

El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 20 | Año 2023

ISSN 1666-9460



Martin Fierro, PH: Freddy Krieger

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

El Peldaño

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.

COMITÉ EDITORIAL

Albanece Raúl

Ariza Daniel

Juliá Andrea

Lopez Villegas Ana Cristina

Motello Flavia

Perez Cubas Gabriela

Sandoval Tatiana

COMITÉ ASESOR

Dubatti Jorge

Etchecoin Lucrecia

Kartun Mauricio

Nudler Alicia

Sabate Josefina

COORDINACIÓN EDITORIAL

García Luz

Hojsgaard Luz

COORDINACIÓN GENERAL

Departamento de Teatro

Facultad de Arte - UNICEN

EDITORIAL



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Con gran satisfacción presentamos una nueva edición de la Revista El Peldaño, en este año 2023 tan especial en el que celebra su vigésimo aniversario. Con el esfuerzo reunido del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, la colaboración de escritos de profesionales, investigadores, docentes, artistas; el compromiso del Comité Editorial y del Comité Asesor, se presenta el Volumen N°20 de El Peldaño-Cuaderno de Teatrología.

El objetivo de la presente Revista Digital es la divulgación y circulación de investigaciones, producciones del quehacer teatral y escénico; considerando que la reflexión académica, la práctica docente y artística son una zona de crecimiento, estudio y colaboración entre los que integramos el siempre vivo y resistente campo de la teatrología.

En esta edición contamos con diversas publicaciones de artistas e investigadores del país.

La profesora Camila Rodríguez nos presenta un trabajo acerca de la dirección teatral analizada a través de la producción teórica de diversos creadores del siglo XIX a la actualidad.

El Doctor Gabrio Zappelli Cerri nos propone la definición de una nueva retórica para la puesta en escena recurriendo a figuras de la retórica clásica aplicadas a un contexto visual, específicamente, escénico, en un completo y gran artículo.

Las docentes e investigadoras Luz Hojsgaard y María Victoria Rodríguez aportan una reflexión y análisis sobre rol de la extensión universitaria, presentando un caso: “JUEGO: Metodología para la construcción y transformación social. Derecho, territorio y pertenencia”, de Extensión Universitaria UNICEN Tandil, pcia de Bs As.

Sonia Suárez Gómez nos brinda un trabajo que relata del contexto histórico del teatro italiano de vanguardia en la fecha que va desde 1976 hasta 1996; donde se hallan las primeras creaciones artística, plástica, audiovisual y teatral de Gabrio Zappelli.

El Licenciado Rubén Darío Maidana realiza y comparte una entrevista al director, actor y docente Antonio Ocampo Guzmán.

Y por último, como es habitual en cada número, contamos con la publicación del texto dramático *El Sueño de la Actriz*, de Mariana de la Mata; seleccionado por Biblioteca de Dramaturgos de Provincia.

Agradecemos al Comité Editorial y Asesor del presente ciclo, a quienes participaron con sus colaboraciones en este número y a todos/as aquellos que acompañan diariamente el desarrollo de este Cuaderno de Teatrología.

Julio 2023.

Mg. Luz Hojsgaard

Prof. Luz García

INDICE

1. Dirección teatral. Algunos recorridos y sus procedimientos - Prof. Camila Rodríguez
2. Prolegómenos a una retórica de la puesta en escena - Dr. Gabrio Zapelli
3. La Extensión Universitaria en Argentina como un compromiso social de construcción dinámica de saberes. Presentación de un caso: Proyecto de Extensión “JUEGO” - Mgtr. Luz Hojsgaard, Lic. María Victoria Rodríguez
4. La vanguardia teatral italiana en la memoria escénica de un emigrante - Sonia Suárez Gómez
5. “El secreto de la voz está en la respiración, entrevista a Antonio Ocampo Guzman - Dr. Rubén Darío Maidana
6. El sueño de la actriz, Mariana la Mata - seleccionada por Biblioteca de Dramaturgos de Provincia

**El Peldaño-Cuaderno de Teatología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20-
julio 2023.**

**Profesora Camila Rodríguez
UNICEN**

DIRECCIÓN TEATRAL. ALGUNOS RECORRIDOS Y SUS PROCEDIMIENTOS.

