

El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 14 | AÑO XIV
2016

ISSN 1666-9460



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

• El Peldaño

CUADERNO DE TEATROLOGÍA 14
Año XIV - 2016



RECTOR DE LA UNCPBA
Cdr. Roberto Tassara

VICERECTOR DE LA UNCPBA
Ing. Omar Losardo

FACULTAD DE ARTE

DECANO
Lic. Mario Valiente

VICEDECANO
Mg. Jorge Tripiana

SECRETARIO ACADEMICO
Dr. Juan Manuel Padrón

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE TEATRO
Mg. Martín Rosso



Tapa: Clara Marconato en "Escena V".

Dramaturgia y dirección:
Sebastián Huber (2016).

Fotografía: Juan M. Torrens
Clara Marconato.

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

Pinto 399 - 3er piso - 9 de Julio 430
Tel./Fax 54 (0249) 4440631
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 teoría 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: Mg. Martín Rosso.

Coordinación Editorial:
Mg. Sebastián Huber

Consejo Editorial:
Mg. Guillermo Dillon
Prof. María Luz García,
Lic. Silvio Torres
Mg. Sebastián Huber.

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.

• Sumario

/14

/PAG. 04

LAS DISTINTAS FUNCIONES UNIVERSITARIAS COMO PROCESOS RELACIONALES

Prof. Mg. Martín Rosso

/PAG. 14

REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA UNIVERSITARIA

Mg. Paula Fernández

/PAG. 28

LO QUE LA ESCENOGRAFÍA ES:

Una cuestión del habitar poético del hombre.

Lic. Lucrecia Etchecoin

/PAG. 38

LA CREACIÓN ESCÉNICA EN EL SEMINARIO DE LUZ GARCIA

Lic. Martiniano Roa

Prof. Agustina Gómez Hoffmann

/PAG. 48

EL CUERPO DEL QUE ESCRIBE

Mg. Sebastián Huber

/PAG. 60

EL DISPOSITIVO TEATRAL MÁQUINA ONÍRICA.

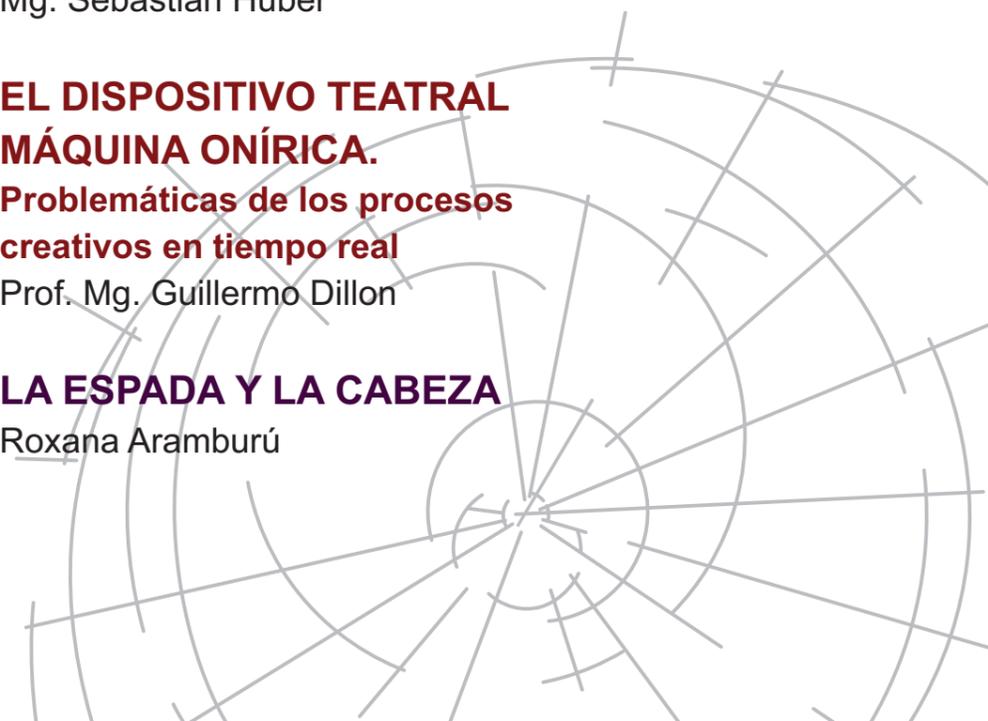
Problemáticas de los procesos creativos en tiempo real

Prof. Mg. Guillermo Dillon

/PAG. 70

LA ESPADA Y LA CABEZA

Roxana Aramburú



• LAS DISTINTAS FUNCIONES UNIVERSITARIAS COMO PROCESOS RELACIONALES

Profesor Magister Martín Rosso*

Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer la manera en la cual se fueron relacionando, a lo largo de los años, las diferentes funciones que desarrollo en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro: la docencia, la investigación y la extensión.

Esta interrelación, que puede pensarse como algo natural, fue producto de romper con cierta linealidad de acción y de entender que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (que implica el entrecruzamiento de problemáticas propias del campo pedagógico, el artístico y el científico) me enfrentó a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán desarrollados en este trabajo.

Abstract

The objective of this work is to explain the way in which the different functions developed in the Facultad de Arte of the Universidad Nacional del Centro: teaching, research and extension have been related over the years.

This interrelationship, which can be thought as a natural way, was the product of breaking with a certain linearity of action and of understanding that no function has more relevance than another. This development of an emerging multiple identity (which implies the intertwining of pedagogical, artistic and scientific problems) confronted me with several theoretical and methodological questions that will be developed in this work.

- *Área de Teatro – Expresión Corporal III - Facultad de Arte - Universidad
- Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) – Tandil
- – Provincia de Buenos Aires. Email: martinrosso@yahoo.com.ar



INTRODUCCIÓN

En mi trabajo¹ como docente de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), las actividades principales que desarrollo son: docencia, investigación y extensión². Esta última función la llevo a cabo con mi labor teatral.

En un comienzo, estas tareas universitarias las desenvolvía como espacios estancos sin relación unas con otras, generando una dispersión de intereses y de esfuerzos. Y a lo largo de los años estos trabajos se fueron entrecruzando.

Esta forma de trabajo que he desarrollado me enfrenta con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe entre mi actividad como docente, la investigación y mi desarrollo como teatrista. Este entrecruzamiento plantea diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán abordados a continuación.

El hacer pedagógico³

Como docente me desarrollo, desde el año 1990, trabajando en el entrenamiento corporal expresivo del actor dentro de la Sub-área de Expresión Corporal y en los últimos años dictando la asignatura Expresión Corporal III, que se cursa en el tercer año de la carrera y constituye la etapa final de la propuesta pedagógica.

Antes de cursar el tercer nivel los alumnos tienen el siguiente recorrido pedagógico: en primer año se plantea un trabajo de reconocimiento de sus características corporales y realizan un análisis de las posibilidades de movimiento y de expresión, profundizando en el autoconocimiento; en el segundo año, las actividades se orientan a ampliar las posibilidades expresivas de los alumnos, indagando en la “ruptura” del movimiento cotidiano y finalmente, en el tercer año se apunta a que el alumno utilice los resultados de su entrenamiento realizado en los años anteriores en diferentes composiciones teatrales, seleccionando y organizando los diferentes elementos en función de sus necesidades expresivas, logrando definir criterios propios de producción teatral.

La riqueza expresiva está en cada sujeto y el trabajo de formación pasa por proponer diferentes técnicas para lograr, en el alumno, una toma de conciencia de su potencial expresivo. Este entrenamiento afecta múltiples dimensiones: teóricas, técnicas, creativas y perceptivas (mental, emocional y corpóreo) que no son fáciles de ser medidas y que dependen, en gran parte, de la comprensión, intuición y sensibilidad personal del alumno. Éste debe esforzarse en buscar un equilibrio dialógico entre el deseo y la comprensión. A los ojos de esta propuesta el alumno/actor es un creador y el proceso creativo que realiza con su cuerpo es el fin último de esta propuesta.

Como sabemos, no existe el “teatro”, existen “teatros”. Teatros muy diferentes entre sí que utilizan matrices particulares en el proceso de creación. Hay teatros que parten del texto dramático, otros de imágenes recolectadas, otros de experiencias vividas, otros de técnicas ya constituidas, etc. Grotowski en el discurso de Skara⁴ nos aconseja no buscar métodos prefabricados porque esto sólo nos conduce a estereotipos. Los procedimientos adquieren sentido solamente a partir de la necesidad singular de composición. Son recursos que pueden ser utilizados o descartados en función de la necesidad creativa, ya que lo importante no está en la ejecución de determinados procedimientos, sino que lo que se vuelve relevante es el proceso de búsqueda de lo que todavía no fue percibido. Cualquier forma de teatro debe entregarse a la práctica, a la experimentación.

Para realizar ese trabajo de búsqueda práctica se propone articular aspectos de las teorías de Constantin Stanislavski - fundamentalmente del Método de las Acciones Físicas⁵ - con principios y métodos desarrollados por Jerzy Grotowski⁶ y Eugenio Barba⁷. Para observar el cuerpo del alumno/actor en escena se utilizan tres marcos teóricos. Uno que analiza el cuerpo a un nivel pre-expresivo⁸ y que permite trabajar en profundidad la presencia del actor en escena. Otro, que analiza el movimiento expresivo⁹; y el último marco conceptual utilizado es una clasificación que realiza G. Bettetini¹⁰ del gesto teatral, que permite introducir al alumno en el concepto de estilos teatrales y en la composición del personaje.

En los 26 años que llevo trabajando, la principal preocupación ha sido detectar y conocer cuáles son las disciplinas que mejor se adaptan a las necesidades específicas de la formación corporal para actores. No pocos han sido los escollos, las dudas y las equivocaciones cometidas en el transcurso de estos años, a través de los cuales la confrontación práctica en el campo pedagógico, el desarrollo como investigadores aplicados al estudio del entrenamiento corporal expresivo del actor y la experiencia artística han construido algunas certezas que se constituyeron como pautas de orientación para la definición de la propuesta académica que se fue desarrollando.



El hacer en investigación.....

Mi experiencia como investigador comienza en el año 1991 participando en diferentes proyectos y en el año 2008 participo de la creación, junto a otros docentes investigadores, del grupo de investigación IProCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) cuyo principal objetivo es investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización.

El objeto de estudio es el proceso creativo de una obra teatral, y se busca comprender el propio movimiento de la creación revelando los sistemas que operan en la generación de la propia obra.

Reflexionar y cuestionar el propio hacer artístico se podría entender como una Tarea Filosófica. Según Daros¹¹, el epistemólogo Karl R. Popper plantea que esta tarea es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea. Esto torna al proceso investigativo en una reflexión-acción constante que se caracteriza por ser cíclico, que implica un espiral dialéctico entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan.

En ese mismo artículo, Popper plantea que el punto de partida de este análisis filosófico es asumir la falibilidad humana y entender que nunca se llega a verdades definitivas, a conocimientos seguros, aunque se corrobore momentáneamente la creencia. La tarea consiste entonces, en estar atentos a las dudas, a lo no previsto, a los errores y conflictos, más que en empeñarse en confirmar los aciertos, generando entonces, la autocrítica constante, refutando el propio hacer artístico.

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, la 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.

Entender que describir, analizar y comprender el propio hacer teatral ayuda a registrar la ideología, técnica, metodologías, preferencias e intereses que cada artista, científico y pedagogo asume, fortaleciendo la práctica universitaria.

El hacer Artístico.....

Como teatrista mi primera obra fue realizada en el año 1986 y desde el año 1992 soy integrante del grupo "T.dos" que se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social.

El grupo está compuesto por un núcleo pequeño de integrantes y en las diferentes producciones se han incorporado actores, escenógrafos y músicos en calidad de colaboradores e invitados. En estos años de trabajo, el grupo ha participado en más de cincuenta Festivales y Encuentros Nacionales e Intencionales de Teatro, y recibió premios y distinciones.

Como Teatristas Independientes realizamos obras con una intención artístico/política, reconociendo al arte como instrumento de cambio. Compartimos con Walter Benjamin, cuando expresa que el arte es una realidad más compleja que el simple objeto; está vinculado con su realidad histórica, y está constituido por mecanismos de producción ligadas a un orden global. Es decir que, las obras de arte no sólo son meros testimonios de sus creadores, sino, además, hechos artísticos con posibilidades de progreso para las masas y el proletariado¹².

Algunos de los temas que hemos trabajado fueron: La resistencia de la mujer a la crisis económica del 2001 en Argentina; la lucha sindical del año 1911 de los Picapedreros de la ciudad de Tandil; La violencia de género y la homofobia existente en la sociedad a través de historias de vida de dos gays, entre otros.

Las metodologías de trabajo fueron variando dependiendo de las necesidades de los procesos creativos. Algunas obras se basaron en textos dramáticos y otras, por la temática, se trabajaron con metodologías de la Creación Colectiva. A modo de ejemplo, se desarrollan a continuación en forma sintética algunas metodologías utilizadas.

En la obra *Estrella Negra* de Adriana Genta, se realizó una labor de investigación del cuerpo y objetos en la elaboración de diferentes secuencias de acciones físicas precisas. A esas secuencias se les fue incorporando el texto, que una vez articulados, dieron la forma total al espectáculo. La acción transcurría muy cerca del público, espacio circular, con el objeto de generar un clima de intimidad para posibilitar la interacción entre la actriz y los espectadores.

El proceso compositivo de las obras *Rexistir* y *Desperdicios* se basaron en las características de la Creación Colectiva entendida como un proceso basado en improvisaciones, imágenes, historias de vida y otros elementos en el que los actores, a través de un juego dialéctico con el director, participan en la dramaturgia del espectáculo, interviniendo en la estructura del discurso durante el proceso del montaje. Revindicando lo colectivo en contra de lo individual y, fundamentalmente, valorizando la dramaturgia del actor. Como forma de orientar el desarrollo del proceso de puesta en escena se establecieron tres momentos que permitieron organizar el trabajo. Un Primer momento denominado “Trabajo de Campo” donde se trabajó con *Historias de Vida*; un Segundo momento, “Ensayo o Movimiento de la creación”, en donde los datos obtenidos en la etapa anterior se trabajaban según la concepción poética y un Tercer momento: “Puesta en escena o Pensamientos del espacio ideológico” donde se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena.

En los espacios de discusión artístico/políticos que se generaron en el proceso creativo, se decidió trabajar las puestas en pequeño formato, utilizando pocos elementos escenográficos, elencos con pocas personas y espacios escénicos que no han sido concebidos para representaciones teatrales. Esta configuración del espacio escénico, no convencional, permite representar las obras en diferentes lugares como: Clubes, Escuelas, Sociedades de Fomento, Comedores Comunitarios, living de casas, etc.

Comparto con el dramaturgo español Juan Mayorga cuando expresa que el teatro es un arte de la memoria y que hay sólo una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado y es impedir que haya víctimas en el presente.



Las funciones que se deben desarrollar en la universidad nacional pública (docencia, investigación y extensión) pueden ser realizadas de manera separada o pueden encontrarse formas de generar procesos de relación que rompan con cierta linealidad de acción, entendiendo que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Esta interacción entre funciones y el estar atento con el entorno y los contextos, facilita el desarrollo de pensamientos, responsables para la creación de nuevas posibilidades, de ideas, que favorecen nuestro hacer.

Lo ocurrido en un proceso creativo de la obra “Chacales y Árabes” basada en un cuento de Kafka, bajo mi dirección, resulta un buen ejemplo de la interacción entre las funciones universitarias. En un ensayo donde se trabajó con los actores que personificaban a los “Chacales” propuse improvisaciones que tenían como objetivo definir, precisar y registrar Acciones Físicas para ser utilizadas en una escena de la obra. Al finalizar dicha improvisación se definieron Secuencias de Acciones Físicas que tenían la particularidad de poseer, todas ellas, el mismo objetivo (acechar), a este tipo de Secuencias, con un mismo objetivo, se las denominó “Comportamientos Escénicos”. Luego, estos Comportamientos más otras secuencias, fueron parte de la puesta en escena. Este nuevo término definido en un proceso creativo que estaba siendo estudiado por el grupo IProCAE fue incorporado en el programa de Expresión Corporal III del cual soy Titular de la cátedra.

