa a ver a los artistas; la noche está estrellada, y calma, y calurosa: se transpira pesado en la carpa de lona, pero a nadie incomoda: la magia de la pista, las luces y los trajes, y esos cuerpos increíbles que trajinan sin pausa, hacen olvidar todo: el calor, los mosquitos, la vejez, la malaria)

Santilli 64 - 93

(A pesar del ardor de la noche, un aislado asistente, sentado hecho un ovillo en lo alto de las gradas, cubre todo su rostro con una bufanda: es el Niño Sojero, quien buscando pasar inadvertido no hace más que atraer a las miradas)

(Este jugoso diálogo entre dos selectas damas que ocupan la platea da cuenta de ello)

DAMA 1: ¿Reparaste, querida, en el coso aquel de arriba?

DAMA 2: ¿Vos decís el paisanito?

DAMA 1: Exactamente: el paisanito con nariz de miembro.

DAMA 2: Sí, lo veo. Se atuenda como un linyera y tiene, como tú bien dices, una turgencia horrenda y excitante en el medio' e la cara.

DAMA 1: Tal cual: es una trompa marca cañón y el muy paspado pretende taparla con esa mañanita.

DAMA 2: ¡Te digo que hay cada uno…!

(Naturalmente el Niño atrae las miradas. Pero pronto se apagan las luces y suena una fanfarria: comienza la función, y ya todos se olvidan del deformado aquel de la bufanda)

(El Niñito suspira aliviado; ya nadie lo observa: libera su trompa, se yergue en la silla, lanza un agudo trompeteo asordinado y se suma feliz al aplauso)

(Una hora más tarde, pasada ya la cabalgata, los trapecistas, los perros, los payasos, pasados los excéntricos, un mono, los malabares, el mago con su magia, cuando ya la atención va decayendo por el cansancio del cuerpo y de los ojos, y por la decepción que de a poco se gana las almas, vuelve a sonar misteriosa la fanfarria, un haz de luz ilumina la entrada, se corre el cortinado, y un carromato extraño, un cubo enorme cubierto por un lienzo verde agua, tirado por dos grandes hipocampos, hace su entrada)

PRESENTADOR ¡Señores y señoras, por fin llega lo que estaban esperando: desde el fondo insondable del océano, desde la profundidad de los abismos y más allá también, cabalgando en el lomo de un tsunami travieso…!

(El Trompudo se agita, presiente que algo pasa. Se lo dice el latido de su trompa excitada)

(El cochero del carro -un negrazo vestido de Neptuno- desciende de un salto, y dando unos pasitos un tanto amanerados descorre el lienzo aquél con sus fornidos brazos, dejando al descubierto… lo que había debajo)

PRESENTADOR ¡…ella escoltó a la trágica Alfonsina y encantó al ganso de Ulises con su voz, y se prostituyó para Píxar o Walt Disney, pero siempre sonó, sonó y sonó…!

(Al Niño se le atora un fragmento de pancho. Lanza un berrido en serie de quintas y de cuartas, y siente que las gradas donde apoya su culo se derriten, se aplastan, la tierra se lo traga sin darle tiempo a nada)

(Porque debajo de aquél lienzo de color verde agua que el Neptuno marica ha corrido con garbo, aparece una enorme pecera vidriada, con aguas cristalinas que muestran los perfiles de un galeón hundido, un cofre desbordado de joyas y monedas, algas y caracoles y cangrejos y estrellas… Y allí, en medio de todo… ALLÍ REPOSA… ELLA)

PRESENTADOR ¡…estimadas señoras: amárrenles las manos a sus puercos maridos; honorables señores: arránquenles los ojos a sus viejas latosas! ¡Porque aquí está Nemea, la más linda, la más buena, con sus rubios cabellos rizados y su brillante y tersa cola de pescado! ¡Aplaudan a Nemea, damas y caballeros, y digan si no está bien gastado su dinero!

(El Sojero no puede salir de su asombro. Su tosco cerebro -que por lo general se muestra casi muerto- se activa de golpe y emprende un turbado monólogo interno)

Santilli 64 - 93

NIÑO SOJERO *(Monologando turbadamente)* "Oh, es asombroso ver como día tras día se desmoronan los antiguos paradigmas y las viejas certezas se transforman en cenizas que el viento esparce sin ton ni son. Yo pensaba que las sirenas no existían, que sólo se trataba de un burdo subterfugio de marineros alzados para justificar sus sucias pajotas de ultramar y sus prolongadas ausencias del hogar"
"Pero ahora veo que estaba equivocado; que no sólo que existen, esas raras mujeres, sino que son, por lo visto, muy, pero muy hermosas e inteligentes"
"Y aumenta mi entusiasmo y mi fervor, cuando ahora noto que, superando el vidrio de su celda de agua, y el fulgor asesino de las luces del circo, y superando el morbo de este público ignorante que sólo atina a preguntarse si tendrá o no tendrá culo, la pobre sirenita, y en todo caso adónde, superando todos los escollos, ella me mira a mí"
"Tal vez, o seguramente, porque se siente hermanada en la desgracia de lo que la distingue y la aparta con violencia del canon prepotente de la normalidad"
"Yo con mi trompa, ella con sus aletas y su brillante cola de escamas esmeralda, estamos llamados a fundar una nueva especie, dialécticamente superior a la estúpida especie humana en todos sus aspectos: cuerpo y alma y capacidades productivas y amatorias en general"