Se desarrolla así, la figura de un docente/ artista/investigador encarnado en una misma persona, generando operaciones simultáneas en diferentes órdenes discursivos, dejando de considerar a la docencia, a la investigación y a la creación artística como movimientos estancos, por el contrario, se intenta que circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

BIBLIOGRAFÍA

- ▶ BETTETINI, G.. **Producción significativa y puesta en escena**. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.
- ▶ BURNIER, L., **A Arte de Ator: da Técnica à Representação, Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. São Paulo, Unicamp. 1994.
- ▶ [CAMARERO TABERA, J.](#) **Intertextualidad**. [Editorial del Hombre](#). Barcelona, 2008.
- ▶ DAROS, [W. R.](#), **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper**. [Invenio: Revista de investigación académica, N°1](#), págs. 11-24. 1997.
- ▶ DIMEO, C. **Algunas notas para un teatro político**. *La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*. <http://www.letralia.com/firmas/dimeocarlos.htm>. 2004.
- ▶ FERREIRA, L. **Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro UDESC. 2011.
- ▶ GARCÍA, J. P. **El conflicto y la escena: arte y política en Piscator**. *Revista Riff-Raff* pp. 107-115 número 26. 2004.
- ▶ GROTOWSKI, J.: **Hacia un Teatro Pobre**. México, Siglo XXI, 1970.
- ▶ MATOSO, E. **El cuerpo territorio de la imagen**. Buenos Aires. Letra Viva. 2001
- ▶ PASOLINI, R. **La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976**. Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA: Tandil: 1996. (Tese de Licenciatura).
- ▶ SAGASETA, J. E.. **La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro**. *Telón de Fondo – Revista de Teoría e Crítica Teatral*. N. 3 – IUNA – Buenos Aires. Julio de 2006.
- ▶ SALLES, C. **Gesto Inacabado**. Annablume, São Paulo. 2004.
- ▶ SERRANO, R. **Tesis sobre Stanislavski**. Escenologia, México. 1996.
- ▶ TRIVIÑOS A. **Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo (SP): Atlas; 1987. (Traducción del autor).

¹A lo largo del texto se apela mucho a la primera persona del singular debido a que el texto hace referencia a una experiencia personal.

²La extensión universitaria dentro del contexto de las universidades nacionales, es considerada como una de las funciones esenciales, que conjuntamente con la investigación y la docencia, constituyen los pilares básicos sobre los que se construye un modelo de universidad democrática y comprometida socialmente. La extensión es un proceso de comunicación entre la universidad y la sociedad, basado en el conocimiento científico, tecnológico, cultural, artístico, humanístico, acumulado en la institución y en su capacidad de formación educativa, con plena conciencia de su función social.

³ Propuesta pedagógica desarrollada por los docentes de la subárea Expresión Corporal - Carrera de Teatro - Facultad de Arte - UNCPBA. Martín Rosso, Gabriela González y Gabriela Pérez.

⁴ Grotowski, J.: *Hacia un Teatro Pobre*. México, Siglo XXI, 1970. pp. 185-199.

⁵Serrano, R. (1996), (1994).

⁶Grotowsky, J. (1970)

⁷Ver: Barba, E.(1987), (1988), (1994)

⁸ El concepto de pre-expresividad se refiere al trabajo del actor sobre su cuerpo en un nivel orgánico, más que de un nivel expresivo. En el nivel pre-expresivo importa más la calidad física de los movimientos que el significado de los mismos. éste se desarrolla a través de los Principios de la Antropología Teatral definidos por I.S.T.A. (*International School of Theater Anthropology*)

⁹ Esta propuesta se basa en la categoría Expresividad del LMA (Análisis del Movimiento Laban) en L, Rudolf. (1978) *Danza educativa moderna*. Buenos Aires. Paidós

¹⁰ Bettetini, G.. *Producción significativa y puesta en escena*. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

¹¹DAROS, [W. R.](#), **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper**. [Invenio: Revista de investigación académica, N°1](#), págs. 11-24. 1997.

¹² Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, Madrid, 2002.

¹³ Al referirnos a una poética aludimos a un conjunto de normas éticas, estéticas y técnicas que constituyen una obra de arte.

¹⁴ Mayorga, Juan *El Teatro es un Arte Político*. Manifiesto leído el 27 de marzo de 2003 extraído en: <file:///C:/Users/T%20C55-C5206S/Downloads/Dialnet-JuanMayorga->



REFLEXIONES

SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA UNIVERSITARIA

Mag. Paula Fernández*

14

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

Resumen:

Este artículo propone una revisión crítica de diferentes concepciones de la Investigación Artística, indagando en la compleja relación que se establece entre la producción de arte y conocimiento en la universidad.

Palabras llaves:

Investigación artística, Universidad, Escritura, Texto performativo.

Abstract:

This article provides a critical review of different conceptions of artistic research, delving into the complex relationship established between the production of art and knowledge in college.

Keywords:

Artistic research, University, Writing, Text performative.

*Profesora Asociada. Cátedras: Dirección teatral, Seminario de Investigación e Integración teatral. Facultad de Arte. UNICEN. Tandil. paunandez@hotmail.com

El propósito de este artículo es revisar nociones y presupuestos vinculados a la Investigación artística en ámbitos académicos. Mi experiencia actual como artista, docente e investigadora de una universidad pública (Facultad de Arte - UNICEN) me lleva a preguntarme qué implica investigar en las carreras universitarias de arte, y si es posible hacerlo sin traicionarse a uno/a mismo/a.

La sospecha de una traición - inminente o potencial - surge a partir de observar que si bien la mayoría de las personas vinculadas a la práctica artística que empieza un estudio de grado o posgrado lo hace con la idea de seguir produciendo obras y crecer como artista, son pocos los proyectos de investigación que se centran en el estudio de la propia práctica. ¿Será que los estudiantes no cuentan con las herramientas necesarias para afrontar una investigación basada en su práctica artística? ¿Será que este tipo de investigación carece todavía del reconocimiento y la legitimación necesaria para ocupar un lugar "libre de sospecha" en el ámbito universitario?

Por suerte son muchos los artistas - investigadores que vienen pronunciándose sobre esta problemática. La fricción entre lo posible, lo conveniente y lo deseable en relación a la investigación artística actualmente es tema de análisis en libros, artículos, seminarios, congresos, revistas

especializadas y grupos de investigación. A continuación se propone una revisión crítica de diferentes concepciones de la Investigación Artística, que puede ayudarnos a entender mejor la relación compleja que se establece entre la producción de arte y conocimiento en la universidad.

INVESTIGAR ARTE EN LA UNIVERSIDAD

El teórico español Fernando Hernández sostiene que la Investigación Artística puede definirse en pocas palabras como un proceso de indagación que se hace público, y que los criterios exigidos por la academia para el desarrollo y la evaluación de este tipo de investigación responden a tres requisitos básicos. La misma debe ser: "Accesible: una actividad pública, abierta al escrutinio de los pares. Transparente: clara en su estructura, procesos y resultados; (y) Transferible: útil más allá del proyecto específico de la investigación, aplicable en los principios (aunque no lo sea en la especificidad) para otros investigadores y contextos de investigación". (2006: 20)

Teniendo en cuenta esta definición, es posible afirmar que si bien toda práctica/obra artística - en tanto resultado de una indagación - es en sí misma una investigación; para ser aceptada como tal en el contexto universitario es necesario

15

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

que el artista - investigador además de presentar el resultado (la obra) de cuenta del proceso que condujo a él. En otras palabras, una práctica /obra artística será considerada por la academia como investigación siempre que pueda fundamentar, sistematizar y comunicar mediante un discurso/texto el proceso de investigación. Básicamente esto es lo que diferencia al artista que investiga y genera conocimientos en la intimidad del taller, sala de ensayos o estudio; del *artista-investigador* que trabaja/genera conocimientos en contextos académicos.

Como sostiene Hernández, para el investigador académico *dar cuenta* del proceso implica al mismo tiempo *darse cuenta* del proceso, es decir, implica ser/hacer *consciente* parte de los recorridos y saberes inherentes a la práctica artística para sistematizarlos y comunicarlos.

Actualmente la Investigación artística que se realiza en la universidad responde a dos perspectivas de estudio diferentes: la *investigación sobre las artes* y la *Investigación desde las artes*.

● INVESTIGACIÓN SOBRE LAS ARTES.

Este tipo de investigación es la que cuenta con mayor desarrollo y legitimación en el contexto académico. En términos generales hace referencia a los estudios teóricos que efectúan los especialistas de las Ciencias Humanas y Sociales cuando toman al arte como objeto de estudio. De acuerdo con el investigador Henk Borgdorff, la Investigación sobre las artes:

Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. (...) La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura. La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría. Más allá de las diferencias entre estas disciplinas (y también dentro de las propias disciplinas), las características comunes de este tipo de investigación y del acercamiento teórico a las mismas son la "reflexión" y la "interpretación". (2010: 9)

Este tipo de investigación cualitativa también es entendida como *Investigación guiada por el problema*, ya que se inicia definiendo una pregunta o problema, y los protocolos académicos exigidos para su realización/evaluación se organizan en función de varios ítems más que visan: establecer hipótesis, delimitar el campo de estudio, explicitar el marco teórico, formular objetivos generales y particulares; como así también mencionar la metodología y los posibles aportes del estudio en cuestión.

En este sentido, la profesora Sonia de Vicente (2006) advierte que dado que este tipo de investigación produce conocimientos *sobre el arte desde la ciencia*, es necesario que los artistas que se embarquen en ella lo hagan reconociendo la distancia que media entre su formación específica y las metodologías y marcos teóricos propios de las disciplinas científicas que utilicen. De no hacerlo, existe el riesgo de que el artista-investigador se frustre por no contar con los conocimientos/herramientas necesarias para llevar a cabo la investigación, o en su defecto, necesite invertir un tiempo considerable para adquirirlas.

● INVESTIGACIÓN DESDE LAS ARTES

En este tipo de estudio el investigador asume una perspectiva inmanente, es decir, no existe separación entre el investigador/a y la práctica artística. En consecuencia, la práctica no es un elemento opcional: es lo que fundamenta tanto el desarrollo como los resultados de la investigación.

También conocidas como "investigación guiada por la práctica" o "investigación performativa", estas indagaciones no reconocen una distinción entre teoría y práctica ya que consideran que ambas son parte y están inevitablemente fusionadas en las artes. En este sentido, la práctica artística no es tomada como objeto de estudio, sino que constituye el propio *método* de la investigación. Claramente este tipo de estudios son realizados por artistas-investigadores "desde el interior" del proceso de creación, y se centran en la *experimentación* (acción) y la *interpretación*.

En las investigaciones performativas el conocimiento está cifrado en el *saber hacer* del artista. La particularidad de este saber radica en lo que Maurice Merleu- Ponty llama *conocimiento plasmado*, es decir, en el vínculo íntimo que el cuerpo entabla con el mundo que lo rodea, del cual emergen las acciones, sentimientos y pensamientos. Este entramado sensible o "relación encarnada" es en sí mismo *conocimiento corporal prerreflexivo*. En otras palabras, es conocimiento -sensorial, práctico, tácito o experiencial- anterior al conocimiento intelectual.



En la misma línea de pensamiento, el investigador Jorge Larossa Bondía señala que el “saber de la experiencia” tiene que ver con la elaboración del sentido o sin sentido de lo que nos sucede:

Por eso es un saber particular, subjetivo, contingente, personal (...) que no puede separarse del individuo concreto que lo encarna. No está como el saber científico fuera de nosotros, sino que tiene sentido solamente en el modo en que configura una personalidad, un carácter, una sensibilidad, o, en definitiva una forma humana singular de estar en el mundo, que a su vez es una ética (un modo de conducirse) y una estética (un estilo) (2002:27).

Si bien la Investigación Performativa comparte muchos de los valores y las metodologías utilizadas tradicionalmente por la investigación cualitativa, se diferencia de esta en dos aspectos fundamentales: el punto de partida y la forma en que expresa sus resultados.

INVESTIGACIÓN GUIADA POR LA PRÁCTICA

En relación al primer punto, el profesor Australiano Brad Haseman, en su *Manifiesto para la investigación performativa* (2006) dice:

Muchos investigadores guiados por la práctica no inician el proyecto de investigación guiados por la consciencia de “un problema”. En realidad, ellos son llevados por lo que se puede describir mejor como “un entusiasmo de la práctica”: algo que es emocionante, algo que puede no tener reglas, o, de hecho, algo que puede tornarse posible conforme lo permitan nuevas tecnologías o redes (sobre las cuales ellos no pueden tener certezas) Investigadores guiados por la práctica construyen puntos de partida empíricos a partir de los cuales la práctica continúa. Ellos tienden a “bucear”, comienzan a practicar para ver qué es lo que emerge. (2006: 44)

Esto no quiere decir que estas investigaciones carezcan de preguntas, sino que los problemas y preguntas aparecen como consecuencia de la práctica artística. El artista no inicia la investigación con el propósito de dar respuesta a preguntas concretas o

sabiendo de antemano la metodología que va a utilizar, sino que es la propia práctica la que le permite ir identificando problemas y lo pone en el desafío de encontrar o crear las herramientas necesarias para solucionarlos.

Para intentar resolver estos problemas el artista - investigador se vale de métodos de trabajo propios y también adapta métodos y herramientas derivadas de otras disciplinas humanísticas. En este sentido, es común que la *investigación guiada por la práctica* utilice versiones de, por ejemplo, la observación participante, la investigación biográfica /autobiográfica/ narrativa y la autoetnografía, entre otros recursos.

Por otro lado, la reciente y paulatina consolidación de la investigación performativa, está llevando a muchos artistas a convertir sus técnicas de trabajo en métodos de investigación rigurosos que pueden ser utilizados por terceros. Entre estos métodos emergentes cabe mencionar el “CLASP” y las “Auditorias artísticas”, creadas por el educador musical Keith Swanwick¹ y el denominado “Proceso de articulaciones creativas” (PAC), concebido por las investigadoras inglesas Jane Bacon y Vida Migdelow².

¹ El método CLASP consiste en la sistematización de recursos creativos – pedagógicos para enseñar música. Las siglas indican la integración de actividades básicas como la Composición, la Audición y la Performance (tocar/ejecutar) entrelazadas con los estudios Literarios (literature studies) y la adquisición de habilidades (skill acquisition). Este método es reconocido en casi toda Europa y es muy utilizado en instituciones educativas de Inglaterra y Brasil.

² El PAC, es un modelo para el desarrollo de una praxis o práctica reflexiva, y para darle “voz” a la práctica. Concebido originalmente para estudiar trabajos vinculados a la danza y la coreografía, su objetivo es enriquecer las actividades creativas a través de la elaboración de los saberes tácitos de la práctica como investigación. Todo el modelo, organizado en seis fases diferenciadas, apunta a la concientización de los procesos creativos y los saberes implícitos. Más información: www.ChoreographicLab.org.

RESULTADOS

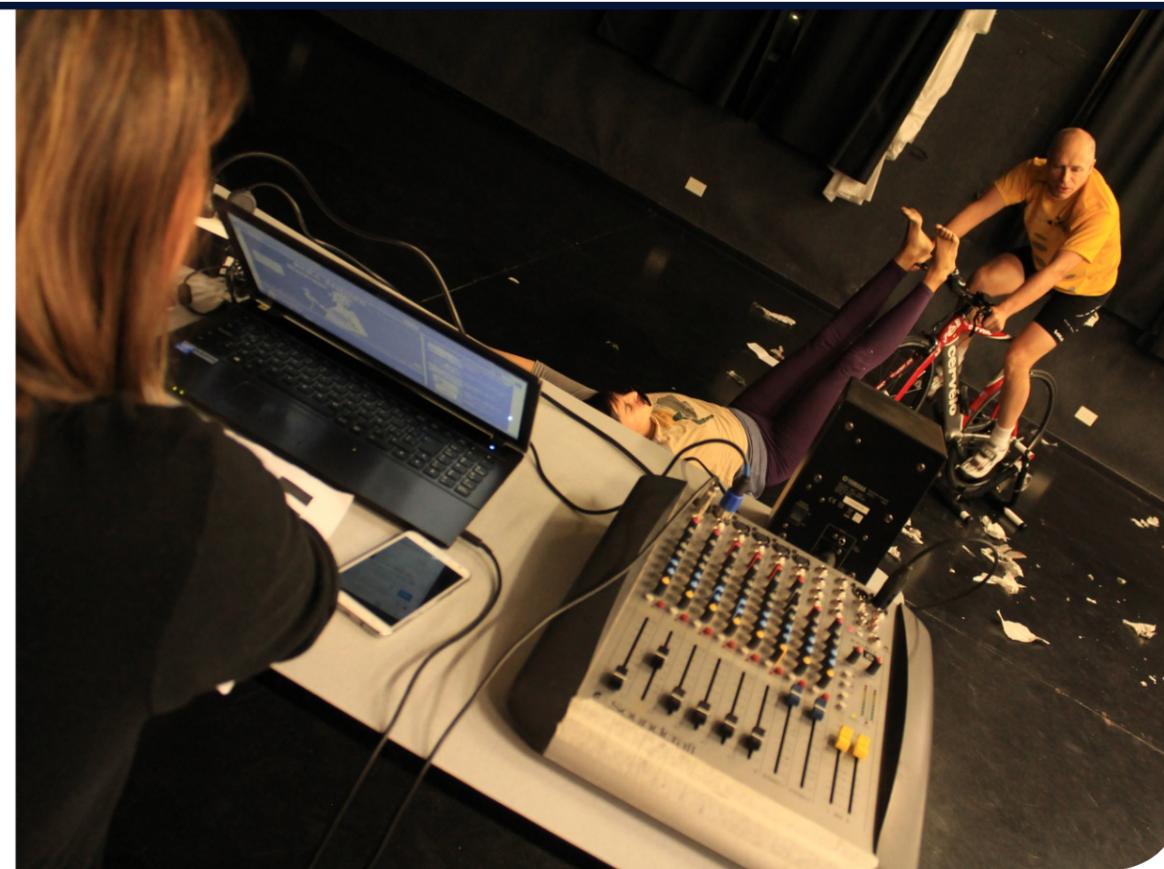
Pero el punto más cuestionado en relación a la investigación performativa, no tiene que ver con cómo comienza o se desarrolla, sino con cómo expresa sus *resultados*. De acuerdo con Haseman, en las últimas décadas se produjo una expansión de la investigación performativa, lo cual llevó a muchos investigadores a reclamar que se reconozca a la producción artística como una forma singular de generar conocimiento, producto de una forma de concebir e interpretar el mundo diferente de las formas reivindicadas por los paradigmas de investigación cuantitativos y cualitativos.