(Se oye el sonido de unos chistidos fastidiados que significan "podés callarte, pendejo pelotudo, no ves que no podemos disfrutar de la rica pescadita ésta con tetas si vos seguís hablando y gritando y aullando como un loco de mierda que perdió la razón". Y esto porque, abstraído en su enamoramiento, el Niño no ha advertido que su discurso interno se ha ido convirtiendo el un bramido seco, que le nace del pecho y se expande en oleadas, ocupándolo todo -la carpa y sus confines- hasta que alguien decide parar la función. Y luego se oyen los pasos enojados del Dueño del Circo que se gana la pista megáfono en mano y se planta justo al lado de la enorme pecera)

DUEÑO DEL CIRCO ¡Se puede sabere quién catzo es el que grita de ese modo! Señore, allá arriba, a usted le hablo: le voy a pedire que se retire ya mismo de esta carpa, si no quiere que la trupe completa, con mono incluido, le dea un curso acelerado de comportamiento en espettáculo públicos!

NIÑO SOJERO Señor empresario circense: no fue mi intención ni estuvo en mi ánimo aguarle la fiesta a su talentoso elenco ni a todo este honorable público. Lo que sucede, usted comprenderá, es que acabo de enamorarme. Y tal sentimiento constituye, para mí, una experiencia absolutamente rara y novedosa.

DUEÑO DEL CIRCO Mire, pendecco, por empezare: no piense que por tenere una notable jeta de elefante va a salire de acá con uno contratto; desde que se puso de moda lo glifosato pa la siembra diretta, no hay pueblo que visitemos en el que no se ofrezca uno con cara de bicho. Aunque debo reconocere que con trompa nunca había visto. Y en cuanto a su enamoramiento, le entiendo perfetamente: la Nemea, por cierto, es pa enamorarse. Y con perdone de lo presentes, debo reconocere que tira la goma que es un primore.

(El Niño siente que le tiemblan las narinas: le zumba la cabeza y se enceguece. Y de golpe, sin saber bien cómo lo hizo, se encuentra en la pista, rodeando el cogote del dueño del circo con su membruda trompa y aullándole al público que aplaude encantado:)

NIÑO SOJERO ¡Quiero a esa sirena para mí! ¡Nemea será mía o este tarado se queda sin cabeza!

(Sonido de que no vuela ni una mosca en el circo. Y sonido también de los pasos cortitos de cuatro enanitos con talco en el rostro que avanzan resueltos codito con codo. El Niño los mira esperanzado: ¿tendrá su propia tropa en esta guerra que libra por amor? Sonido de que el Niño sonríe a los enanos y les habla sin tapujos y con el corazón)

NIÑO SOJERO ¡A ver gnomos de mierda: ¿de qué lado se supone que están?! ¿Del bando de este crápula que los explota y los subalimenta, condenándolos a la eterna pequeñez, o acaso están conmigo, que también soy monstruoso tal como pueden ver?

ENANOS *(Hablando en coro)* ¡Estamos contigo, Niñito Sojero: estos cuatro enanos cubren tu trasero!

NIÑO SOJERO ¡Así me gusta, pequeños subnormales! Les diré lo que haremos: dos de ustedes mantendrán de rehén a este cobarde…

ENANOS ¡… en tanto que tú, niño de la trompa, darás bomba y bomba a tu hermosa sirena, bomba pa que guarde y bomba pa que tenga!!

NIÑO SOJERO No, no, no, mis pequeños humanoides: no se trata aquí de fornicar como si de hoyo peludero se tratara. Yo quiero que ella se enamore de mi ser, y en tal caso ya sé lo que tengo que hacer.

ENANOS ¡Vamos elefante, cuéntanos tu idea y luego te embutes al pez con pollera!

NIÑO SOJERO ¡Pero ya les dije que no quiero garchar, enanos del culo! ¡Que sólo se trata de Amor del más puro! Ay, ay, ay, en fin, amiguetes: aunque no me comprendan, hagan lo que les pido: ustedes dos retengan por la fuerza de sus cortos bracetes a este cretino, que es nuestra garantía de plena inmunidad. Y ustedes otros dos, mantengan a raya al público presente mediante ardides ingeniosos o disparando a matar si la ocasión lo requiriese.

ENANOS ¿Y tú sojerito, que vas a inventar? Ya que, según dices, ¡ni ahí de empomar!…

NIÑO SOJERO Pues bien: ahora verán.