En este sentido, mientras que la investigación cuantitativa enuncia sus resultados en forma de números, gráficos o fórmulas; la investigación cualitativa lo hace en forma de palabras. A diferencia de estos paradigmas, la investigación performativa: “Se expresa en forma de datos simbólicos diferente de palabras de un texto discursivo. Ellos Incluyen formas materiales de la práctica, de imágenes fijas y en movimiento, de música y sonidos, de acción en vivo e código digital”. (2006: 47). Esto implica que el artista - investigador privilegia el lenguaje y materialidad de su propia práctica como resultado de la investigación: el poeta defiende la supremacía del poema, el bailarín la de la danza, el actor/director la de la obra de teatro, el compositor la de música, etc. Los datos simbólicos funcionan performativamente, es decir, no solo *expresan* la investigación, sino que *son/encarnan* en sí mismos la investigación.

Muchos investigadores guiados por la práctica cuestionan el énfasis puesto en la solicitud de escritos académicos como medio para evaluar sus investigaciones. Creen que el hecho de expresar los resultados en forma de palabras distorsiona la comunicación de la práctica artística y resulta insuficiente para dar cuenta de su complejidad.

Por otro lado los que se manifiestan a favor de pedir textos académicos como complemento de la presentación de obras artísticas suelen argumentar que estos escritos al responder a una estructura ordenada y detallada sirven para garantizar el acceso a un entendimiento intersubjetivo de la producción artística; y que de no contar con ellos “el arte” sería muy difícil de evaluar.

Otros en cambio, creen que la exigencia/necesidad de un texto escrito se debe a que los académicos no confían en sus propias capacidades para evaluar este tipo de producciones, ni en la capacidad que tiene el arte de hablar con sentido - de forma crítica y compleja - en el mismo lenguaje en que se materializa. Sostienen que esto conduce a que



los investigadores sean evaluados principalmente en función de los textos que escriben, en detrimento de la valoración de las obras que producen. En este sentido la eficacia del texto académico es cuestionada por el filósofo Dieter Lesage en los siguientes términos:

La evaluación de un doctorado en artes debería ceñirse a la capacidad que tenga el estudiante de doctorado para hablar en el medio de su elección. Y si ese medio es el cine, o el video, o la pintura, o la escultura, o el sonido, o si el estudiante de doctorado desea mezclar diversos medios, obviamente hará falta que el tribunal disponga de formas de leer, de interpretar y de discutir muy distintas de las que exige un texto de corte académico. Imponer un medio al artista equivale a no reconocer que el artista es un artista. Un artista que desea obtener un doctorado en artes debería recibir entera libertad académica para elegir el medio que prefiera. Incluso en tal caso sería posible que escogiera el texto tal como ordinariamente lo entendemos, por ser el medio más adecuado de cara a sus intenciones artísticas. (2010: 77)

En vista del reciente desarrollo de las investigaciones performativas, es necesario revisar la noción de *texto* y la función que cumple la *escritura* en las investigaciones artísticas contemporáneas.

A diferencia de las investigaciones cualitativas, en las investigaciones performativas la noción de texto no se limita al uso de palabras. Como sostiene Haseman: “Cuando una forma de presentación es usada para dar cuenta de una investigación, puede ser considerada un texto, de la misma forma que cualquier objeto o discurso cuya función es comunicativa puede ser considerado un texto”. (2006: 46).

Esta forma de entender el texto, tiene al filósofo Jaques Derrida como uno de sus máximos precursores. Su filosofía supone una modificación sustancial en la forma tradicional de concebir el texto, y por consiguiente, también la *escritura* y la *lectura*.

Desde la perspectiva de este autor el concepto de texto no se limita ni a lo gráfico, ni al libro, ni al discurso, ni tampoco a las esferas semántica, simbólica, representacional o ideológica. Cuando Derrida afirma que “*no hay nada fuera del texto*” quiere decir que texto es todo lo que *significa*, es decir, todo o cualquier cosa que pueda ser interpretada: “(...) todos los referentes, toda la realidad, tienen la estructura de un rasgo diferencial, y no es posible hacer referencia a esa “realidad” si no es en una experiencia interpretativa. Esta última no posee sentido y tampoco lo asume, salvo en un movimiento de referencialidad diferencial”³.

El *texto* no contiene una “verdad interna” estable y precisa; sino que su sentido depende de las diferentes *lecturas / interpretaciones* que se hagan de él. Leer un texto implica atender tanto al texto como al contexto al que pertenece o del que participa. Por lo tanto leer supone siempre un movimiento continuo de re-contextualización. El *texto* no es concebido como una base firme donde fijar el conocimiento o la experiencia vivida, sino como una invitación al diálogo, siempre inestable y frágil, ya que se renueva continuamente dando lugar a una proliferación infinita de significados.

Desde esta perspectiva, los datos simbólicos, las prácticas y obras artísticas son entendidos como *textos*. Derrida expande la noción de *escritura* “(...) para designar todo aquello que da existencia a una inscripción en general, ya sea literal o no, incluso si aquello que distribuye en el espacio es ajeno al orden de la voz: la cinematografía, la coreografía, cómo no, pero también la “escritura” pictórica, musical, escultórica”⁴.

● ³ Derrida, Jacques. *De la gramatología*. 1998. P. 104.
● ⁴ Idem.

Ahora bien, como ya fue dicho, al artista - investigador no le alcanza con presentar la obra como texto, sino que tiene que poder además hacer público el proceso de investigación. En este sentido las *palabras* y los distintos *documentos del proceso*⁵ resultan decisivos para comprender la experiencia vivida por el investigador, ya que posibilitan tanto el registro como la reflexión y articulación de su trabajo de investigación.

Históricamente los artistas han utilizado diversos formatos para registrar y reflexionar sobre sus procesos creativos. En este sentido, las cartas, diarios íntimos, bitácoras o cuadernos de ensayo, notas sueltas, dibujos, bocetos, gráficos, manifiestos, etc., son claros ejemplos de textos artísticos escritos por artistas *desde el arte*. Algunas muestras célebres de este tipo de escritura son las anotaciones y estudios de Leonardo da Vinci, las cartas de Van Gogh, las transcripciones de ensayos realizados por los discípulos de Stanislavski y Grotowsky, los manifiestos vanguardistas, las reflexiones de Artaud, los escritos de Paul Klee y Kandisky sobre la pintura, etc.

Actualmente, el uso de tecnología aplicada al registro y análisis de la experiencia artística permite disponer de otros recursos de *escritura* como, por ejemplo, fotos, filmaciones, grabaciones de audio, blog, videos y páginas web, teleconferencias, etc.

● ⁵ De acuerdo con Cecilia Almeida Salles la naturaleza de los documentos de proceso es amplia y variada, de modo que es posible encontrar experimentación en borradores, tachaduras, gráficos, plantas escénicas, guiones, proyectos, ensayos, correspondencias, diarios personales, registros audio-visuales, fotos, y todo material que acompañe el movimiento de producción de la obra -es decir- que no sea generado después de su realización.

De esta forma, el texto que el artista-investigador compone para comunicar su indagación se va configurando como un entramado sensible en el que interviene su propia voz (en primera persona), diferentes materiales de la práctica y documentos del proceso de creación. Como señala Juan Carlos Arias, el texto no es una simple disertación teórica sobre la práctica artística: no es un texto que pueda ubicarse antes, en tanto plantee los principios de composición, o después, como una especie de crítica de la obra misma. La relación entre texto y práctica es más compleja: el movimiento de la escritura replica el movimiento constitutivo de la práctica misma. Según este autor:

El texto no explica la lógica constitutiva de la obra, sino que pone en escena dicha lógica en la escritura misma y no sólo en los contenidos que articula. Así, el texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál. En música, la noción de coloratura podría relacionarse con este tipo de relación (...) Lo interesante de esta noción es que hace de la voz una función cromática que puede llegar, en muchos casos, a confundirse con los instrumentos sin llegar a perder, sin embargo, su singularidad. La relación entre voz e instrumentos es de réplica, sin que ninguno llegue a subordinar al otro. (2010: 7)

En la escritura performativa el *estilo* tiene importancia en sí mismo. La escritura se transforma en un recurso a través del cual se crea o re crea experiencia. El discurso artístico, como entramado de palabras, documentos y datos simbólicos (imágenes, sonidos, acciones en vivo, etc.) supone nuevas estrategias para entender la subjetividad creadora. Su objetivo no es explicar la realidad sino ofrecer elementos que permitan comprender las conexiones que existen entre la obra, el artista y el mundo.

Como señala Hernández (2006), la escritura performativa no propone hablar de uno mismo, sino “a partir de uno mismo” buscando la corporeización del cuerpo que narra y la implicancia de los lectores, auditores o público en la experiencia fenomenológica de configuración de significado, en el escenario

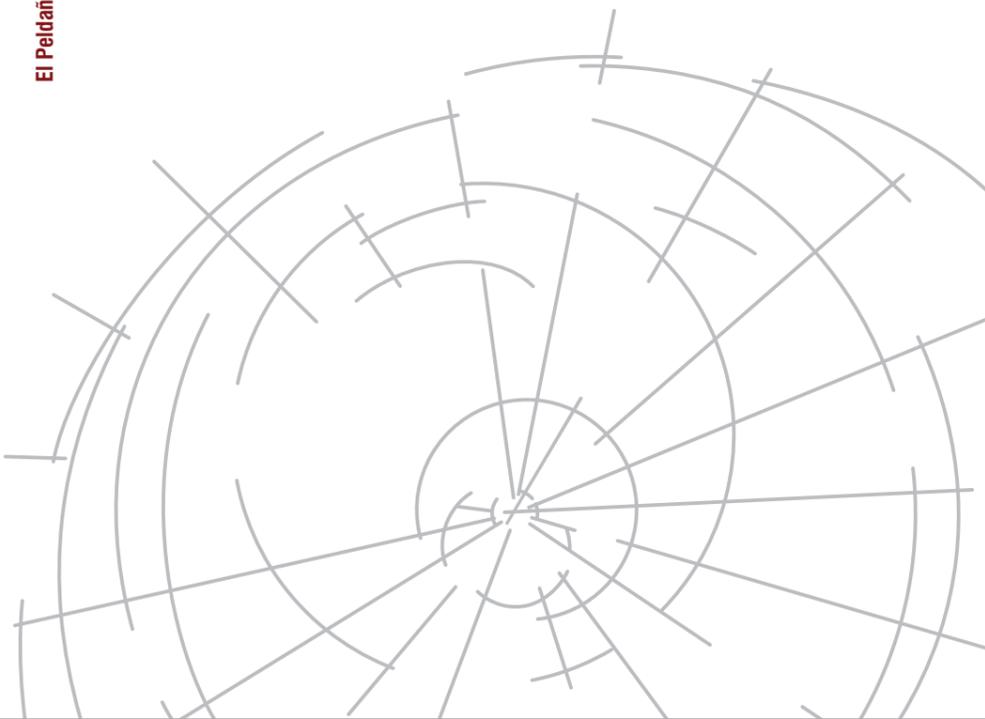
performativo de documentación. En este sentido, sus objetivos se asemejan a los objetivos del arte: busca “tocar” al espectador, evocar emociones, y proporcionar diferentes perspectivas para ver el mundo. Por lo tanto la validez de estos textos se puede determinar a partir de la capacidad que tengan para generar una experiencia transformadora en el lector/auditor, es decir, por aquello que la escritura provoca o evoca en el lector, lo cual le permite implicarse en un diálogo que considera *auténtico, creíble y posible*. Claramente, si la escritura es mediocre se corre el riesgo de que el lector/auditor no llegue a empatizar con la propuesta del artista -investigador y el diálogo quede trunco o resulte pobre.

Así entendido, el texto performativo evita por todos los medios caer en la catarsis personal, el informe técnico / burocrático o la justificación indulgente. La escritura artística le demanda al artista-investigador un esfuerzo creativo inteligente para exteriorizar el conocimiento plasmado en su práctica y diseñar estrategias eficaces para su comunicación. Esfuerzo que bien vale la pena, ya que como advierte Vidiella:



La intención de la escritura performativa (...) sería hacernos repensar sobre nuestras posiciones, localizaciones, sobre nuestros roles como creadores y/o espectadores, colapsando las fronteras entre artista - obra de arte; artista- espectador y obra- espectador. La relación entre artista, sujeto y público nos anima a pensar sobre los métodos a través de los cuales fabricamos historias e historias del arte, para repensar los modos en los que comprendemos cómo tiene lugar el significado y abriendo de ese modo la subjetividad como algo particular e implicado en redes de relación.

Por último, teniendo en cuenta lo expresado hasta acá, resulta claro que la paulatina inserción de la investigación Performativa en los estudios académicos pone al artista - investigador ante nuevos y exigentes desafíos narrativos. La eficacia de este discurso depende de la articulación coherente de los relatos de los sujetos que intervienen en la práctica, los datos simbólicos, las referencias con las que dialogan los artistas y el contexto desde el que se sitúan; cuidando que el estilo de escritura y el texto -como *entretelado*- funcione como réplica de su labor artística. Del mismo modo, esta línea de investigación para tener posibilidades de proyección y *sentido*, requiere que la universidad revise críticamente el lugar y la perspectiva logocentrista desde la que actualmente es concebida y encorsetada la investigación en artes.



BIBLIOGRAFÍA

Arias, Juan Carlos: (2010) *La investigación en Artes: El problema de la escritura y el "método"*, en Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. Vol. 5, N°2. Pp. 5-8.

Bondia, Jorge Larrosa: (2002) "Notas sobre experiencia e o saber da experiencia", en Revista Brasileira de Educação, N° 19. Sao Paulo. Pp 20 -28.

Borgdorff, Henk: (2010) *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza. ISSN 1135-9137, N° 13, Pp. 25-46.

Derrida, Jaques: (1998) *De la gramatología*. México. Siglo XXI.

De Vicente, Sonia: (2006) "Arte y Parte: La controvertida cuestión de la Investigación Artística"; en Gotthelf, René: *La investigación desde sus protagonistas*. Mendoza. EDIUNC.

Lasage, Dieter: (2011) "Portafolio y Suplemento", en AAVV: *En torno a la investigación artística*. España. Universidad Autónoma de Barcelona.

Haseman, Brad: "Manifesto pela Pesquisa Performativa", en *Resumos 5° SPA. USP. Sao Paulo. 2015, Pp 41- 51 (Mi traducción)*.

Hernández H, Fernando: (2006) "Campos, Temas y Metodologías para la Investigación Relacionada con las Artes", en *Bases para un debate sobre Investigación Artística*. España. Ministerio de Educación y Ciencia. Pp 9 - 42

Salles, Cecilia Almeida: (2004) *Gesto inacabado: Processo de Criacao Artística*. São Paulo. Annablume.

LO QUE LA ESCENOGRAFÍA ES: Una cuestión del habitar poético del hombre.

Lic. Lucrecia Etchecoin*



Resumen:

El presente trabajo propone líneas de reflexión acerca del fenómeno escenográfico, preguntándose por la esencia, es decir, aquello que está en la base y explica, lo que la escenografía es. Lo hace exponiendo y dialogando con los aportes que al campo realiza el escenógrafo argentino Gastón Breyer. Sosteniendo la hipótesis de que esos aportes asumen el fenómeno escenográfico como una realidad íntegra, con conceptos y métodos de carácter propio e intransferible.

Palabras Clave: Escenografía, Gastón Breyer, conceptualización, método.

Abstract:

This paper proposes lines of reflection on the scenographic phenomenon, wondering essence, that is, what is the basis and explains what the scenery is. It does so by exposing and dialoguing with the contributions to the field makes the Argentine scenographer Gastón Breyer. Supporting the hypothesis that these contributions assume the scenographic phenomenon as an integral reality, with concepts and methods of own and not transferable.

Key Words: stage design, Gaston Breyer, conceptualisation, method

- *Instituto de Estudios Escenográficos
- en Artes Escénicas y Audiovisuales,
- Centro de Investigaciones Dramáticas,
- Facultad de Arte, UNICEN. Becaria
- CONICET. Tandil, Provincia de Buenos
- Aires. lucreciaetchecoin@hotmail.com

La Escenografía pudo nacer cuando un lejano y primitivo hombre se dio cabal cuenta de que el espacio natural y abierto que él miraba desde la puerta de su cabaña era un paisaje propio de él, definido y recortado por él y para él...