(Sonidos de que el Niño se retrepa a la torreta de los trapecistas, con el megáfono presto en una mano y una guitarra criolla en bandolera. Escala velozmente, igual que los atletas, sin temor, ni vértigo ni nada. Y una vez allá arriba carraspea, y se dirige a la expectante muchedumbre que le aguarda)

NIÑO SOJERO Queridísimo público presente, vecinos del alma: hoy por la tarde he dejado mi doloroso encierro, siguiendo una rara y punzante intuición; recién ahora comprendo que se trataba del llamado del Amor. Esa que está allí dentro, flotando en aguas, me robó el corazón y ahora deseo conquistarla para formar con ella una familia, que es la célula básica de toda sociedad, incluidos los circos. Y si cualquier familia tipo -la más clásica, por ejemplo, conformada por una depresiva, un fascista y dos pequeños idiotas- puede ser la base de una sociedad, ¿qué no podría esperarse de una conformada por un Niño Trompero y una Sirena? Así que vamos: la voy a enamorar y después podrán volver a vuestras casas a comentar lo que habréis acabado de ver.

(Sonido de que el público cuchichea excitado, y sonido de que Nemea la Sirena mira a través del vidrio con un dejo de embole en sus ojos de pescado. Y después uno del público que grita:)

UNO DEL PÚBLICO ¡¡Pero dale, trompita, metete en la pecera de una vez y mostranos como juegan los mostro a la piragua, que es como el teto pero en el agua!!

(Se oye el sonido de que nadie le festeja, porque el señor ha sido guarango y vulgar. Y ruidos de que el Niño pone cara piadosa, y acaba de explicar:)

NIÑO SOJERO No verán sexo, señores, ni cosa parecida. Pero serán testigos de un fenómeno increíble, del último de los misterios de las eras Moderna y Posmoderna. Asistirán, señoras y señores, al Nacimiento De Una Canción De Amor.

(Se oye cómo el Niño templa la vigüela, y comienza a probar versos y melos. Primero suavecito, contenido, y luego a voz de cuello)

"Tú trajistes a mi vida…"

"Cada…cada vez que recuerdo tu miradaaaaaaa…"

Santilli 64 - 93

"La inmarcesible plenitud de tus cariciaaaaaaassssss…"

"Cuando el sol se pone y yo te extraño tantoooooo…"

"Y entre los dos no existe la distancia ni el… asunnnntooooo…"

(Se oye el correr de las agujas de un reloj que nos indica que el tiempo pasa y pasa, y que el mísero público cautivo siente que va a reventar como un petardo si el Niño no se calla, si no afloja con su canto destemplado, "¡Por favor hagan algo!" grita la muchedumbre, y tiene su razón: no existe nada peor que un pequeño pelotudo enamorado)

(Y entonces sucede lo impensado: mientras el Niño sigue torturando los tímpanos de todos los presentes, el dueño de aquel circo, mediante un golpe de taekwondo contundente, se saca de encima por fin a los enanos, se acomoda el bonete y retoma el control de su reinado)

DUEÑO DEL CIRCO ¡Atenzzione estimado público: la compañía le comunica que le será devuelto el 15% del valor de sus entradas, y les sugiere, en caso que su idea sea huire, que aprovechen este momento, arremetiendo con furia y aplastando a esos dos enanos traidores. Y no olviden recomendar este espettáculo si de veras les gustó. ¡Ahora denle pata sin mirare patrás!

(Se oye el tronar de un centenar de pares de zapatos asustados, que castigan el suelo y también a los enanos en su fiera estampida hacia los cortinados de la puerta. Un momento después, la carpa está desierta: sólo queda el Niñito allá en lo alto, murmurando canciones todavía -aunque con menos fuerza a esta altura del día- y en su lecho de espuma y algas de acetato, Nemea la Sirena, que mira todo y no entiende un carajo)

(Un instante más tarde, el Niñito oye que alguien desde abajo le chista, a modo de llamado. Su corazón da un vuelco cuando comprueba que no es otra que Nemea que, habiendo salido de la su cárcel- pecera, con sus gráciles brazos le hace señas)

NEMEA ¡Eh, muchacho, al fin solos, ¿no?

(El Niño desciende cual Batman en la baticueva. Y con una reverencia que le hace arrastrar la trompa por la arena, le habla balbuceante a su amada sirena)

NIÑO SOJERO Desde allá arriba, y ocupado como estaba en componer un himno de amor que estuviera a la altura de las circunstancias, no había reparado en la totalidad de tu belleza. Tampoco había notado que tenías piernas, si vamos al caso. ¿Es que todas las sirenas pueden elegir qué tipo de extremidades inferiores usar en cada ocasión? Y a propósito: aún no he concluido nuestra canción, pero ni bien la tenga te haré una formal declaración de amor y constituiremos una familia.

NEMEA ¡Ay Niño Sojero, no sabés cómo quisiera poder corresponderte! Pero sospecho que el amor te ha enceguecido, o acaso tu natural ingenuidad, rayana con la taradez, no te ha dejado percibir lo que es más que evidente…

NIÑO SOJERO ¿Vas a decirme que no eres una sirena? ¡Ni falta que hace, mi hermosa amiga! He vivido encerrado a causa de mi trompa, y por eso la mayor parte de lo humano me es ajeno. ¡Pero ya me di cuenta de que sólo se trata de un burdo disfraz para engañar a estos brutos campesinos del interior y timarles su dinero! Yo me enamoré de la mujer, no de la sirena, ¿entiendes, niña?