Gastón Breyer¹

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es parte integral del estudio que se viene desarrollando sobre la obra teórica perteneciente al escenógrafo argentino Gastón Breyer (1919-2009). Entendemos que los materiales teóricos-metodológicos que el escenógrafo aporta al campo asumen a la escenografía como una realidad con procesos productivos propios y un cuerpo teórico consistente. Así como entendemos también que esas elaboraciones fueron producto de reflexiones llevadas a cabo en los ámbitos de sus acciones concretas, el Teatro y la Arquitectura. El trabajo profesional del escenógrafo Gastón Breyer estuvo acompañado por la reflexión y publicación sistemática de materiales cuyo contenido resulta un aporte serio y profundo al desarrollo de una concepción teórico-metodológica de la escenografía teatral.

Gastón Breyer, arquitecto recibido en la Universidad de Buenos Aires en 1945, y escenógrafo formado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, quien completa su formación tomando clases con Emilio Pettoruti y Lino Enea Spilimbergo, tuvo el manifiesto propósito de desarrollar una teoría del diseño escénico, preocupado especialmente en presentar líneas de reflexión que asuman la complejidad en torno al sujeto y su posicionamiento frente al acto de crear. Por ello acude a tradiciones del pensamiento filosófico y artístico que propicien esa complejidad.

¹ Breyer, Gastón. *La escenografía Intento de definición contemporánea*. Revista de la UBA, Número 4. 1962. p.631

En las palabras preliminares a su obra *La Escena Presente* (2005) Breyer consigna que, "... *la Escenografía – con mayúscula – comienza cuando se ha terminado de hablar de telones pintados, trastos corpóreos, luces, utilería, vestuario (...) la escenografía hace a la esencia de lo escénico...*" (13). Si revisamos las formas en que ha sido entendida la escenografía encontraríamos que en su gran mayoría ha sido reducida a una técnica de traducción visual de una cantidad de signos verbales presentes en el texto dramático². Este enfoque parecería dominar a la hora de intentar definiciones del fenómeno. A diferencia de estas consideraciones, Gastón Breyer presenta y desarrolla una concepción de carácter holístico: la escenografía es una demanda de mundo, y le corresponde al escenógrafo el develarlo. Esta afirmación teje correspondencias con la fenomenología, campo que le servirá a Breyer para abordar la complejidad del fenómeno escenográfico, a la vez que le marca un camino posible para pensar y desarrollar una metodología de trabajo.

"La escenografía no puede ser una mera ilustración o comentario plástico del texto dramático y de sus lugares escénicos, es decir, que no puede ser una mera ambientación. La escenografía debe superar lo meramente anecdótico y circunstancial del lugar escénico para convertirse en la interpretación, en la expresión visual-plástica de la idea fundamental y esencial de la obra dramática." (Breyer, 1958:8)

●
●² En relación a la escenografía como una técnica preocupada por la traducción visual de signos verbales, desde una perspectiva semiótica, consultar: Nieva, *Tratado de Escenografía*, España: Editorial Fundamentos, 2011; Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, España: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia – Signo e imagen, 1989. P. 108-135; Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós. 2011. P. 165-167 y 177-189.

Así como, "*el verdadero hombre de teatro siempre ha partido de "algo" que esta mas allá del texto y que le es anterior. El texto mismo no es más que un emergente de un fondo arcaico. Al fondo preceden una verdad y necesidad...*" (Breyer, 1968:7) El ámbito escénico es el locus preciso donde esa demanda de mundo, que es la escenografía, deviene mundo. El rol del escenógrafo es clave en traer a la presencia esa demanda, y está sujeto a un proceso complejo de diseño. Gastón Breyer se ha preocupado arduamente por explicar y dar consistencia teórica a ese proceso que lleva al escenógrafo a de-velar un mundo que se anuncia en el texto pero le es anterior. Preocupado especialmente por la figura del escenógrafo como artista, y de la heurística como marco que explica y a la vez, proporciona parámetros para comprender su labor: el escenógrafo debe crear un dispositivo escénico, es decir, una estructura espacial y temporalmente ubicada como resultado de la expresión de la idea fundante del texto dramático. El escenógrafo, entonces, busca en el texto dramático algo así como la "ontología espacial" contenida en él, para luego corporeizarla en escena. El principio de búsqueda está determinado por definir cuál es la actitud de habitar que cada obra plantea para sí. El escenógrafo asume la propuesta del autor, pero no se queda en ella, la completa, la satura. (Breyer, 2005) Por ejemplo,

"La finalidad escenográfica en Hamlet no está en reconstruir, con mayor o menor realismo o estilización, el castillo dinamarqués; la cuestión escenográfica consistirá en crear un dispositivo plástico y funcionalmente eficiente para la puesta en escena, pero que en primer lugar sea la expresión visual de la idea básica del drama, en este caso, el problema metafísico del ser del hombre." (Breyer, 1958:8)

Desde esta perspectiva, la que define a la escenografía como la demanda de un mundo, el presente artículo desarrolla una aproximación analítica a la relación entre la casa y el habitar, dos conceptos considerados claves de lectura de la propuesta teórica del escenógrafo Gastón Breyer.



El dispositivo, estructura única de hierro, con un punto de fuga hacia el fondo, parece estar basado completamente en una posibilidad habitante: una casona vaciada. El uso de las luces proyecta en el tiempo esta idea de vacío y de pérdida que gobierna a esta familia,

“Progresivamente las luces bajaban en intensidad y variaban su incidencia sobre los elementos escenográficos. La escenografía poco a poco, iba hundiéndose en la penumbra hasta desaparecer, casi, totalmente. Se comenzaba por una sala art nouveau bien iluminada por la araña central, con colores saturados y profundos y se terminaba en esa misma sala casi fundida en una densa atmósfera de tinieblas.” (Breyer, 2005:493)

El planteo escenográfico y la progresión en el tiempo de la escenografía, van construyendo esa casona vaciada. El

efecto de luces viene a crear la idea de vaciamiento moral, al casi desaparecer la casa, orgullo de la familia. Desvanecido el sitio y por tanto su anclaje geográfico, el padre, los hermanos y la madre, quedan condenados al desarraigo. Ya no se reconocen en su propia casa, ya no reconocen su casa. Esta sería la idea matriz (una ontología espacial) que el escenógrafo extrae de la obra y plasma en la propuesta escenográfica.

La escenografía demanda un mundo, sin embargo, no es cualquier mundo, sino aquel que conlleve la actitud habitante del hombre-cuerpo-actor que lo vive. En este sentido, la escenografía debería constituirse en un sistema único de la interrelación entre el habitante y lo habitado, que en primera instancia estaría encriptado en la obra dramática.

A MODO DE CIERRE.

El principio que se expuso, la escenografía, como espacialidad contenida en la escena, que encuentra en esa radicación inaugural terrena del hombre cierta esencia, es fundamental para comprender esa dialéctica que Gastón Breyer propone entre la demanda de un mundo y su de-velamiento. Entendiendo que el Hombre construye como manifestación de la necesidad de habitar, la poética asumida por esa construcción en un ámbito concreto llamado escena, es lo que podemos deducir como una de las especificidades de la escenografía. Es la escenografía para un instante. Y lo demás, dirá Breyer (2000), la forma, los colores o los materiales no vienen al caso. Son cosas menores. Podrán acercarse desde lo morfológico pero lo fundamental es para qué momento existencial se hacen.

BIBLIOGRAFÍA

-
- Bachelard, Gastón.** 1992 [1965]. *La poética del espacio*. México. Fondo de cultura Económica, serie Brevarios.
- Breyer, Gastón.** 1952. “Análisis escenográfico”. Cuadernos de Arte Dramático. Año 1, N° 4-5
1958. “Revalorización escenográfica”, *Revista Gaceta de teatro*, Buenos Aires. Septiembre de 1958.
1962. “La escenografía: Intento de definición contemporánea”. *Revista de la UBA*, Año VII, N° 4.
1968. *Teatro: El Ámbito Escénico*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina.
2005. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Infinito.
- Breyer G.; Bar, N.**, 1984. “Casa, Templo, Teatro. Mitología de las tres casas”. *Revista Summa*, Universidad de Buenos Aires, 1984.
- Dubatti, Jorge.** 2012. *Cien años de teatro argentino. De 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- Moro Rodríguez, Pablo M. y Jaureguiberry, Marcelo,** 2009. “Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía”. *La Escalera* N° 17-2ª parte, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil; pp.175-180-2009.
- Wainhaus, Horacio y Pescio, Silvia,** 2000. “Diálogo con Gastón Breyer”, en *Revista Morphía* n° 1 (agosto 2000), Buenos Aires, UBA.

LA CREACIÓN ESCÉNICA EN EL SEMINARIO DE LUZ GARCIA

* Lic. Martiniano Roa

* Prof. Agustina Gómez Hoffmann

Resumen

El artículo manifiesta una manera de pensar la noción de espacio en relación a la creación de escena, y toma como objeto de análisis el seminario de dramaturgia dictado en el marco de las VII Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias.

Palabras clave: espacio – dramaturgiga – escena – robo – creatividad

Abstract

The article manifests a way of thinking the notion of space in relation to the creation of scene and takes as the object of analysis the seminar of dramaturgy dictated in the framework of the VII Conference of Diffusion of Dramaturgies of Provinces.

Keywords: space - dramaturgy - scene - theft - creativity

● * Carrera de Teatro, integrante de la cátedra Interpretación I, UNCPBA, Facultad de Arte, Tandil – Buenos Aires. tulunaplateada@yahoo.com.ar

● * Carrera de Teatro, integrante de la cátedra Interpretación I, UNCPBA, Facultad de Arte, Tandil – Buenos Aires. agustinagomezh@hotmail.com.ar

INTRODUCCIÓN

El tratamiento del espacio, en lo que concierne a la actividad teatral, desde hace ya tiempo tiende a alejarse de un instrumento de imitación de aquello que no está. A partir de las crisis y transformaciones que el teatro contemporáneo ha atravesado desde principios del siglo XX, es que varias categorías alrededor del espacio (espacio escénico, espacio dramático, escenografía, por nombrar solo algunas) han sido repensadas y en algunos casos han transfigurado hacia nuevas formas, por su falta de contundencia ante un teatro que intenta apartarse de la ilusión de representación de una realidad aparente, en pos de la exhibición de la vivencia. “El escenario ya no está ordenado principalmente a su función representativa. ¿Por qué? Porque el escenario está ordenado para otra cosa que podríamos llamar su función presentativa, o presentadora, digamos su función de exhibición”¹

La propuesta de creación de textos para semi-montarse en espacios no convencionales en el marco de los seminarios de dramaturgia de las Jornadas de difusión de la Biblioteca Dramaturgos de Provincias, ha sido un denominador común, la mayoría de las veces, que favoreció a la ampliación de espacios posibles para albergar la escena, más allá de la sala teatral. Tal es así, que a lo largo de diferentes jornadas se han montado escenas en estacionamientos de autos, plazas, casas quintas, museos, casas de familia o, como el caso que nos atañe, la sede social de un club de barrio.

¹Cita tomada de la entrevista realizada por Benoit Mory y Maia Nicolas, acerca del libro *¿Es necesario el teatro?* de Denis Guénoun. 2014, 3.

En la VII edición de las Jornadas, la sede social del Club Atlético y Biblioteca Ferrocarril Sud de Tandil albergó las escenas del seminario de escritura teatral del año 2011. El mismo se desarrolló entre agosto y noviembre de dicho año, se llamó “3 x 3 x 3” y fue dictado por la docente y dramaturga Luz García. La génesis del mismo consistía en dos factores disparadores disímiles. El primero, la oportunidad de “robar” algo de tres materiales correspondientes a tres artistas de tres disciplinas diferentes²: L. Favio, J. Cortázar y A. Zitarrosa. Es decir, el robo propiamente dicho de algún elemento de estos materiales como disparador para la construcción de las escenas. En segundo término, la elección de un lugar específico dentro del club, donde se montaría la escena escrita, funcionando también como movilizador para la creación dramática.

En esta última cuestión se concentra nuestro estudio, y se plantean algunos interrogantes para reflexionar acerca de un espacio susceptible de generar modos de habitarlo, por su carácter de inmensidad, capaz de provocar un recorrido por la intimidad de quien lo aprecie y lo habite. Ese acceso a lo íntimo podría facilitar una inspiración creadora para el dramaturgo, que a su vez le permita transfigurarlo de su rol de escritor, para asumir otros roles intervinientes en lo escénico. En función de lo expresado, pensamos que el espacio podría adquirir otra significación, traspasando las características habituales de entorno, ambiente o contexto, con las que generalmente la figura del dramaturgo juega.

²Los materiales utilizados fueron: tres cuentos de J. Cortázar (“La Autopista al Sur”, “La salud de los enfermos” y “Los venenos”); tres películas de L. Favio (“El Dependiente”, “Nazareno Cruz y el Lobo” y “Gatica”) y tres canciones de A. Zitarrosa (“Los Boliches”, “Stefanie” y “Adagio de mi país”)

EL CLUB

La sede social del Club, al momento del seminario, se encontraba abandonada hacía varios años, dada la mala situación económica por la que atravesaba la institución. Ésta se ubica en un barrio histórico de la ciudad de Tandil, ya que está situada a una cuadra de la estación de trenes, que precisamente le da nombre al club. Las construcciones del barrio datan de finales del siglo XIX y principios del XX. Son edificaciones con ciertas características de inmensidad, con grandes ventanales, cielorrasos altos, paredes anchas, etc. Aun en algunas calles del barrio, se encuentra el histórico adoquín cortado a mano por los pioneros picapedreros de la región, hace más de 100 años.

A pesar de la proximidad respecto del centro de la ciudad, esta zona no ha tenido el crecimiento o el auge inmobiliario que sí ha acontecido en otras zonas de Tandil, conservando su impronta popular. La elección de este universo popular, presente en el barrio, y fundamentalmente en el club, fue determinante para albergar los textos de Cortázar, las películas de Favio y las canciones de Zitarrosa.

Dentro de la sede se podía ver una iluminación precaria, mobiliario roto y abandonado, paredes con humedad y faltantes de revoques, largos pastizales, etc. A la vez, había en el espacio diversos objetos que daban cuenta de la actividad social que había tenido el lugar, como por ejemplo mesas de pool y billar con sus tacos y bolas, vitrinas con trofeos, heladeras, fotos de equipos de diversas disciplinas, arcos de fútbol, etc. Una especie de sede social detenida en el tiempo, pero con una gran carga de memoria.

En primera instancia, los dramaturgos tomaron los materiales propuestos por la dramaturga y procedieron a robar algunos momentos de películas, frases de las canciones, nombres de los personajes, climas de escenas, o cualquier particularidad que les resonara o movilizara. Luego, los participantes recorrieron el lugar y escogieron un pequeño espacio que les llamara la atención, o les resultara significativo en algún sentido. Estos espacios elegidos eran un elemento más a tener en cuenta para la escritura y montaje de la escena, un aporte sensible más a cada uno de los dramaturgos.

De esta forma, se tomaron espacios tales como: una cocina sin iluminación natural; una mesa de billar en el salón principal del club; una canchita de fútbol; un pastizal sobre el fondo del patio; un rincón en la edificación lleno de humedad con una bañera, por nombrar solo algunos.



INMENSIDAD / INTIMIDAD

“Por muy paradójico que parezca, es a menudo esta inmensidad interior la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista. (...) La *inmensidad* está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.” (Bachelard 2000:164)

Las ideas del filósofo y crítico literario Gaston Bachelard, ayudan a pensar en la potencia que gana el espacio a partir del contacto con el sujeto creador. Bachelard toma el concepto de inmensidad para hablar de las experiencias ante una inmensidad geográfica real, capaz de dejar a quien la contempla patético, y así dilucidar una inmensidad del interior, provocada por las apreciaciones y vivencias del ser en el ambiente.

Esta idea podría ser válida para trazar una analogía con lo sucedido en el seminario. Cada participante era lanzado a ese enorme lugar para hacer un recorte, una selección de una inmensidad. Inmensidad porque hablamos del estado y de las condiciones del club. Un entorno de grandeza y amplitud, deshabitado y abandonado, inmóvil y a la vez en movimiento, que parecía contener muchos tiempos y al mismo tiempo detenerse en un presente absoluto, condiciones que indudablemente se fueron colando en cada uno de los escritores. Como una extensión del cuerpo en el espacio. Una mezcla de imágenes que venían robadas de esas películas, cuentos y canciones, que se ponían en movimiento en el contacto con el ambiente, consiguiendo al fin una singular forma de evocar universos personales.

Algo interesante en cuanto al espacio de las escenas del seminario, es el carácter de re-significación adquirido en función de la pérdida de su sentido representacional. Cada escena se volvía única en relación al espacio. Era impensable que éstas sean lo mismo montándolas, por ejemplo, en una sala teatral o en otro espacio no convencional. Precisamente por las condiciones que el espacio otorgaba de vivir en él, de que el actor lo habitara y se exhibiera, y por ende, no se enmascarara con artificios, lo concreto y real que el ambiente devolvía. En este sentido, resultan más que alentadores los aportes del director y teórico Richard Schechner en su libro “El Teatro Ambientalista”, donde postula, un poco partiendo de su discrepancia en cuanto al despliegue escenográfico en la puesta en escena, la idea de construcción de espacios orgánicos (que le viene de herencia de la escuela de construcción alemana de la Bauhaus). Habla de espacios “encontrados” que se encuentran al aire libre o edificios públicos, donde la cuestión radica en la interpretación y enfrentamiento que los actores involucrados en el hecho teatral hacen de tales ambientes.



EL CUERPO DEL QUE ESCRIBE

Mag. Sebastián Huber

48

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre algunos aspectos del Seminario de Dramaturgia que dictara en 2013 el autor y director cordobés Gonzalo Marull en la Facultad de Arte de la UNCPBA. Particularmente, nos interesa la manera en que la práctica creadora cuestionaría –desde adentro, con la autoridad que le otorga el hacer mismo- alguna noción teórica referente al arte teatral.

Palabras llave

Escritura. Intimidad. Público. Cuerpo.

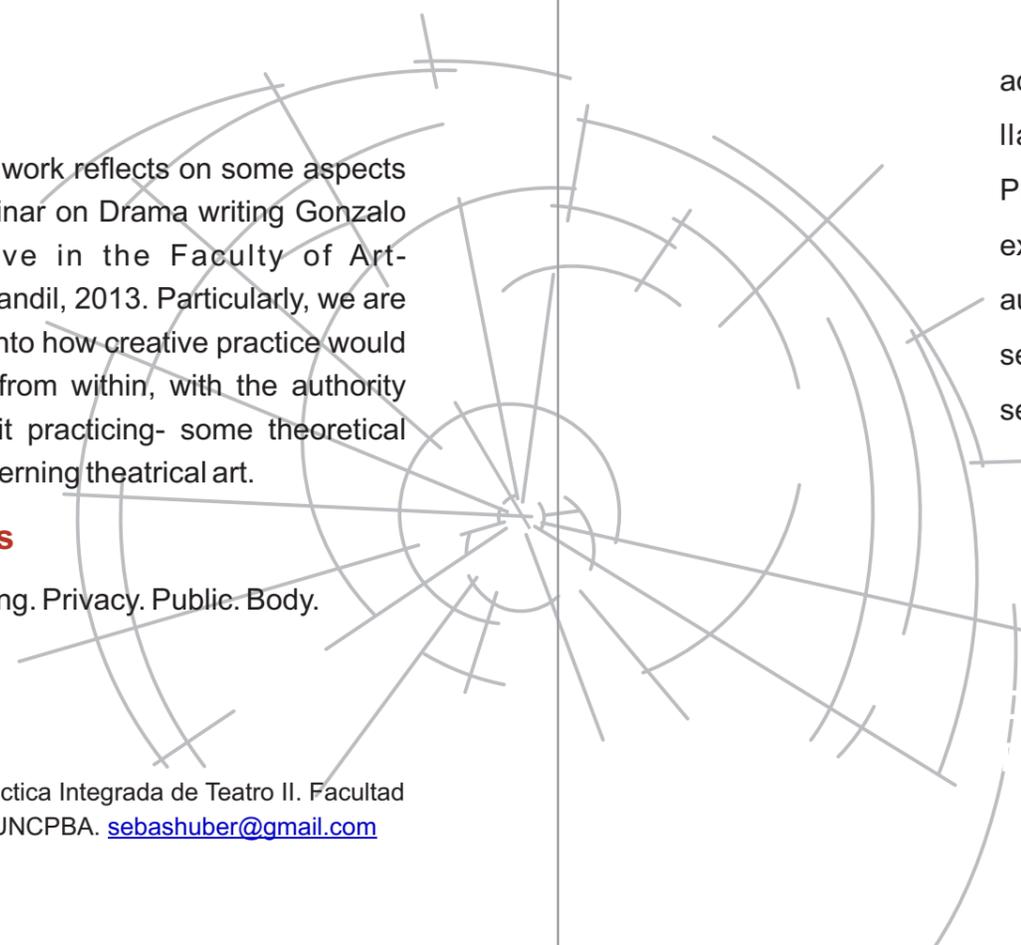
Abstract

This work reflects on some aspects of the Seminar on Drama writing Gonzalo Marull gave in the Faculty of Art-UNCPBA, Tandil, 2013. Particularly, we are interested into how creative practice would question - from within, with the authority that gives it practicing- some theoretical notion concerning theatrical art.

Keywords

Writing. Privacy. Public. Body.

- ¹JTP Práctica Integrada de Teatro II. Facultad de Arte, UNCPBA. sebashuber@gmail.com



PRESENTACIÓN

Con el objetivo de facilitar y promover la producción dramática del interior del país, en el año 2004 se crea la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias, que intenta compensar las dificultades que históricamente presentan, para los creadores del interior, las grandes distancias que caracterizan a la geografía argentina. El Centro de Documentación Dramática- Documenta Dramáticas (<http://www.documenta-dramaticas.edu.ar/>), que se encuentra disponible para cualquier artista del país o del extranjero, fomenta la difusión de trabajos que, de otra manera, verían limitada su circulación, dado que muchas veces no llegan a ser editados o, en su defecto, integran ediciones pequeñas que limitan su alcance.

Junto a las tareas de documentación, la Biblioteca lleva adelante desde 2005 un proyecto de difusión: nos referimos a las llamadas “Jornadas de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias” que incluyen, además de actividades artísticas y de extensión, la realización de un seminario de Dramaturgia para autores noveles de la región, con una modalidad de muestra en semi montado a manera de cierre. Este trabajo se ocupa del seminario dictado por el autor cordobés Gonzalo Marull.

49

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

Veamos a continuación quiénes estuvieron a cargo del seminario de Dramaturgia desde la primera edición de las Jornadas, en 2006, y sobre qué se trabajó en cada caso:

- ▶ Patricia Suárez². Trabajó sobre conceptos básicos de dramaturgia en función de la escritura de una pieza corta.
- ▶ Leonel Giacometto³. Abordó el trabajo sobre espacios definidos de la ciudad de Tandil.
- ▶ Alejandro Finzi⁴. Trabajó sobre los procedimientos de adaptación de relato literario en la práctica del escritor de teatro.
- ▶ Ariel Farace⁵. Abordó la figura del paseo y la experiencia del paseante como práctica y materia creadora.
- ▶ Luz García⁶. Puso en práctica la apropiación de elementos ajenos como procedimiento y herramienta de creación.
- ▶ Lautaro Vilo⁷. Focalizó sobre las palabras y el diálogo como punto de partida y llegada de la escritura.
- ▶ Gonzalo Marull⁸. Trabajó desde la intimidad del escritor, utilizó máquinas de escribir y armó una puesta en público de lo producido que incluyó a los escritores mismos.

²Patricia Suárez (Rosario, 1969) ha escrito, entre otras, *Valhala*, *La Varsovia* e *Historias tártaras*.

³Leonel Giacometto (Rosario, 1976) ha escrito, entre otras, *Arritmia*, *El difuntito* y *Todos los judíos fuera de Europa*.

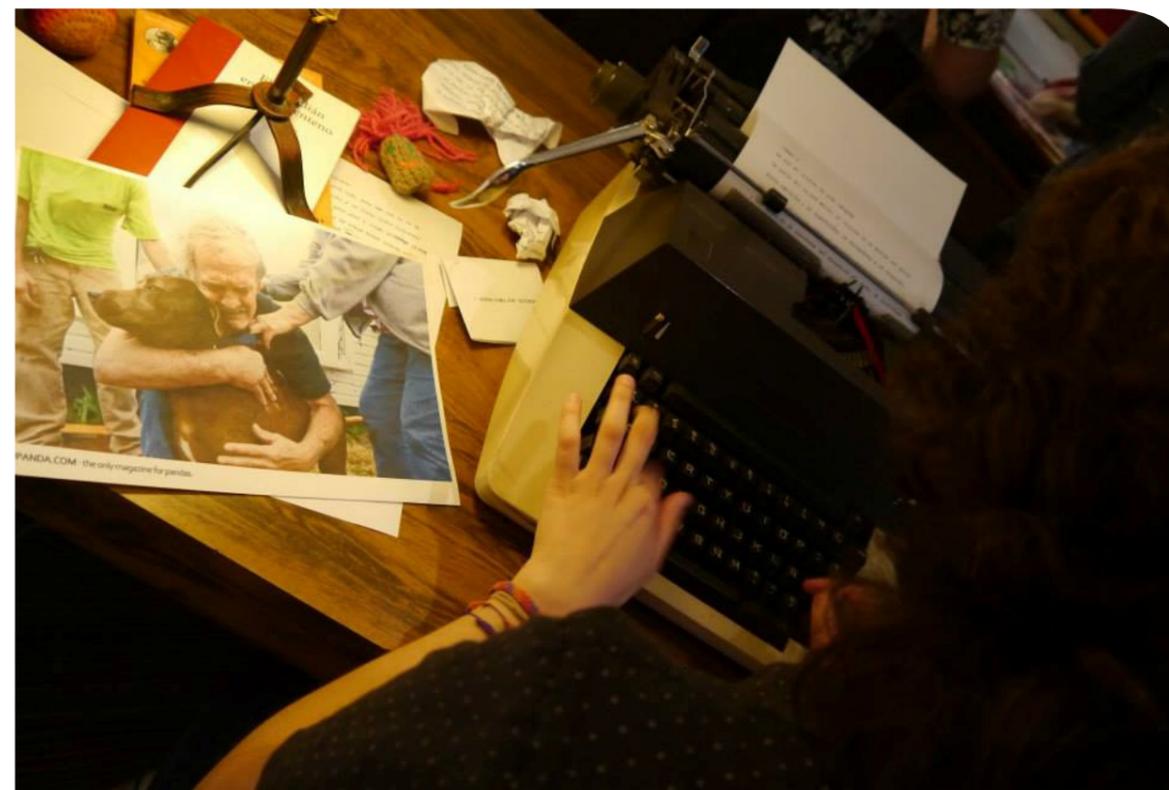
⁴Alejandro Finzi (Buenos Aires, 1951) ha escrito, entre otras, *Excursión*, *Viejos hospitales* y *Extranjeros* y *Aguirre el marañón o la leyenda de El Dorado*.

⁵Ariel Farace (Lanús, 1982) ha escrito, entre otras, *Reptilis ballare*, *Luisa se estrella contra su casa* y *Galope en niebla*.

⁶María Luz García (Tandil, 1978) ha escrito *Juan, el campo*.

⁷Lautaro Vilo (Buenos Aires, 1977) ha escrito, entre otras, *Un acto de comunión*, *23344* y *Escandinavia*.

⁸Gonzalo Marull (Córdoba, 1975) ha escrito, entre otras, *Quinotos al rum*, *Tantalegría* y *Yo maté a Mozart?*



DEFINICIÓN SUGERENTE, EXPERIENCIA PARTICULAR.

Una exposición fotográfica. Una función teatral. Un concierto, un recital, un toque, una zapada. La proyección de una película. Un espectáculo de danza. Una muestra de pintura. Un espectáculo de títeres, o de marionetas. Una instalación. Una muestra de videoarte. Una performance. Quien más, quien menos, todos hemos asistido a algún acontecimiento denominado de alguna de esas maneras; imaginamos por lo tanto con relativa facilidad de qué se trata, con qué podemos llegar a encontrarnos ahí. En su lugar, “Sesión de escritura colectiva” aparece, desde el vamos, como menos específico.

En 2013, para la novena edición de las Jornadas de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias, el seminario estuvo a cargo de Gonzalo Marull. La actividad de cierre del seminario, titulada “Dramaturgos en la plaza pública”, se presentaba de la siguiente manera en la comunicación:

Serán tres días de trabajo de taller junto a Gonzalo Marull y, finalmente, una sesión de escritura colectiva, al aire libre, pública, a partir de estímulos visuales y sonoros. Asistiremos el domingo al momento de producción en vivo y en directo, y se hará luego una lectura coral de lo producido. Será ver en acción el íntimo momento de la creación dramática: el escritor escribiendo. Lo público, y el público, se cruzará con lo más privado, con lo que nunca se muestra⁹.

Durante los tres días que duró el seminario, los asistentes¹⁰ fuimos desarrollando ejercicios específicos, propuestos por Marull, que consistían en trabajar a partir de imágenes aportadas por el docente: se proyectaba una imagen y todos debíamos escribir a partir de ella, si bien estábamos divididos en cuatro grupos que respondían a consignas diferentes.

En paralelo, íbamos familiarizándonos con las máquinas de escribir: porque se trabajó con máquinas mecánicas, o sea, sin la comodidad del procesador de textos que usamos desde que se generalizó el uso de computadoras, pero, fundamentalmente, sin poder corregir al instante, borrar, copiar y pegar.

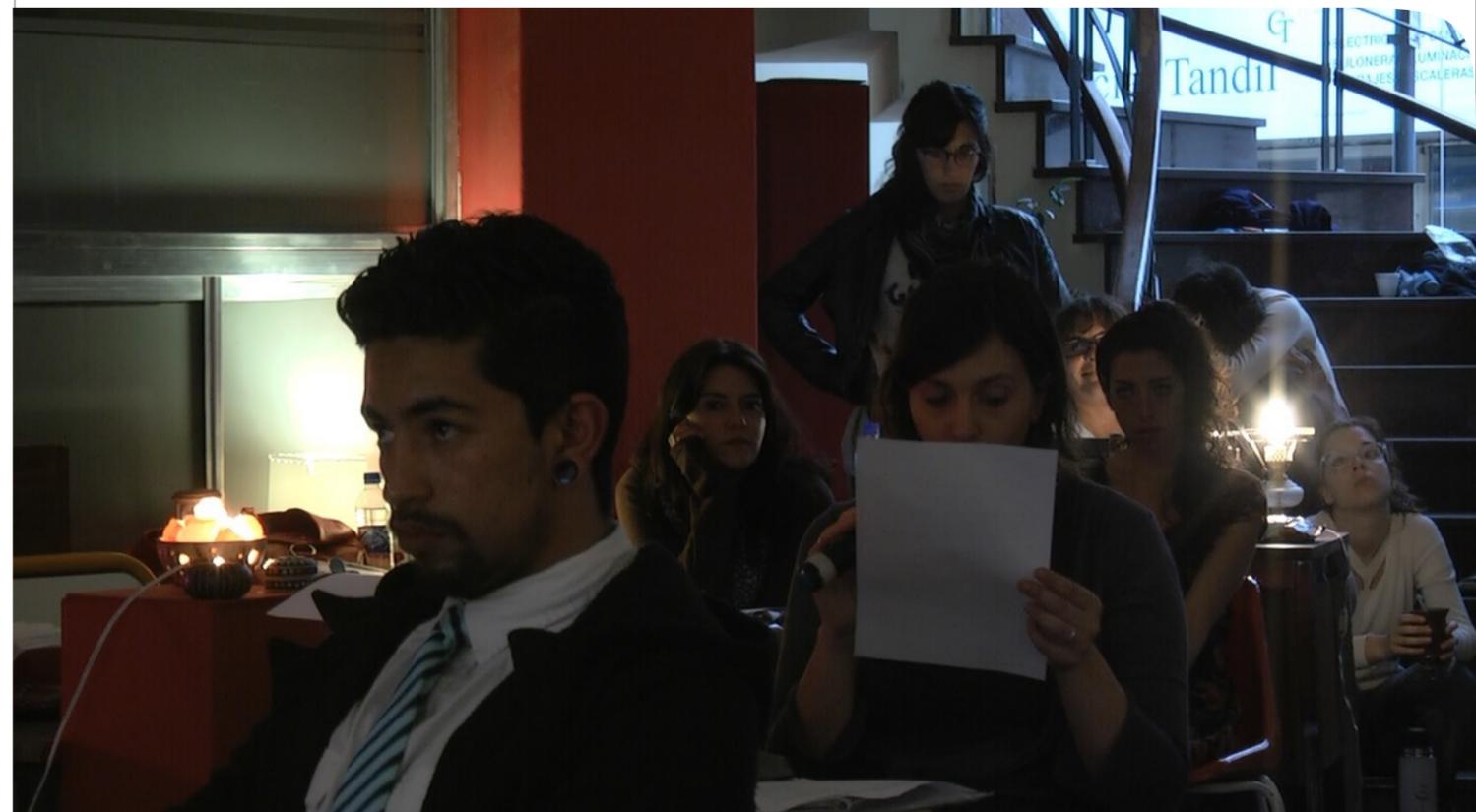
La experiencia de escritura sin un procesador de textos y con la dificultad física que supone el simple hecho de tener que imprimirle fuerza a una tecla que va a elevar un dispositivo que marcará la hoja con tinta supone, por ejemplo, que la velocidad de escritura resulte modificada, con lo que su fluir en improvisación, ese trabajo al mismo tiempo de “la musa y el editor” del que habla Nachmanovitch¹¹, se torna particularmente distinto.

⁹Extraído del perfil de Facebook de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias.
<https://www.facebook.com/Biblioteca-Dramaturgos-de-Provincias-130137223700331/?fref=ts>

¹⁰Quien escribe participó del seminario.

¹¹En “Free play. La improvisación en la vida y en el arte”.

Los ejercicios proponían un trabajo sobre estímulos visuales, sobre imágenes, trabajando a partir de los conceptos de *studium* y *punctum*¹², traducidos –*grosso modo*– como “lo que imagino” y “lo que me conmueve”. Luego, para subrayar la cuestión sobre la exposición de la privacidad del escritor, tenemos que decir que se trabajó sobre listas, algunas de las cuales apuntaban directamente a aquello que por lo común no hacemos público: listados, por ejemplo, de “cosas que hay en mi basura”, “cosas que me dan miedo”, o “cosas que hay en el cajón de mi escritorio”.