NEMEA Eeeehhh… sí. Pero hay algo más, cómo te diré…

(Y acompañando la última frase, Nemea la Sirena se baja de un tirón el yorcito que calza, dejando a la vista del pobre trompudo una verga larga, fibrosa y morada)

NIÑO SOJERO ¿Eres… un sucio travesti?

NEMEA Bueno, yo lo llamaría de otro modo…

(Pero el Niño ya no escucha las palabras. Alza con sus dos manos la criolla guitarra, y de un sólo movimiento, la parte en la cabeza de aquel trava, que comienza a sangrar copiosamente, hasta que finalmente… se desangra)

(Y el Niño regresa caminando a su casa, arrastrando la trompa, mascullando palabras. Casi sin darse cuenta comienza a canturrear. Es una canción triste pero al Niño le gusta. Mientras canta y especula seriamente con grabar un cedé con catorce canciones que ya tiene en mente, comienza a oírse un yaraví que corta el aire, y el locutor que dice: continuará esta historia más temprano que tarde)

CAPÍTULO FINAL

Una luz muy blanca y muy brillante

(Y como es ley que todo se termine, ya la historia del Niño de la Trompa arranca al trotecito buscando su final)

(Y es un final que vira violentamente al negro; un final que abandona para siempre la diáfana esfera de sonidos que hasta hoy ha rodeado la vida del Sojero, para instalarnos finalmente en otra esfera, algo más bochinchera, más ríspida y cochina, más oscura y más seca: la esfera del estruendo de la decadencia, que precede al tristongo silencio del final)

(No escuchamos aquí al viento entre los sauces, ni escuchamos mugidos, ni escuchamos balidos, ni escuchamos relinchos, ni escuchamos ladridos, ni escuchamos corcovos, ni escuchamos bufidos, ni ranitas saltando, ni soplos ni resoplos)

(Ni escuchamos el sonido misterioso de la pampa salvaje cuando avanza la noche, ni escuchamos el sabor de una milonga, ni un yaraví sonar de madrugada, ni el tierno palpitar de una poronga, ni el sonido de una madre preocupada, ni la tarde que muere trémula y absorta, ni el aullar del pampero inquietando los sueños, ni el berrido disfónico de Alcorta, ni el grito garca del campo y de sus dueños)

(Nada de eso)

(Más bien diremos que el ruido del final, es el de un bandoneón budista y bien porteño)

(Porque el Niñito ya con cuarenta inviernos colgados del cuello [y otro tanto de las otras estaciones, por supuesto], por fin ha comprendido el sino de su vida: ir de inicio en inicio, ser eterno iniciado, iniciarse en cuestiones que luego se interrumpen, "pero eso a quién le importa y además", piensa el Niño Entrompado, "por más que se interrumpa lo iniciado, a mí quién me quita lo bailado")

(Recuerda el Niño, entonces; y sus recuerdos son densos borbotones que arrastran cual jangada aquellos cuatro iniciáticos mojones: el trabajo explotado cuando era bebé; el sexo peludero veinte años después; y las varias milongas y el amor travestido entre los veintiocho y los treinta y tres)

(Y ha concluido ahora, pasados los cuarenta, que cae de maduro que es hora de iniciarse en lo único que queda: el sino oscuro de la carne y el cuero; las idas y venidas del alma reencarnada, el inaudito precio de un jonca medio pelo, la baranda que emanan las flores marchitadas)

(El Trompudo ha resuelto iniciarse en el Eterno Misterio de la Muerte; y está casi seguro de lograrlo, con un poco de suerte)

(Así que ha vuelto al rancho de su madre, pa contarle lo suyo, despedirse y partir)

Santilli 64 - 93

(O sea que se oye un ruido como a rancho materno, y apenas por encima, un diálogo sereno, conciso y sutil)

NIÑO SOJERO Madre, he venido a despedirme.

MADRE Bueno, despídase, nomás.

NIÑO SOJERO ¿Y no va a preguntarme adónde es que me voy, y que andaré buscando por ignotos caminos?

MADRE No, no voy a priguntarle, mi bebé. Porque si yo le prigunto, usté se me va a apoltronar a contarme su vida y tuiiitas las gansadas que pergeña en la soledad del silo imundo en el que vive ocultando esa asquerosa trompa de elefante que le creció nomás llegadito al mundo, y entonces a mí se me van a quemar las tarteletas que estoy priparando pa recebir la visita de don Zoilo Grobocopatel, que es quien aura mi arrastra el ala y me codicea el cuerpo y las cuarenta y pico de histárias de mierda que me quedan, pa incorporarlas a uno de sus insaciables pules de siembra. Así que vaya, nomás m'hijito: tiene mi bendición.

NIÑO SOJERO Bueno, me voy. Déle nomás saludos al tata, ¿quiere, mama?

MADRE OOOooo... Su tata murió hace casi diez años, mozo. Creí que lo sabía.