● FRENTE A PÚBLICO

El evento iba a llevarse a cabo en la plaza central de Tandil, el espacio público más transitado de la ciudad, pero por factores climáticos finalmente transcurrió en el hall de entrada de la Facultad de Arte. Es sobre el encuentro entre lo privado y lo público que vamos a detenernos aquí; sobre, como veremos, el carácter performático de una experiencia, peculiar, que giraba en torno a “ver lo íntimo”.

¹²Véase al respecto “La cámara lúcida”, de Roland Barthes.

Hablar de una “sesión de escritura colectiva” ya sugiere, al menos, la presencia de otros –en principio, al menos de otros escritores-; supone así una exposición, la exhibición del momento de creación del escritor de teatro, a quien –como al poeta o al novelista, al ensayista o al cronista, y tantos otros etcéteras- suele imaginárselo en su escritorio o habitación, o en la mesa de un bar, trabajando en soledad, generando una textualidad con destino escénico.

Frente a lo anterior, tanto en las sesiones previas como en la muestra final, el espacio (¿escénico?) estaba organizado a partir de tres filas de escritorios. Cada dramaturgo trabajaba en un escritorio al que había llevado sus elementos personales; así, algunos tenían sus cuadernos, su equipo de mate, un muñeco, un portarretratos, conformando una suerte de altar personal con objetos de su propiedad que lo convertía en un espacio sagrado para el escritor.

Para algunos teóricos el escritor genera literatura teatral y no teatro, que sería acontecimiento. Observemos las palabras del teórico Jorge Dubatti al respecto:

• ¹³(Dubatti, 2007, pp. 37-38).

• ¹⁴La noción pertenece al brasileño Silvano Santiago.

Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto esta no implica acciones físicas sino verbales. La literatura como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción¹³.

Desde estas palabras, el trabajo del dramaturgo quedaría en un momento que es previo, que “existe en potencia”, o sea supeditado a un posible futuro; “no es cultura viviente” sino condición para un acontecimiento posterior. Pero resulta ser que, como siempre, existen ejemplares que se escapan a las clasificaciones taxativas, cuyas características inespecíficas (veremos más adelante esta noción de Florencia Garramuño) nos obligan a pensar el surgimiento de *entre-lugares*¹⁴ estéticos.



En la actividad de cierre del seminario de Gonzalo Marull había diez escritores trabajando en paralelo, generando teatro. Diez dramaturgos. Todos en un espacio de unos treinta metros cuadrados, cada uno en su escritorio. Estaba Marull, que leía las consignas y mediante un micrófono su voz llegaba a todos los presentes. Pero ocurre que también estaban los espectadores, quienes, mientras tanto, circulaban entre ellos, les hablaban, dialogaban, leían en las hojas lo que se iba escribiendo. Luego, los dramaturgos leyeron lo producido, hicieron que esas letras devinieran teatralidad en acto, para parafrasear a Dubatti, porque tener que leer a público, decir sus textos recién escritos y apenas corregidos llevó las letras al cuerpo, hizo que lo verbal aconteciese en el cuerpo de los escritores.

El del dramaturgo escribiendo quizás sea el momento más individual, más solitario de los que se dan en el proceso de creación de un espectáculo teatral en el que se trabaja *sobre/desde/a partir de/con* un texto; aclaramos aquí que nos referimos a un proceso de esas características, llámese más “tradicional” frente a otras nuevas formas, que nace con el escritor y se desarrolla hacia la escena con un grupo de actores trabajando junto a un director. Dicho proceso creativo, habiendo pasado el período de los llamados “ensayos”, suele contar con la función frente a público como feliz corolario: la copresencialidad propia del ritual, el esperado encuentro entre los artistas y el público.

La reunión en un mismo espacio y tiempo de artistas, técnicos y espectadores aparece propuesta por Dubatti bajo el concepto de *convivio* de la siguiente manera:

[*el convivio teatral*] comienza en el momento en que efectivamente se reúnen en el espacio y el tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad (sea a dos o cien metros, pero sin intermediación tecnológica) los artistas, los técnicos (...) y los espectadores¹⁵.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando los espectadores asisten al momento en que el dramaturgo escribe? En primera instancia, para el espectador supone una suerte de “salto”: no está frente a los actores viviendo en el espacio ficcional de la escena, como sería el caso de la asistencia a una función teatral; tampoco asiste a un ensayo abierto (para quienes trabajamos en esto es relativamente normal ser invitado a ver un ensayo), en el que los artistas actores trabajan encarnando ya a otros. Ese salto deposita al espectador en un lugar al que, y aquí suponemos, nunca había imaginado acceder; baste con preguntarnos cuántos de nosotros han visto a un dramaturgo en acción, y se verá lo inusual del acontecimiento.

¹⁵ (Dubatti: 2007:67).

En la experiencia particular de la muestra a público del seminario de Gonzalo Marull para la IX edición de las Jornadas de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias observamos entonces que el *convivio* entre artistas, espectadores y técnicos se produjo en una instancia en la que, por lo común, no suele darse. El dramaturgo, lejos de trabajar en la soledad de su escritorio, lo hizo a la vista de quienes, además, se acercaban, lo miraban, veían su tarea, leían lo producido, en tiempo real. Luego, para rizar el rizo, era él mismo quien leía frente a los asistentes lo que había escrito (y eso sí que supone un grado mayor de exposición de su privacidad). ¿Se trató de un espectáculo? Tuvo, sí, un carácter performático, desde que se mostró “...la conducta tal cual se está realizando”¹⁶. ¿Qué tipo de espectáculo fue? ¿Cómo nombrarlo? Y, entonces, ¿es necesario que podamos ponerle un nombre, clasificarlo?

Florencia Garramuño comienza su trabajo “Especie, especificidad, pertenencia” diciendo que “Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia y de especificidad...”. Nos resulta sumamente interesante la figura de la no pertenencia que propone la autora para abordar el estudio de manifestaciones artísticas que se alejan de lo propio como “idéntico a sí mismo”: se refiere en su trabajo a una puesta en crisis de la especificidad, de la idea de propiedad. Desde esa recurrencia en el arte contemporáneo por explorar lo inespecífico a la que refiere Garramuño, desde esos tránsitos, por ejemplo, entre lo público y lo privado, podemos leer la propuesta de cierre de seminario de Marull como una reflexión estética en torno a un estado de la escritura teatral contemporánea.

¹⁶ Palabras de Richard Schechner en Taylor, 2011.

CIERRE

Creemos que, retomando la distinción que hace Dubatti entre el momento de escritura y el acontecimiento teatral, la potencia de la propuesta de Gonzalo Marull radica en la posibilidad de coexistencia, en un momento, de instancias que tradicionalmente aparecen escindidas en el tiempo, lo que las expande difuminando las fronteras de los modos en que normalmente referimos su especificidad. Celebramos, además, que –como decíamos al comienzo de este escrito- esto ocurra a partir del trabajo de un grupo de investigación cuyo proyecto busca facilitar y promover la producción dramática del interior del país. Hay una consonancia entre la propuesta de Marull y los objetivos de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias, en ese ofrecimiento a la comunidad tanto de las obras en formato de archivo como del acto mismo de la creación artística.

BIBLIOGRAFIA

- **Barthes, Roland.** *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.
- **Dubatti, Jorge.** *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino.* Atuel, Buenos Aires, 1999.
Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad. Atuel, Buenos Aires, 2007.
- **Garramuño, Florencia.** “Especie, especificidad, pertenencia”. E-misférica. BIO/ZOO. Volumen 10, N° 1, invierno 2013. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e101-ramos-multimedia-ensayo>
- **Nachmanovitch, Stephen.** *La improvisación en la vida y en el arte.* Paidós, Barcelona, 2007
- **Taylor, Diana.** *Estudios avanzados de performance.* Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- **Santiago, Silviano.** *El entrelugar del discurso latinoamericano.*
- **Santiago, Silviano.** *El entrelugar en el discurso latinoamericano.* Adriana Amante y Florencia Garramuño (selección, traducción y prólogo). Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña. Biblos, Buenos Aires, 2000.

EL DISPOSITIVO TEATRAL MÁQUINA ONÍRICA.

Problemáticas de los procesos creativos en tiempo real



Resumen

Análisis preliminar del proceso creativo del espectáculo “Máquina Onírica”, surgido del laboratorio de improvisación de movimiento y música llevado a cabo por el grupo IPROCAE de la Facultad de Arte de la UNCPBA. Se describen los procedimientos constructivos del dispositivo teatral en el cual un grupo de músicos, actores-bailarines y artistas visuales crean en tiempo real, a partir del relato de un sueño por parte de los espectadores. El análisis se articula con ideas provenientes del Psicoanálisis y la multiplicación dramática de E. Pavlosvsky.

Palabras Clave

Procesos Creativos – improvisación – Sueños – Multiplicación Dramática

Abstract

We present an Analysis of the creative process of "Máquina Onírica", spectacle came from the laboratory of improvisation in movement and music (group IPROCAE. Faculty of Art of UNCPBA). We describe the constructive procedures to achieve the theatrical device in which a group of musicians, actors-dancers and visual artists create in real time, starting out from a dream told by a spectator. The analysis is articulated with ideas from Psychoanalysis and the dramatic multiplication of E. Pavlosvsky.

Key words

Creative Processes - Improvisation - Dreams - Dramatic Multiplication

Prof. Mag. Guillermo Dillon*

“...Somos del mismo material del que se tejen los sueños,
nuestra pequeña vida está rodeada por un sueño.”

La tempestad.
William Shakespeare

INTRODUCCIÓN

Dentro de los objetivos planteados para nuestro nuevo proyecto de investigación “Dinámicas actuales de los procesos creativos en artes escénicas”, decidimos abordar la improvisación pensada como creación en tiempo real.

Esta vinculación surgió del campo de la aplicación escénica de tecnologías digitales, ya que es de la informática de donde surgen los “sistemas de tiempo real” caracterizados por interactuar con el entorno emitiendo respuestas con una demora mínima.

Hemos transitado dicho ámbito de hibridación en anteriores proyectos, como en la obra “Futurismo” (2011) y la intervención urbana “Contra la pared” (2016).

Estas investigaciones se han llevado a cabo en el seno del grupo IPROCAE (Investigación de procesos creativos en artes escénicas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

El actual proyecto se articula, a su vez, con el programa de investigación “Poéticas contemporáneas: estudios sobre los lenguajes múltiples en los procesos de creación teatral” radicado en el CID, Centro de Investigación Dramática. Esta doble pertenencia contextualiza los procesos creativos a indagar, caracterizados por la fragmentación y el entrecruzamiento de lenguajes.

En cuanto a la improvisación propiamente dicha, consideramos que atraviesa y cuestiona el complejo campo de las artes performáticas.

En la música, el jazz ha desarrollado su historia estética en torno a la figura del intérprete creador, proponiendo espacios para la espontaneidad creativa solista enmarcada en una estructura armónica.

En nuestro medio teatral observamos que la improvisación presentada en formato de espectáculo ha rondado la comedia y el humor como camino principal. Los Match de improvisación, surgidos en Canadá en los '70 como parodia a las competencias deportivas, desembarcaron en la Argentina de post dictadura en lugares como Paladium y el Centro Cultural Rojas. Y en la actualidad esta actividad continúa, con grupos específicos, talleres y competencias.

Por otra parte, técnicamente, la improvisación actoral continúa siendo el centro de los ensayos teatrales de la mayoría de las prácticas contemporáneas.

En el campo de la expresión corporal y la danza el contact improvisación, creado por Steve Paxton, se presenta como una disciplina con amplio desarrollo local. Entre los que practican Contact, se denomina Jam al encuentro creativo, término tomado de las sesiones grupales de improvisación en jazz.

LABORATORIO DE IMPROVISACIÓN ●

Como primer espacio de indagación decidimos convocar, en forma amplia, artistas que quieran participar de encuentros periódicos de improvisación de movimiento y música.

Durante 2015 se realizaron encuentros mensuales de improvisación conjunta involucrando el movimiento y el sonido. Con una alta convocatoria, el espacio contó con una participación entusiasta de actores, bailarines y músicos, configurando un espacio de intercambio entre artistas que en Tandil circulan habitualmente por circuitos culturales e institucionales diferenciados: Actores de la Facultad de Arte, actores independientes, bailarinas de la Escuela de Danza, Instituto de Profesorado de Arte (Ipat), aficionados a la expresión corporal, músicos profesionales y amateurs.

SUEÑOS IMPROVISADOS:

LA MÁQUINA ONÍRICA

Sueños improvisados: La máquina onírica
¿Quién serás esta noche en el oscuro sueño, del otro lado de su muro?

J.L. Borges. El otro, el mismo (1964)

Al comenzar el segundo año de trabajo, y en busca de un formato espectacular para desarrollar una propuesta de creación en tiempo real, surgió la idea de incorporar los sueños narrados por alguno de los presentes como estímulo para la improvisación.

Retomamos aspectos de un procedimiento trabajado por Robert Paton, integrante del Living Theatre de Nueva York, quien hacia fines de los '90 puso en escena "Theatre of Dreams". Dicha puesta, basada en la narración de los sueños de los espectadores, contaba con una orientación psicológica junguiana y presentaba una marcada impronta psicodramática en la forma de actuación y coordinación de las dramatizaciones.

En un principio se pensó en determinar algunas reglas para guiar improvisaciones, pero durante la mayor parte de los encuentros surgió una conexión muy grande entre los participantes, que se sustentaba con la sola presencia y deseo de expresión conjunta en el espacio a través del movimiento y el sonido.

Solamente se incorporaron pequeñas consignas exploratorias, de delimitación del espacio, de trabajo en duplas músico-bailarín, pero no como condición taxativa para la interacción. Observamos que los encuadres propuestos operaban a nivel formal, aportando matices a la improvisación, pero no abrían la trama de significaciones para la creación en tiempo real.

De forma deliberada no se registraron filmicamente los encuentros, en un intento de excluir la actividad de la lógica actual de solapamiento de la experiencia con la imagen. Se intentó conservar la impronta de encuentro y creación única en ese espacio-tiempo, afrontando la pérdida de la imagen física de lo vivenciado.

Uno de los objetivos del laboratorio de improvisación consistía en encontrar herramientas transdisciplinarias que potencien la interacción del movimiento y la música en tiempo real.

En ese camino se trabajó con el sistema de señas para la improvisación musical desarrollado por Santiago Vázquez (2013), creador del grupo "La Bomba de Tiempo". Se seleccionaron las indicaciones consideradas imprescindibles para generar matices y nuevas ideas, organizando el discurso, sin coartar el espacio de improvisación ni proponer un director de la creación (como en el método de Vázquez).

En el grupo de actores-bailarines se intentaron algunas formas de gestos y señas que no se lograron sostener en la práctica, fundamentalmente al no incorporar la figura de un director de la improvisación.

IMPRO LAB 6
iprocae
CREACIÓN EN TIEMPO REAL.
MÚSICA (+) MOVIMIENTO

en el Mayo Teatral

LABORATORIO DE IMPROVISACIÓN
MÚSICA (+) MOVIMIENTO

SÁBADO 28 de Mayo 17:30

TEATRO LA FÁBRICA
ENTRADA LIBRE

Contanos.que.soñaste.y.hacé.andar.lamáquina

MÁQUINA ONÍRICA
Creación en tiempo real. Cuerpo música visuales.

GRUPO.IPROCAE
Malén.Brenda.Ornella.David.Andrés.Guillermo

TEATRO LA FÁBRICA 1 DE OCTUBRE 2330

ALAGORRA



En nuestra propuesta descartamos una actuación “literal” de los relatos oníricos, integrándolos a nuestro trabajo de improvisación sobre el movimiento la música y el video en tiempo real. Procesando el material onírico siguiendo el camino de la “Multiplicación Dramática” propuesta por Pavlosky y Kesselman (1998):

“...Producción grupal en su multiplicidad de sentidos, donde lo más individual se funde en la producción dramática. Decíamos, que en la escena original están inscriptas las posibilidades de las multiplicaciones grupales y que la escena original funciona como una obra abierta en relación a la similitud con las concepciones de Umberto Eco. Abierta y para abrir siempre a la multiplicidad de sentidos, que requiere tanto una sesión grupal de terapia como la comprensión de una obra de arte.”

Emerge así una dimensión comunitaria del soñar, mas allá de la trama subjetiva a la que habitualmente nos remite. Bajo este enfoque Roger Bastide (2001) enuncia que “el sueño siempre tiene una función social”, asimismo, no podemos dejar de lado los estudios sobre los arquetipos Junguianos y su concepción de un inconciente colectivo. Las imágenes arquetípicas vinculan la narrativa de los sueños con las estructuras de las religiones, los mitos y las leyendas.