NIÑO SOJERO Ah, no, no lo sabía. Pero le agradezco, madre, infinitamente, que usté me lo cuente con ternura en esta especial ocasión. Gracias y adiós.

(Y sobre un fondo de escanias regulando -que adelantan "in audio" la escena siguiente- el Niñito se aleja compungido del pago de mierda que lo vio nacer, sin haberle podido contar a su madre que es pa Buenos Aires que se va esta vez)

(Que allí, con su Trompa como contraseña, podrá abrirse paso en el ancho mundo del budismo zen, o del hinduismo o alguna otra cosa que enseñe a morirse, que enseñe a no ser, sin dar muchas vueltas, cortito y al pie, que es lo que el Niñito, muy confusamente, piensa que eso es)

("Si me han dicho, madre", dice el trompudito hablándole al viento, "que hasta algunos de ellos siguen a un changuito que es muy similar, gordito y cristiano del cuello pa abajo, pero su cabeza es, en toda la línea, la de un elefante derecho y formal... ¿Qué me dice, madre? ¡Yo no más pensar lo que usté ha penado por esta vil trompa que cristo me ha dao, cuando en otras partes tienen por sagrado a un dios elefante... me quiero matar!")

(Y hablándole al viento nomás -porque ya su rancho enviciao de soja hace largo rato que ha quedao atrás- llega el Niño Trompa a la Terminal)

(Y ocupa el asiento del Cóndor-La Estrella que le han asignao. Y viaja llorando todito el camino: por lo que se viene, que le da pavura, pero más por todo lo que deja atrás)

(Llegando a Las Flores se duerme, el Trompudo; pa cuando despierta ya está en Capital. Desciende del micro, rodeao de sonidos que no reconoce y que le recuerdan más bien al infierno que le describía el curita del pueblo, el que lo sentaba sobre sus rodillas y, dulce y piadoso, le untaba la trompa, extático y tierno)

(Caray)

(Mejor volvamos al presente de la historia: el Trompudo ha llegado a Retiro, y por sobre el ruido infernal de la urbe, le llega un sonido que sí reconoce, y que lo estremece y lo pone a temblar)

(Es la voz universal de la yuta hijadeputa, en boca de un cana panzón y bigotudo, como es el cana medio de la Federal)

CANA A ver, pendejo: poné las manos contra la pared y abrí las piernas.

NIÑO SOJERO Pero, ¿de qué se me acusa, señor oficial?, me permito preguntarle sin ánimo

Santilli 64 - 93

de ofensa.

CANA ¿Vos te hacés el pelotudo o me estás cargando? ¿Me parece a mí o tenés una trompa de elefante en la jeta?

NIÑO SOJERO Sus ojos no lo engañan, oficial. Pero debo recordarle, a riesgo de parecer insolente, que no es lícito juzgar a las personas por su aspecto exterior...

CANA Tampoco es lícito traficar especies en extinción, como el tigre, el koala o el elefante africano disimuladas en los pliegues de una cara que quiere de ser la de changuito inocentón, pero que yo bien conozco y es el rostro del crimen mafioso travestido de pión golondrina ¿O me equivoco, malandrín?

NIÑO SOJERO ¡Sí, señor comisario, se equivoca! ¡Si yo nunca estuve en la sabana africana! He pasado toda mi vida en el ámbito rural de mi país. Y fue allí donde, merced a la exposición y absorción de glifosato randap de monsanto, me gané esta inusual trompa, compañera de la vida...

CANA ¡No me digás! ¡Y yo que pensaba que con Rodríguez Larreta había visto el colmo de la deformidad! A ver: dejáme pensar qué hago con vos...

NIÑO SOJERO ¡Me puede indicar dónde hospedarme hasta que dé con los cultores vernáculos del budismo, o quizá del hinduísmo, tal es mi objetivo según creo aunque confunda todavía términos y conceptos!

CANA Pará, pará, ¿De dónde decís que venís vos?

NIÑO SOJERO Del campo argentino.

CANA Sí, sí, pero: ¿sos garca o pobretón?

NIÑO SOJERO No me gusta que me encasillen, pero diría que más bien pobretón.

CANA Mirá, trompita, acá estás en la zona de Retiro. Así que lo mismo da. La zona de Retiro es cien veces más generosa que el campo argentino: Retiro da pa todo y para todos. Si vos me decías que eras garca, por ejemplo, te mandaba para allá, ¿ves?, el Yeratón: una barbaridá de hotel; a todo culo, el Yeratón.

NIÑO SOJERO Qué pena, me quedaba cerquita y parece lindo... Y como pobretón que soy, ¿deberé caminar mucho?

CANA Negativo, hoy te sacaste la lotería, mostro. Nomás tenés que pasar aquellos alambres y preguntar por la 31.

NIÑO SOJERO ¿Es una calle o es una escuela? ¿O acaso estoy siendo víctima de una cruel engañifa y se trata de una oscura y peligrosa Seccional de Policía?

CANA Es una villa, pedazo de pelotudo.

NIÑO SOJERO ¡Oh, una villa, como en las novelas de Thomas Mann! ¿Y allí encontraré a mis hermanos budistas o algo así?

CANA Ahí, si vas despacito y por la orilla, podés llegar a encontrar hasta un elefante de verdad. ¡En la villa hay de todo, papá! Pero escuchame bien: no todos son delincuentes, ¿eh? También hay muchos ciudadanos honrados y trabajadores. Y no se puede hablar de la policía corrupta porque hay policías buenos y policías malos como en todo: también hay maestros buenos y maestros malos, vendedores de helados buenos y vendedores de helados malos, médicos buenos y médicos malos, electricistas...

NIÑO SOJERO Sí, sí: creo haber entendido el concepto.

CANA Entonces mandate a mudar antes que te raje la cabeza de un gomazo.

Santilli 64 - 93

(Se oye el chasquido seco de dos alpargatas que raspan el asfalto de la madrugada, se retrepan al alambre que divide lo ingente y lo indigente, bajan al otro lado y se dirigen, confiadas y con fe, raspando ahora la tierra apisonada, hacia un pasillo de la villa 31 que les sirva de entrada)

(Y aquí nos detenemos para ilustrar al oyente que ignora a qué refiere el texto cuando menciona el término "Villa", diciendo que se trata de un asentamiento de proporciones difíciles de imaginar, habitado por pobres gentes venidas a menos o nacidas en menos o tenidas por menos, y que por dicha condición se dedican a sobrevivir como pueden, muchas veces entregadas a la práctica de diferentes formas del delito, según lo encuadra la filosofía jurídica burguesa de occidente, o a chupar y drogarse a mansalva, aunque, como bien nos recordó el cana de la escena anterior, también haya centenares de ellos que todavía se ganan el sustento malvendiendo su fuerza de trabajo convenientemente explotada por otros ciudadanos tal vez un poco honrados pero seguro que bastante inmorales, que viven fuera de la villa 31, que es adónde está entrando el ***NIÑO SOJERO*** *en este mismo instante, siendo las 6:30 de la madrugada)*

(Entonces: se oye el pulso acelerado del Niño que camina por el fétido pasillo de la villa, embozando su trompa como puede, y escondiendo el cagazo entre las sombras. Y luego se oye que, temerariamente, o medio pelotuda y torpemente, se lanza el Niño a dar voces estridentes, levantando la trompa y mostrando los dientes)

NIÑO SOJERO ¡Hola! ¿Hay alguien despierto? ¡Acabo de llegar con mi maleta cargada de ilusiones! ¡Necesito encontrarme con el saber del Buda, para acabar con tanto sufrimiento y poder por fin morir en paz sabiendo que he interrumpido este malévolo ciclo de reencarnaciones o algo así que me hace salir trompas y cosas por el estilo y ya me tiene los cataplines por el piso! ¿Hola?

(Se oye el seco chasquido de un chumbo que amartilla, y el suave gorgoteo del sudor que corre por la espina dorsal del Sojerito: un caño frío como la vida misma le empuja las costillas para adentro, mientras el Niño se encomienda a las deidades y ruega poder contar el cuento)

(Y una voz como salida del infierno que le propone descaradamente:)

VOZ Pues que si te quedas quietito y me entregas esa trompa tan chula que llevas sin chistar yo te alcanzo ya mismo con el Buda. ¿Qué dicí?

NIÑO SOJERO Digo que la trompa es parte de mi cara, y que para entregársela a usted debería entregarle todo mi yo, o al menos una parte esencial de él. Y no creo estar dispuesto a tanto, por más sufrimiento que usted me inflija. Lo que le puedo ofrecer es que sellemos un pacto de amistad, y de ese modo, considerando que lo suyo sería mío y, sobre todo viceversa, entonces usted podría usufructuar los beneficios de mi trompa, aunque ella permaneciera pegada a mi cara. ¿Qué me dice usted, ahora?

VOZ Pues que si no te callas te voy a volar las pelotas de un tiro. Que vengas pa acá, pues dale, anda, camina.

(Sólo entonces el Niñito alcanza a divisar en la penumbra la traza de aquél que lo intimida: es un tape petiso y morrudazo, migrante por supuesto, de algún hermano paisito miserable, de esos que tanto abundan en la América roñosa y sojuzgada por el Imperio del Norte que se la pasa bomba robando nuestras sólidas riquezas, y entonces el Niñato se ve identificado, y agarra y lo sigue sin chistar)

(Nomás atina el Sojero a preguntar:)

NIÑO SOJERO ¿Me será dado al fin, después de tanto viaje y traqueteo, ponerme frente a frente con el ansiado Buda?

TAPE PETISO Pues así lo creo yo, nomás. Estoy seguro de que el Buda va a saber valorar convenientemente el regalito que le llevo. Mínimo: medio kilo; y no sé si no me estoy quedando cortázar.

NIÑO SOJERO No entiendo, hermano indoamericano... ¿Puedes aclararme el confuso concepto?

TAPE PETISO La cosa, churito, es que como yo no tengo estudios y soy bastante indocumentado, no se me ocurren demasiadas aplicaciones para esa trompa tan impresionante que tú tienes. Nomás pienso que puede servir para tomar carradas de merca, o para esconder carradas de merca, o para permutar por carradas de merca...