Nuestra indagación práctica se respaldó, también, en lecturas del trabajo onírico que propone el Psicoanálisis freudiano, evitando una búsqueda interpretativa o psicopatológica. Se utilizó como herramienta para orientarse en los relatos oníricos, más allá de la inevitable lógica consciente que se impone al contar un sueño durante la vigilia. La mirada psicoanalítica nos permitió transitar un modo narrativo cercano a lo inconciente, haciendo circular formas poéticas de mayor complejidad y articulando nuevos sentidos grupales al imaginario personal que aporta el espectador soñante.

Cabe recordar que, en el ámbito teatral latinoamericano, Enrique Buenaventura a fines de los '60 enfocó desde el modelo freudiano de los sueños el abordaje de la improvisación teatral (Geirola: 2013). Buenaventura pensaba al texto teatral como el material manifiesto de un sueño, al que los actores por medio de la improvisación deben poner en tensión buscando la riqueza y complejidad de sus aristas latentes.

Freud (1981) en su obra fundante “La interpretación de los sueños” describe los mecanismos de condensación y desplazamiento como fundamentales en la formación inconciente del sueño. Por su parte Jacques Lacan, tomando elementos de la lingüística de Jakobson, vincula la metáfora a la condensación y la metonimia al desplazamiento. Consideramos que estas formas, utilizadas también en la creación literaria, configuran un camino creativo mas fecundo que la búsqueda de un subtexto latente.

Al pensar la condensación en el sueño, se pidió a las actrices que tomaran una imagen o idea del sueño y la amplíen y desarrollen durante la improvisación. Como un sendero que puede llevar, incluso, a imágenes y acciones no presentes en lo relatado por el soñante.

Según Freud el trabajo del sueño busca formar una imagen única, al llevarlo a la escena proponemos desandar el camino de significación consciente acercándonos a las imágenes y sensaciones aisladas que, según el psicoanálisis, se encuentran en su origen.

El mecanismo del desplazamiento centra el relato en un punto arbitrario, no el que concientemente cuenta el soñante. A partir del entrenamiento en la escucha de sueños se trabajó determinar diversos puntos de atención para puntuar de otras formas lo escuchado, aportando varios niveles de sentido y restableciendo cierta complejidad a las imágenes oníricas. En una multiplicación dramática a partir de lo que resuena del sueño individual en los imaginarios de los artistas de la “Máquina Onírica”.

En cuanto a la creación musical a partir de los sueños relatados, se estableció que los músicos se centrarían en la escucha de los afectos que transmite el espectador con su decir. Ante la deriva inconciente que se propone desde el cuerpo y la imagen, consideramos que el paisaje sonoro debería anclar en los sentimientos que generó el sueño, como un hilo conductor que vincule la narración onírica escuchada con su multiplicación dramática. No obstante, la comunicación de los músicos con las actrices bailarinas también produce un circuito de influencias mutuas que modula las sensaciones de partida, en lo que podríamos denominar un nivel significativo sonoro de la multiplicación dramática que proponemos con “Máquina onírica”.

El dispositivo teatral se completó con la captura en video del movimiento de las actrices-bailarinas utilizando varias cámaras. Este material visual se proyecta intervenido digitalmente en tiempo real, sobre la escenografía que rodea un espacio escénico central vacío.

Esta intervención visual propone otro nivel de multiplicación dramática, aportando literalmente otros puntos de vista del movimiento escénico. Las imágenes digitales, además, operan en la línea significativa de las omnipantallas actuales (Lipovetsky: 2009) alterando las categorías de espacio y tiempo. Imaginario que domina nuestra percepción actual del mundo y que, con formas narrativas similares al mundo onírico, configura una de las formas privilegiadas de narrar y narrarnos.

Máquina Onírica

Ficha técnica

Idea y dirección: Guillermo Dillon

Actores: Malén Gil, Brenda Dispalatro, Ornella Dispalatro

Músicos: David López, Andrés Arouxet y Guillermo Dillon

Video en vivo: Joaquín Dillon

Estreno: 1 de Octubre de 2016. Teatro La Fábrica. Tandil

BIBLIOGRAFÍA

- **Bastide, R.** (2001) El sueño, el trance y la locura. Amorrortu, Buenos Aires.
- **Freud, S.** (1981) Obras completas. Ed. Biblioteca Nueva.
- **Geirola, G.** (2013) Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Argus-a, Bs. As.
- **Lipovetsky, G. y Serroy, J.** (2009) La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna. Anagrama, Barcelona.
- **Kesselman, H & Pavlovsky, E.** (1998). La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia. Topía. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura: Recuperado de <http://www.topia.com.ar/articulos/la-multiplicaci%C3%B3n-dramatica-unquehacer-entre-el-arte-y-la-psicoterapia1>.
- **Vázquez, S.** (2013) Manual De Ritmo Y Percusion Con Señas. Atlántida, Bs. As.



LA ESPADA Y LA CABEZA

De Roxana Aramburú

Obra seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia.



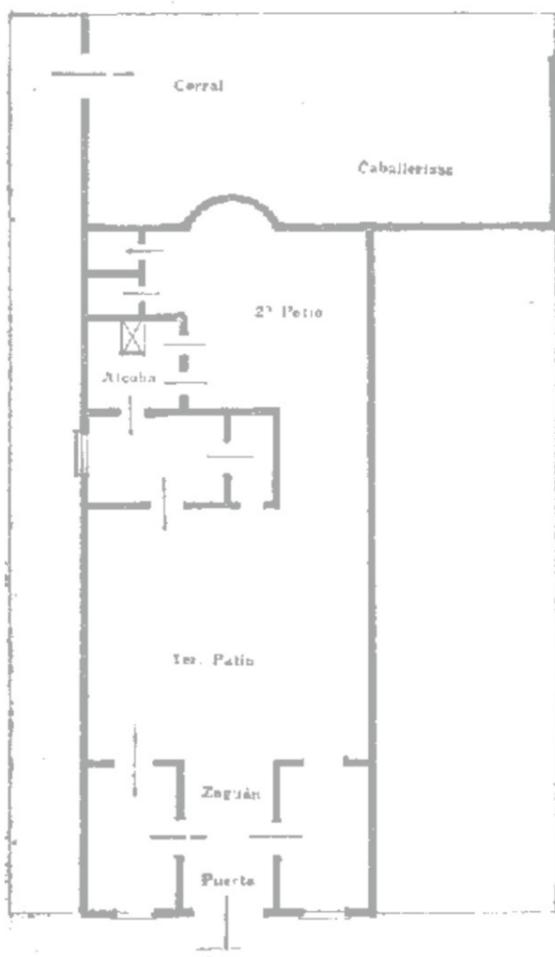
SOBRE LA OBRA

Es la madrugada del 9 de octubre de 1841, noche tan clara que se confunde con la mañana. Los personajes son Juan Galo Lavalle, llagado y febril, y su Damasita Boedo, que inicia vestida de soldado queriendo aprender a tirar, a empuñar la tercerola, para después vestir un camisón en el que se adivinan sus tetas. El descarnado, el temerario y controvertido guerrero de tantas campañas está junto a la hermana del fusilado, la amante que lo acompañó, que lo siguió en la huida hasta Jujuy, hasta la casa Zenarruza en la que Roxana Aramburú ubica la acción entre úlceras, odios y calentura. Unos pocos soldados lo cuidan, y están afuera. En medio, sólo una maciza puerta de cedro salteño. Dirigida por Gustavo Vallejos, *La espada y la cabeza* formó parte del ciclo "El Teatro y La Historia" realizado en La Plata en 2007.

SOBRE LA AUTORA

Actriz y dramaturga nacida en la ciudad de La Plata, egresada de la UNLP, Roxana Aramburú es Licenciada en Biología y Doctora en Ciencias Naturales. Es autora de obras como *La (primera) cena*, *Que los cumplas feliz*, *Caldarium*, *Alle Donne*, *El ajuar*, *Regina Celis*, *Si vas a llorar que sea de noche* y *Damiana, una niña aché*, esta última en coautoría con Patricia Suárez. Además, organiza en cogestión con el grupo "El Faldón" de La Plata ciclos de teatro leído acompañados de muestras gráficas, fotográficas, libros, cine y charlas de especialistas.

Por sus obras ha sido distinguida, entre otros, en el Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor; 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro (INT); Certamen internacional literario Aenigma, Telde, Islas Canarias; Concurso de Dramaturgia y Derechos Humanos, Municipalidad de La Plata. En el 2014 fue convocada para formar parte del ciclo Autoras Argentinas en el Teatro Nacional Cervantes y formó parte del ciclo de obras premiadas Nuestro Teatro, en conmemoración al Movimiento Teatro Abierto, en el Teatro Picadero. Obtuvo el premio de Ministerio de Cultura de la Nación en el concurso Nuestro Teatro, por *Si vas a llorar, que sea de noche* (2014) y por *Mares de piedra* (2015).



Todo estaba en su mano y lo ha perdido.
Lavalle es una espada sin cabeza.

Esteban Echeverría
("Avellaneda")

PERSONAJES

Damasita Boedo, 23 años

Juan Galo Lavalle, 44 años

Madrugada del 9 de octubre de 1841. Una habitación en la casa Zenarruza, en San Salvador de Jujuy. Escaso mobiliario: una cama, una mesa alta con jarra y palangana, un biombo, una silla, un arcón. Un ventanuco da al patio donde se encuentran los soldados.

ESCENA 1.

Lavalle está tirado boca abajo en la cama, en camiseta o camisa, sin la chaqueta militar. Su aspecto es desaliñado. Damasita, vestida como un soldado, marca en el piso con tiza la silueta de Lavalle. Borra, corrige la posición varias veces.

DAMASITA: Juan Galo Lavalle cayó cerca de la puerta de entrada, ahora en exhibición en el museo de la casa Zenarruza, en San Salvador de Jujuy. Algunos testimonios aseguran que la cabeza de Lavalle (en adelante, el general) miraba hacia la puerta; otros, en sentido contrario. Hay testigos que cuentan que se arrastró hasta la habitación; algunos dicen que murió en el acto; otros, que agonizó; los menos, que ni siquiera salió de la pieza que compartía con Damasita Boedo. Dicen que llevaba un poncho de vicuña al cuello, que rápidamente se cubrió de sangre. No hay coincidencia sobre el lugar de impacto: fue en la garganta, el corazón, la cabeza. Hubo ascensos, hubo premios. José Bracho, soldado del regimiento “Escolta Libertad”, porteño, treinta años, domiciliado en el barrio de la Piedad, de color pardo, fue el Héroe de la Cerradura. Todos se beneficiaron con la versión. Unitarios y federales.

Algunos compañeros de armas aseguraban que Lavalle estaba deprimido. Dijeron: pena en el alma. El fusilamiento –fusilación- de Manuel Dorrego, acontecido trece años atrás, agigantaba su propia sombra. La sombra espesa y tendida del ocaso del general Lavalle.

Pausa

El tiempo que pasa es la verdad que huye. Hoy cercarían el lugar del hecho con una cinta plástica, tomarían fotografías de la escena del crimen y buscarían huellas dactilares, interrogarían a los sospechosos, prohibirían el descarnamiento del occiso para poder realizarle la autopsia. Cotejarían patrones genéticos. Encontrarían el arma homicida. Las pericias balísticas dirían que un disparo de tercerola no puede atravesar una puerta maciza de esas proporciones y características. *(Borra con el pie la marca de tiza)*. Tampoco llegarían a encontrar al culpable. La verdad es un traje que sólo pocos se atreven a lucir. Esa mañana de octubre de 1841 la verdad corrió por el río Huacalera, arrastrando el bochorno, la impudicia, el secreto de la muerte de Juan Galo Lavalle.

Se dirige hacia la puerta y se cuadra.

DAMASITA: Mi general.

Lavalle no responde.

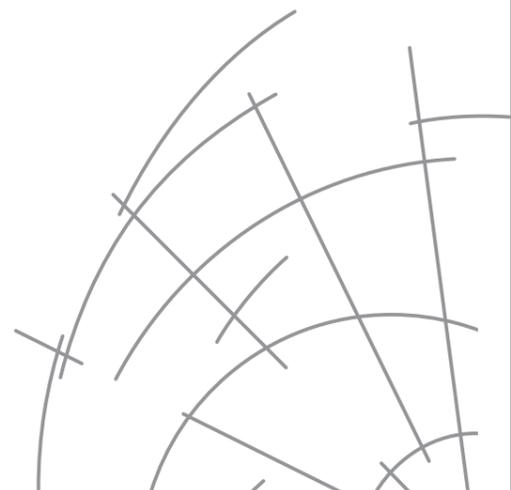
DAMASITA: General. Me mandó llamar, mi general.

Lavalle se sobresalta y la mira, confuso.

LAVALLE: ¿Qué hace vestida así?

DAMASITA: Hago guardia frente a su puerta, como siempre.

LAVALLE: Hoy no. Hoy se queda conmigo.



Lavalle trata de levantarse. Damasita se acerca para ayudarlo. Lavalle presiente el movimiento y se sienta rápidamente en la cama. La posición le produce una mueca de dolor.

LAVALLE: Sáqueme las botas.

Damasita forcejea para sacarle el calzado.

LAVALLE: ¿Ya lo sabe?

Damasita lo mira, interrogante.

LAVALLE: Huyeron todos a Humahuaca. Bedoya dice que la guerra popular es imposible. Que me engañan los comandantes que me la prometen, que antes de que cante un gallo los voy a ver capitular con la montonera. Al menos el doctor me dejó una carta y la fortuna de pasar una noche en la casa que abandonaron.

DAMASITA: Este lugar es peligroso, general. Usted está más desprotegido aquí, en plena ciudad. Puede alcanzarlo Oribe.

LAVALLE: Necesito dormir en una cama. Habrá que seguir mañana. Nunca quise este exilio. Nunca. ¿Qué es ese rumor a fuera?

DAMASITA: No se agite, se hará mal.

Alguien canta a lo lejos.

LAVALLE: (Pendiente del exterior) Acerque la jofaina.

DAMASITA: (Tocándole los pies vendados) Está hirviendo, general.

LAVALLE: Callada. Traiga el agua.

Damasita busca la jarra, vierte agua en la palangana. Lavalle se levanta y mete los brazos hasta el codo, se queda mirando fijamente el interior.

LAVALLE: ¿Lo vio?

DAMASITA: ¿Qué cosa?

LAVALLE: El reflejo. Ese color.

DAMASITA: Es el fondo de la palangana, general. Tiene pintada una flor de ceibo.

LAVALLE: Tírela, es el agua que está sucia. ¿Los caballos?

DAMASITA: (Le alcanza un trapo para secarse) Les dimos de beber y algo de pienso.

LAVALLE: Revisen la alfalfa. En Calchines perdí una caballada por veneno de pasto.

DAMASITA: No se preocupe, general. En Salta no hay pastura mala.

LAVALLE: No estamos en Salta. ¿Acaso ya no se acuerda que se vino detrás de mí como un perro?

DAMASITA: (Tirando el agua) Sí, me acuerdo.

LAVALLE: Estamos muy lejos de Salta. Usted dejó muy lejos Salta. Y se va a arrepentir.

DAMASITA: No, general. No me voy a arrepentir.

LAVALLE: (*Sentándose otra vez en la cama*) Y yo le digo que sí. Se va a arrepentir como todos los que alguna vez me apoyaron. Traiga una compresa fría. Sirva para algo.

Damasita busca agua limpia, moja una compresa y limpia la frente de Lavalle.

DAMASITA: (*Mira su rostro, sonriendo*) Ahora vuelve a ser el granadero del Ejército Libertador, el jinete más valiente de Pasco, de Pichincha. ¿No le gustaría verse en un espejo?

LAVALLE: Límpieme la cara. Trae tierra de la rodada.

DAMASITA: (*Limpiándose*) Es peligroso ese camino. Habría que hacerlo a lomo de mula.

LAVALLE: Acepte su torpeza, Damasita. Su yegua era una de las mejores, y la mancó por imprudente.

DAMASITA: Discúlpeme, general. No volverá a ocurrir. (*Entusiasmada*) ¿Quiere probarse la chaqueta de granadero, como ayer?

LAVALLE: Ahora no. ¿Le puso manta al tordillo?

DAMASITA: No, la noche está templada.

LAVALLE: La noche debe estar fría. Me sacuden los chuchos.

DAMASITA: Tiene fiebre, general. Debe acostarse, mientras le preparo una tisana de yuyos para calmar la calentura.

LAVALLE: No quiero ninguna medicina de indio. Quiero que se ocupe de mi caballo.

DAMASITA: El tordillo está bien cuidado. Le pasé la rasqueta, le sobé las cañas; mañana estará descansado y dispuesto a marchar al norte.

LAVALLE: ¿Qué pasa adelante?

DAMASITA: El comandante Lacasa y Frías están en las habitaciones del frente. Los soldados en el patio, descansando sobre los recados.

LAVALLE: ¿Cuántos somos?

DAMASITA: Trece.

LAVALLE: Maldición. ¡No es posible!

DAMASITA: Lacasa, Frías, el teniente Álvarez, los ocho hombres de la escolta, usted y yo. El general Pedernera está en los Tapiales, con el resto de la tropa.

LAVALLE: Doce hombres, entonces.

DAMASITA: Y yo.

LAVALLE: Usted no cuenta, Damasita.

DAMASITA: Si tirara, ¿contaría?