NIÑO SOJERO Usted parece tener una fijación con la popularmente llamada... merca

TAPE PETISO Al parecer que así es, hermano. Pero el Buda en cambio tiene una frondosa imaginación y ve oportunidades a cada paso. Por eso él es el Buda y yo soy un tape petiso y alcahuete.

NIÑO SOJERO No deberías sufrir, hermano: algún día caerá este capitalismo despiadado, y sus crueles formas de división social del trabajo serán cosa del pasado y no habrá diferencia entre Budas y petisos alcahuetes. Todos seremos iguales, aunque no sé bien si todos seremos Budas, o todos seremos petisos alcahuetes o una combinación equilibrada de ambos términos...

TAPE PETISO Tampoco es que yo lo sepa, pero más mejor que vayas cerrando el orto que ya hemos llegado. De cualquier modo, después me gustaría seguir conversando contigo acerca de alguno de los tópicos que has mencionado. Pero ahorita mejor te entras callado, que si no el Buda nos corta en pedacitos y nos tira a los chuchos cimarrones a modo de desayuno perruno indoamericano.

(Se oye el silencio del Niño superpuesto con el sonido de la madrugada: cuatro o cinco balazos que despiden a un patrullero que parte en retirada. Y enseguida el chirriar de unas bisagras oxidadas, una puerta que se abre, y una fétida y densa oscuridad que los recibe cual maligna carcajada)

NIÑO SOJERO Oh, está muy oscuro aquí dentro; y huele peor que el café de soja. Debo hacer tiempo hasta que mis pupilas se dilaten y puede ver más allá de mi trompa. Conversemos, hermano indoamericano. ¿Has probado alguna vez el susodicho café de soja? Dicen que es muy alimenticio y que puede combatir al hambre de la humanidad, pero yo creo que es más asqueroso que la diputada Carrió. ¿Coincides conmigo? Oh, no hace falta que me respondas, mis pupilas ya se han dilatado y entonces... Pero, ¿Qué es lo que ven mis ojos? ¡Dioses del olimpo, qué cosa es esa, hermanito?!

TAPE PETISO Pues supongo que ahorita mismo deberé hacer las presentaciones de rigor. Señor Buda, le presento al Niñito Sojero, ilustre extranjero que hoy nos visita. Niño Sojero, le presento al señor Buda, también llamado "EL Sodomita", capo de la manzana y poronga total de la villa.

(Lo que se abre ante los ojos del Niñito, rodeado de un tufazo de meados y fritangas, es una mole de doscientos quince kilos, echada sobre un sucio jergón de mantas viejas, gomaespuma podrida y variados suplementos domingueros de cierto diario monopólico argentino que ni en la villa se atreven a nombrar.)

(Y el Niñito deduce, por la gruesa manguera que asoma entre sus piernas, la gigantesca pipa que cuelga de su boca, y la 45 que duerme entre sus manos, que el coso en cuestión no es sino un ejemplar de macho paraguayo, cien por ciento obeso y peligroso, y drogado hasta borde mismo del desmayo)

NIÑO SOJERO Buenos días tenga usted, señor Buda. No creo que pueda imaginarse las que he tenido que pasar para llegar hasta aquí. Pero seguramente ahora seré por fin recompensado con la luz de su sabiduría, porque la verdad es que necesito aprender a morirme de alguna forma más o menos linda, y quisiera saber cuáles son mis opciones.

(Se oye un ronquido gutural seguido de dos pedos, más un silbido agudo y destemplado y el ladrido de un perro: es el Buda que está hablando a su manera, pausada, reposada y queda. Cuando termina, traduce el Tape Petiso:)

Santilli 64 - 93

TAPE PETISO Pues el Buda dice que encantado de poder ayudarte a estar muerto, que es una de las cosas que más mejor hace en general. Pero que antes se toma el atrevimiento de preguntarte por esa bonita trompa que llevas en la jeta.

NIÑO SOJERO ¿Qué es lo que el señor Buda desea saber de mi trompa? ¡Dile que ardo de deseos de establecer un diálogo fecundo con él!

(Se oye que el Buda exhala dos eructos y un trompeteo de cantos culoidales. Después emite tres arcadas en sordina y octavadas, y hace rasqueta con el dorso'e la papada. Todo lo cual es traducido por el Tape Petiso del siguiente modo:)

TAPE PETISO Pues el Buda dice que cuánto pedís nomás; que cuánto pedís por la trompa, chango...

NIÑO SOJERO La verdad es que no sé si sentirme honrado o sentirme avasallado en mi buen honor y mi alta estima. ¿Acaso el señor Buda es de los que creen que todo en la vida tiene su precio? ¡Pues ahora me enojé, qué caray! ¡Mi trompa no tiene precio, so mercaderes, así como tampoco han de tasarme mi conciencia rebelde ni mi sentimiento de orgullo nacional!