LAVALLE: No es porque no tira. Es por el número.

DAMASITA: Enséñeme a disparar.

LAVALLE: Ya le dije que no. Doce y una, es distinto que trece.

DAMASITA: Me puede necesitar.

LAVALLE: No confío en usted.

DAMASITA: Abandoné todo para seguirlo, y no me confía.

LAVALLE: (*Sarcástico*) Es fácil abandonar lo que no se tiene. ¿Por qué vino conmigo?

DAMASITA: Porque soy empecinada. Tanto como usted.

LAVALLE: Ah, ¿sí? ¿Y en qué se empecina?

DAMASITA: En comprender.

LAVALLE: Abandone el asunto. Ni yo puedo.

DAMASITA: Usted no quiere comprender, que es distinto.

LAVALLE: Parece saber mucho sobre mí.

DAMASITA: Le conviene entretenerse con que el entendimiento no es cosa suya.

LAVALLE: ¿De dónde sacó esa zoncera?

DAMASITA: Es algo sencillo. Si usted comprendiera, todo se derrumbaría. Es un precio demasiado alto. ¿Me enseña a tirar?

LAVALLE: ¡No! *Pausa* Usted es muy soberbia, Damasita. Y al cabo, no es más que una niñita meona que apañaron

demasiado. Tendría que haberle cruzado la cara de un sopapo cuando la conocí. Hubiese escarmentado.

DAMASITA: Un sopapo, no. Tendría que haberme llevado a Campo Santo con mi hermano, y fusilarme con él.

Damasita y Lavalle sostienen la mirada.

DAMASITA: ¿Quiere hacerme bajar la mirada?

LAVALLE: ¿Qué quiere ver en mis ojos? ¿Arrepentimiento?

DAMASITA: No. Quiero ver el fuego.

Lavalle la agarra del talle y la besa con furia.

LAVALLE: (Cohibido por la ropa de varón) Sáquese el uniforme.

DAMASITA: Lo amo, general. Iré con usted adonde sea.

LAVALLE: Cállese. Nada de eso tiene importancia.

Damasita pasa tras el biombo para cambiarse el uniforme. Se escuchan voces afuera.

LAVALLE: ¿Qué es lo que pasa?

DAMASITA: (En off) Son los soldados, pidieron un naipe. Estarán jugando a la pandorga.

LAVALLE: Que se silencien. No puede haber tanto alboroto.

Lavalle abre el ventanuco e impone su presencia al patio. Se apaga el murmullo. Cierra enérgicamente. Llena la palangana.

LAVALLE: Láveme, Damasita. Alívieme, que estoy todo llagado.

Damasita sale tras el biombo con un camisón de dormir, se arrodilla frente a él para sacarle las vendas.

LAVALLE: Despacio. Hágalo despacio.

DAMASITA: ¿Qué pasa que sus pies no cicatrizan?

LAVALLE: Mis heridas no cierran. Supuran y supuran. A veces creo que me estoy pudriendo. Así, vivo como parece que estoy, me voy echando a perder.

DAMASITA: No diga eso, general. Si usted me dejara ponerle unos fomentos con azúcar o tela de araña...

LAVALLE: (*Pone los pies en la palangana*) Eso no es para un guerrero. ¿Quiere avergonzarme? No lo va a conseguir.

DAMASITA: (*Comienza a lavar*)

¿Quiere que llame al general Danel? Él conoce de medicinas.

LAVALLE: Danel es un carnicero.

DAMASITA: Pero estas lastimaduras se ven muy mal.

LAVALLE: No quiero que me toque nadie, sólo usted.

DAMASITA: Gracias, general.

LAVALLE: (*Ausente*) ¿Alguna vez vio carnear un chancho? Dos paisanos lo sostienen de las patas, mientras otro le tantea el pecho, donde está el corazón. Cuando lo encuentra le da una puñalada

certera. El chancho primero gruñe, después grita. Grita mucho. La sangre mana como de un surtidor. Se retuerce hasta que finalmente da la última patada... entonces lo cuelgan cabeza abajo.

(*Pausa*). Así se va desangrando... y después lo abren de un tajo y todo el triperío que no se va a usar se revolea lejos, para festín de los cuzcos, de los caranchos, de los jotes...

DAMASITA: Quiere impresionarme. ¿Piensa que no vi suficientes cabezas pudriéndose al sol?

LAVALLE: No lo sé.

DAMASITA: ¿Por qué me cuenta eso?

LAVALLE: Tal vez porque le dije que Danel es un carnicero... o porque usted quiere aprender a manejar los filos.

La muerte ríe como una puta
Saca un pañuelo amarillo
Muestra los pechos

DAMASITA: Déjeme darle un poco, estése quieto.

Lavalle se toma de Damasita con desesperación.

LAVALLE: Se ordeña leche agria diciendo
Juan Manuel mama de un lado
Juan Galo del otro
Yo los hermané

Rosas es mi hijo dilecto
Lavalle es mi entenado

DAMASITA: Sosiéguese, general.

Logra darle un trago. Lavalle se estremece, reacciona.

DAMASITA: Yo también tuve una nodriza. Mi madre sufrió de la matriz y a mí me amamantó una india. Me pasó con la leche los secretos de las plantas y me contó que cuando entre los cerros se escucha un yaraví hay que cerrar los ojos, para poder hablar con los muertos; que hay que hacer un columpio de palo para arrancar almitas del purgatorio; que sus antepasados sacaban de paseo los huesos de los

antiguos, en el día de las ánimas, y enlazaban la vida con la muerte igual que la noche con el día...

LAVALLE: ¿De qué habla?

DAMASITA: *(Dándole otro trago)* De mi ama de leche.

LAVALLE: *(Por la bebida)* De dónde habrá sacado esto... ¿Qué me pasó?

DAMASITA: Descansó un rato. Al fin aceptó la tisana de sauce, y la fiebre aflojó.

Damasita vuelve a su silla, cose.

LAVALLE: ¿Están cantando los gallos?

DAMASITA: Se confunden en estas noches de luna. No les haga caso. Aún falta para clarear.

LAVALLE: Tuve un mal sueño... un canto a lo lejos. No eran los gallos.

DAMASITA: Un yaraví.

LAVALLE: No me acuerdo.

DAMASITA: Se entregó. Estaba demasiado atormentado hace un rato. Nadie, por más vencido que se sienta, se deja morir, ¿no cree?

LAVALLE: Eso yo no lo sé.

DAMASITA: Hasta los cerdos patean y gritan para que no los gane la muerte. Me lo contó usted.

Lavalle se sienta en la cama.

DAMASITA: ¿Va a levantarse?

LAVALLE: Alcánceme la casaca del Regimiento.

DAMASITA: Sí, mi general.

LAVALLE: Está aprendiendo a ser obediente. Me complace. En cambio, Lavalle hace lo que quiere. Lavalle puede acusar de espía federal a Mariano Boedo. Lavalle, si quiere, tortura. Lavalle, si quiere, ejecuta a sus prisioneros.

Toma a Damasita de un brazo cuando pasa.

LAVALLE: Lavalle puede robar, puede violar si le pulsa el deseo en el vientre. Lavalle puede llevarse consigo a la hermana del fusilado.

DAMASITA: Me hace daño, general. Me va a dejar cardenales.

LAVALLE: *(Viendo lo que lleva en la mano)* ¿Qué cose?

DAMASITA: Una muñequita de trapo.

LAVALLE: Deje los trapos para los heridos. Ya no tenemos vendas, ni tampoco papel.

DAMASITA: ¿Para qué quiere papel? Usted no fuma.

LAVALLE: Un papel para escribir. Quiero mandar una esquela a María de los Dolores.

DAMASITA: Ah! ¿Ella lo espera, todavía?

LAVALLE: *(Soltándola)* ¿Por qué no?

Dolores siempre espera. *(Por la costura)* Deje eso, ahora. ¿Acaso remendó las casacas de los soldados?

DAMASITA: Todas.

LAVALLE: ¿Y por qué no dormía, entonces?

DAMASITA: Lo intenté pero no lo consigo. Estas noches tan claras me afligen el alma. La noche debe ser oscura, no debe confundirse con el día. *(Por la muñeca)* Me está quedando bonita, con la falda celeste. La hice parecida a Rosa Campusano.

LAVALLE: ¡Silencio!

DAMASITA: Si yo hubiese nacido antes, habría sido como ella. ¿No lo cree? Saldría a la madrugada, embozada con mantilla de encaje y me haría llamar "la Negra".

LAVALLE: Basta ya. ¿No está un poco crecida para las muñecas?

DAMASITA: *(Avergonzada)* Me hacen compañía. Cuando mi tío viajó a Francia trajo un retablo de títeres para Mariano y para mí. Teníamos a Guiñol, su esposa Madelon y un zapatero remendón con cara de borracho. Guiñol llevaba un gorro colorado y una trenza larga, como ésta. Los tres eran enemigos del juez y del gendarme, y las historias siempre terminaban a garrotazos.

LAVALLE: Parecen federales. Supongo que ganaría el juez.

DAMASITA: No. Ganaba Guiñol.

LAVALLE: (Molesto por la respuesta) No confío en los franceses. Pactaron con Rosas a mis espaldas, y nunca me dieron la ayuda prometida.

DAMASITA: Pero el general Halley lo nombró Mariscal de Francia.

LAVALLE: ¿Quién dice eso? No lo acepté. Iba en contra de mi honor.

DAMASITA: (*Mueve la muñequita como un títere, cambia la voz*) “Queremos ser la nación más favorecida, general Lavalle. Salga del ostracismo, abandone El Vichadero y avance sobre Buenos Aires”.

LAVALLE: (*La mira con dureza*) ¿Qué está haciendo?

DAMASITA: Lo distraigo del dolor. (*Corre como una nena, se pone tras la silla*) “Es usted, Lavalle, una de las glorias americanas más puras y más bellas. Acepte, general, la gloria que le espera” “Usted, un granadero del ejército de los Andes, el héroe de Moquehuá, debe llevar a buen término esta hazaña... ¿quién sino usted, el elegido?”

LAVALLE: Traiga esa muñeca para acá.

Damasita esconde la muñeca atrás de su cuerpo. Lavalle sonrío.

LAVALLE: ¿Está juguetona? ¿Qué quiere

obtener de mí?

Damasita permanece inmóvil.

LAVALLE: ¿Pretende que la corra, mi niñita? ¿Qué le dé con el talero?

Damasita permanece inmóvil.

LAVALLE: No me haga ir hasta allá. Me arden las úlceras.

DAMASITA: Si voy, ¿me enseña a disparar?

LAVALLE: Le he dicho que no. Acérquese.

Damasita permanece inmóvil.

LAVALLE: No me desobedezca otra vez.

DAMASITA: Yo debería odiarlo noche y día. A veces, creo que lo consigo. Mi odio es como una mula, sigue adelante, precisa, tozuda. Pero en un renuncio mete el casco en la cornisa y se desbarranca. Y entonces lo amo. Lo amo porque pudo matarme y no lo hizo.

LAVALLE: (*Se transfigura*) Tire esa muñeca al piso. Ahora, o lo va a lamentar.

Damasita tira la muñeca. Lavalle se acerca con la espada y de un tajo separa la

cabeza del cuerpo.

DAMASITA: Qué implacable es su espada, general. Y usted se empeña en mostrar que no hay una cabeza que la maneja.

LAVALLE: Alguien debe hacer el trabajo sucio.

DAMASITA: ¿Podría haberse negado?

Lavalle se encoge de hombros. Damasita acomoda con disimulo algo en su camión.

LAVALLE: No era hora de hacerse preguntas.

DAMASITA: Usted llegó lejos, mucho más allá que otros. Su ilusión era ser más.

LAVALLE: No se entiende lo que habla.

DAMASITA: Ya se lo dije. Es usted el que no quiere entender.

LAVALLE: Cierre el pico. (*Apuntándola con la espada*) ¿Qué guarda ahí?

DAMASITA: Nada.

LAVALLE: Muéstrelo.

DAMASITA: Una tontería. Lo hice de aburrida.

LAVALLE: Hágalo ver de una vez.

Damasita saca de un bolsillo del camión un muñeco con un pañuelo amarillo en los ojos y las manos enlazadas atrás. Es Manuel Dorrego. Lavalle retrocede.

DAMASITA: Usted fue amable conmigo. Me recibió cuando fui a pedirle clemencia por mi hermano. Pero al coronel Dorrego lo dejó encerrado en el birlocho, y ni la gracia de mirarlo de frente le concedió.

LAVALLE: No había nada que hablar. Ya estaba sentenciado. Todos esperaban que yo lo hiciera.

DAMASITA: Había que cortar la cabeza de la hidra.

LAVALLE: Había que cortarla.

Se miran en silencio.

LAVALLE: Usted no sabe de qué habla. Era una criatura en esa época.

DAMASITA: Una niña meona.

LAVALLE: ¿Ahora quiere ser mi juez? Otros me empujaron por ese camino, ¡es la anarquía! ¡Dorrego es la anarquía! Yo sólo cumplí órdenes.

DAMASITA: (*Alcanzándole el muñeco*) Corte la cabeza, general. Hágalo.

Lavalle toma el muñeco. Damasita se aleja y al hacerlo, una serie de muñecos unidos entre sí, con los ojos vendados y las manos atrás, se despliega y cae de su bolsillo. Damasita rompe a reír.

DAMASITA: Usted se fusiló a sí mismo, ¿no se dio cuenta? Dorrego se puso la chaqueta de los unitarios. Ni frente al pelotón se privó de hacer una broma.

Repentinamente, Lavalle se avalanza sobre Damasita y la sujeta del pelo.

LAVALLE: Era diciembre, y en diciembre la pampa hierve hasta cuando cae la oración. Usted nació en medio de los cerros, no sabe nada del horizonte. ¿Conoce acaso el sabor de la chilca? ¿Del trébol de vinagre? ¿Sabe dónde encontrar pasto miel?

DAMASITA: Claro que no. Y usted tampoco. El que conoce de eso es Rosas.

LAVALLE: *(Le apoya la espada en el cuello)* Rosas ya es un fantasma. Pronto desaparecerá y sólo será un mal sueño de tintin y refalosa. Una pesadilla de muerte y de sangre.

DAMASITA: Insiste en engañarse, general. Usted es más vano que el demonio de la tabaquera.

LAVALLE: Sabe que puedo matarla.

DAMASITA: No me matará. No me ha matado.

Lavalle la arroja al piso. Tira lejos de sí la espada, cansado, vencido.

DAMASITA: Béseme, general. Béseme. No me mire con esos ojos.

LAVALLE: Está perdida. Y yo con usted.

DAMASITA: Me necesita. Está solo, general Lavalle. Lo acompaña un puñado de muertos.

LAVALLE: ¿Por qué me sigue provocando?

DAMASITA: Soy su mujer ahora. Sólo deseo su bien. La muerte lo miró con sorpresa en Famaillá porque lo está esperando aquí.

LAVALLE: No es cierto lo que dice.

DAMASITA: ¿Se olvida que yo escucho a los difuntos? Me lo enseñó mi aya. Usted deliraba cuando se oyó el yaraví. Yo cerré los ojos, y los muertos me hablaron.

LAVALLE: *(Desesperado)* Me quiere confundir, me enreda con sus palabras como los doctos. ¡Yo soy sólo la espada!

DAMASITA: Usted es la espada y la cabeza. Juró vencer, o quedar tendido. En Jujuy será.

LAVALLE: *(A gritos)* No sólo muerte llevo a cuestras; ¡también tengo la sangre de Río Bamba y Pichincha!

Lavalle comprende que es el fin. Se recompone rápidamente.

LAVALLE: Le pedí mi uniforme. ¿Acaso está sorda?

Damasita busca el uniforme en un arcón, lo asiste para vestirse.

LAVALLE: Chaleco blanco. Casaca larga, tipo fraque, de paño azul y peto acolchado, con cuello carmesí. Botones de bronce con la inscripción "Provincias Unidas del Río de La Plata, Granaderos a Caballo". Cartera portapliegos. *(Saca papeles de la cartera)* Guarde estas cartas. Algún día servirán.

DAMASITA: *(Guardándolas en el pecho)* Sí, mi general.

LAVALLE: Casco alto forrado de azul. Penacho verde...

DAMASITA: No lo tenemos más, se perdió en una estampida.

Damasita pone en sus manos una pistola.

DAMASITA: No se ponga las botas. Sus pies...

LAVALLE: Acerque un espejo. Uno que me haga grande. Inmenso. Estoy enfermo, mi niña. Estoy enfermo de pequeñez.

Damasita acerca un espejo. Le abriga el cuello con un poncho de vicuña.

LAVALLE: Hábleme de los muertos, Damasita. Hábleme de mí.

DAMASITA: Escúchelos.

Lo besa en la boca. Se escuchan los cascos de unos caballos al paso y los gallos cantando.

LAVALLE: Ya están cantando los gallos. Esta vez es de verdad.

DAMASITA: ¿Tan pronto? Enséñeme a tirar, general. Enséñeme a tirar.

Lavalle muestra el arma. Se escuchan fuertes golpes en la puerta de calle y un "¿Quién vive?". Ambos miran hacia la puerta de la habitación.

Apagón. Simultáneamente, el disparo.