(Aquí se oye que el Buda putea en guaraní. Y acto seguido se hurguetea la nariz y el ojo culero, usando el mismo dedo para ambos agujeros. Y después se oye que en perfecto castellano ordena lo que ordena, dando palmadas de mano contra mano, inflando los mofletes y torciendo la jeta)

EL BUDA ¡Amarrad y amordazad a este guarango con trompa de elefante! Y luego tú, pedazo de alcahuete, te sentarás sobre mi cálido regazo y escribirás la misiva que he de dictaros.

(Se oye el hórrido sonido de diez paraguayitos que salen de las sombras, y amarran y amordazan al Sojero impotente. Y acto seguido se oye el roce de las ropas del tape alcahuetazo, que se retrepa a la falda de aquél Buda de los pobres y se dispone a redactar la misiva reclamada)

EL BUDA *(Dictándole al Tape Petiso y Alcahuete)* "Señor gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Don querido Scioli: como jefe absoluto de este populoso y célebre asentamiento, me dirijo a usted a fin de que ejecute las gestiones correspondientes en pos de..." No: borra todo, vamos de vuelta. Necesitamos algo más directo. Pon: "Mira manco de mierda: tenemos acá al menor de los Mercado, el que nació con trompa por chupar resabios de esa soja del culo que siembran allá en su provincia. Si en 24 horas no mandas lo que le pedimos, haremos algo terrible con él: vamos a grabar un videíto y lo vamos a colgar en yutúb y todo el mundo se va a enterar de las aberraciones que acontecen en tu bonita provincia. Y tú no ganarás más elecciones y te convertirás en lo que usualmente se denomina: un cadáver político; eso, si no te conviertes en un cadáver-cadáver, si soy claro. Tal es la lógica de esta negociación. Concretamente, deberá enviarme usted, en el plazo pactado, la libreta de direcciones y contactos de su ilustre antecesor, el doctor Eduardo Duhalde. Je, je: del resto me ocupo yo. Y para que vea que no estamos bromeando, es que le envío esta prueba de vida, correctamente autentificada por juez de paz. Firmado: El Buda, capo de la manzana y poronga total de la villa"

(Se oye el sonido de diez paraguayitos que serruchan la trompa del Niño amarrado. Y superpuestos, los aullidos lastimeros del ahora mutilado Niñito Sojero. Aullidos de dolor, justificado y cierto, pero también aullidos de nostalgia, porque con aquél bulbo tan suyo y de su cara se van también Infancia y Juventud, se van todas las patrias, los suaves paraísos, las soleadas mañanas, los campos con trigales y las desiertas playas)

(Y el Niño al fin comprende que aún cuando saliera con vida de aquél trance, ya nunca más será el Niño de la Trompa, la leyenda de pampas, el célebre Sojero: el Niño aúlla con cada serruchada, porque sabe que ha muerto)

(Pero entonces, una luz muy blanca y muy brillante que emana del aujero que le nace en la cara con cada serruchada, se esparce por la villa, inunda cada casa, cada ranchito infame, cada calle embarrada: es la luz de la nueva conciencia del otrora Niñito de la Trompa, que ha comprendido al fin cuál es la verdadera verdá' e la milanesa, y así lo grita a los rincones de la tierra, ante un público de doce paraguayos que ponen cara de no entender ni mierda)

NIÑO SOJERO

(Gritando a los rincones de la tierra)

Cuando mi madre me parió en el puesto
de aquella estancia modelo y elegante
La Patria y el Patrón confabularon
y me creció una trompa de elefante

La Patria con patriótico abandono
y fervoroso y democrático maltrato;
y el Patrón con devoción sojera
y amor carnal por el Monsanto glifosato.

Y ahora que el serrucho paraguayo
ha cercenado mi mojón de identidad
debo decir que me siento algo aliviado
y esa es la única y final Verdad.

¡Escuchen, pobres gentes de la patria
el mensaje que propala mi garganta!

¡Es hora de que hagamos la patancha
al que pregona que hay un sino y un deber,
y nos tiremos nomás a hacer la plancha
y nos dejemos para siempre de joder
con eso y con lo otro y viceversa,
y con que hay que trabajar y ser honrado
y con que la unionión hace la fuerza
y con que hay que variar las carnes rojas
con la verdura y el pollo y el pescado!

¡He visto a las mejores trompas de mi generación
aplastadas bajo el peso argentino devaluado!
Y ahora que no tengo ya más trompa
comenzaré una nueva vida en otro lado.

(Y de seguido, al tiempo que el Niño se retira y ustedes van preparando los aplausos, se deja oír una vihuela que milonga en un tempo perezoso y rallentado, y el Relator que anuncia con albricias que este esperpento de mierda ha terminado)

FIN

Necochea 2011

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.

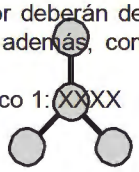
d) La carátula contendrá título, nombre del o los autores, un pequeño currículo a pie de página de cada uno de los autores (en la cual deben figurar los siguientes datos: título profesional, pertenencia institucional, cargo académico, dirección postal y dirección electrónica).

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 nº 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:



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 Teatrología*, 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.