Rodríguez Camila¹

*Si tomas una cómoda barroca y pones
encima de ella un reloj barroco, es una cosa. Si
quito el reloj barroco y pongo encima de la
cómoda una botella de Coca-Cola, es otra
cosa. Y posiblemente es más fácil ver la botella
de Coca-Cola y la cómoda juntas que ver el
reloj barroco encima de una cómoda barroca.*

Robert Wilson

Resumen

En el presente trabajo se desarrollará un recorrido teórico que contemple algunos conceptos sobre la dirección teatral, a partir de la producción teórica realizada por varios directores que transformaron la escena desde el siglo XIX hasta la actualidad. Se reflexionará sobre el rol del director y los elementos que se proponen como constitutivos de la escena: el espacio, el cuerpo, el ritmo, el texto, el espectador, entre otros. Desde las distintas perspectivas se intentará generar un marco teórico que pueda aportar a las prácticas y reflexiones artísticas vinculadas con las puestas en escena de la actualidad.

Palabras clave

dirección, procedimientos, puesta en escena y texto.

Summary

In the present work, a theoretical journey will be developed that contemplates some concepts about theatrical direction, based on the theoretical production carried out by several directors who transformed the scene from the 19th century to the present. It will reflect on the role of the director and the elements that are proposed as constituents of the scene: space, body, rhythm, text, the viewer, among others. From different perspectives, an attempt will be made to generate a theoretical framework that can contribute to artistic practices and reflections linked to current staging.

¹ Prof. de Artes. Estudiante de la Maestría en Teatro de la UNICEN camilarodriguez1989@gmail.com

Keywords

direction, procedures, staging and text.

El texto, el actor y el espacio. Disputas al textocentrismo.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el mundo del arte, la corriente Positivista dio lugar al nacimiento de los movimientos del Realismo y Naturalismo. Estos nacieron como una crítica al romanticismo y en un contexto de grandes transformaciones sociales y políticas, en esa época la tendencia era el texto-centrismo. El director y teórico argentino Cipriano Arguello Pitt plantea que estos movimientos suponen una relación mimética con la realidad y señalando que *la operatoria realista es básicamente metonímica, confiando en que la relación de contigüidad de los objetos con la vida cotidiana alcanza para que la realidad se haga presente*. En las representaciones se buscaba ocultar los procedimientos y en consecuencia el actor queda invisibilizado detrás del personaje. Al analizar diversas investigaciones se observa que los pioneros en la dirección escénica focalizaron sus inquietudes en cuestiones vinculadas con la ubicación del actor, sus acciones en el espacio y el abordaje del texto.

En Alemania, uno de los precursores fue Jorge II, Duque de Sajonia-Meiningen (1826-1914) él comprendía a la dirección escénica como la principal herramienta para entresacar y transmitir el sentido del texto dramático y en sus producciones llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica para transmitir la intención interna de la obra dramática.

Entre los aportes significativos de Jorge II, propuso el concepto de *actuación en ensamble* que es la coordinación de los integrantes de una compañía en pos de crear una impresión única la representación total y para entender el contexto de las obras contaba con un archivo gráfico y escrito que hacía construir para cada producción. Para la puesta en escena, diseñaba distintos bocetos donde esbozaba sus ideas. Algunos autores postulan que sus producciones proponían una dirección escénica que podría ser el precedente de la dirección contemporánea. Con su compañía realizó giras por toda Europa, lo cual extendió sus influencias a otros directores.

Para continuar será fundamental remitirse a Stanislavski (1863-1938) quien reparó en el lugar de la dirección y el trabajo colectivo en sus producciones. Nacido en Rusia, fue maestro, actor, director y teórico es considerado el padre de la formación actoral contemporánea; uno de los primeros directores que en su búsqueda para dar respuestas al problema de la actuación creó una metodología pedagógica de trabajo. Sus aportes teóricos y psicotécnicos se gestaron en dos etapas, la primera llamada *el sistema* donde propone los conceptos de *memoria emotiva y sensorial* que para poder vivenciarlas, el actor y el director deben trabajar sobre las *circunstancias dadas*, y una segunda etapa llamada *El método de las acciones físicas* en esta permanecen las categorías del sistema, pero hay una inversión metodológica. Como director de escena consideraba que lo más importante en el momento de analizar la escena era establecer los objetivos y por eso incorpora en los ensayos la partitura. Este procedimiento se construye a partir de la división que hacen el director y el actor, en la

cual separan las escenas en unidades mínimas que condensan los objetivos. Ésta define el recorrido y la línea de acción del personaje, lo que permite repetir las escenas. Entre las funciones del director, le otorga un lugar de acompañamiento para que el actor incorpore el método y por consecuencia logre su autonomía.

“Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de la psicotécnica, a fin de posibilitar el actor que él solo, sin ayuda ajena, pueda alcanzar sus objetivos de creación, hemos de recurrir a los oficios del director y otros participantes del espectáculo, en cuyas manos descansa la variedad de decorados, esquemas de movimientos, juegos de luces, sonidos y demás estímulos”. (Stanislavsky, 1994: 237 -238)

Otro referente del naturalismo en Francia fue el director francés Andre Antoine (1858-1943) quien buscó romper las formas barrocas provenientes del Teatro Romántico, como la escenografía repleta de artificios y las convenciones corporales por parte de los actores que se circunscriben al texto pero no tenían valor dramático. Su aporte más importante para la dirección fue el concepto de *Cuarta Pared* este procedimiento marcó un antes y un después en la interpretación “Si se trata de interior, se debe montar con sus cuatro lados, sus cuatro paredes, sin preocuparse de la cuarta pared, que más tarde desaparecerá para permitir al público ver lo que está sucediendo. Antoine, A (1921;31) Consideraba al director como artista creador y no como el responsable de la producción señaló: “Primero que nada, el ser productor, es una profesión, el ser director, o metteur en scène, es un arte. (Antoine,A 1921; .29). Postulaba que la dirección moderna debía desempeñar la misma función en el teatro que las descripciones en una novela. Al describir las funciones de la dirección señaló que era necesario vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y hasta sus silencios que a veces son tan elocuentes como el texto del libreto. También señalaba que el director debía crear *atmósferas*, para esto consideraba a la iluminación como central.





De lo invisible a lo visible, un teatro que se expande más allá del mundo físico.

Durante el fin del siglo XIX y principios del siglo XX en una Europa dominada por el racionalismo, el cientificismo y el positivismo; se gestó el movimiento simbolista en la literatura, pintura y en el teatro como crítica al realismo, al pensamiento materialista y a la pérdida de los valores espirituales de la burguesía. Podemos entender a este movimiento como una estética de transición. El teatro simbolista es metafísico y busca recobrar lo espiritual, lo absoluto y trascendental donde lo invisible se haga visible.

Un gran referente ha sido Richard Wagner autor y director de ópera que propone la idea de *Obra de arte total*, ya que veía al teatro como una síntesis de todas las artes. Sus discípulos fueron en Suiza, Adolphe Appia (1862-1923) quien coincide con André Antoine en la visión del director como creador en la obra de arte. Appia llevó las teorías Wagnerianas a las puestas en escena por eso en sus obras uno de los procedimientos más importantes era la música, ya que la veía como la organizadora de toda realización escénica. Sostenía que al fusionar la música y la iluminación se construye un espacio tridimensional, en relación a esto postulaba que todas las tentativas de transformación abordan la forma de dar a la Luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral. Por este motivo aparecen nuevas jerarquías de los elementos escénicos.

Al pensar la puesta en escena consideraba la capacidad que tiene el cuerpo para dar organicidad y hacer funcionar la escena, por eso situaba al hombre como eje de su reflexión teórica y a la escena desde su plasticidad integral, por el entrecruzamiento de disciplinas;

construyó distintos procedimientos para experimentar el espacio. Appia innovó en el uso de líneas horizontales, las cuales generan sensación de amplitud e incorporó elementos arquitectónicos en el diseño escenográfico que crean niveles espaciales, los cuales destacan la actuación. Estos elementos forman un espacio rítmico y el cruce multidisciplinar el ritmo en el espectador.

Otro de los referentes del simbolismo fue el reconocido Edward Gordon Craig (1872-1966) quien propuso como procedimiento construir la *Escena arquitectónica* dejando atrás la escena pictórica y afirmaba que la puesta no es únicamente un texto al que se le imponen actores, la puesta, determinada música; sino la concibe como un organismo único donde todos estos elementos son solo partes constitutivas de *un todo mayor* que es el espectáculo. Craig concebía al director como un creador multidisciplinario que tiene completo y absoluto control del escenario y de todo lo que tiene que ver con la escena, por eso consideraba que el director debía dominar los elementos que integran el conjunto, y vincularlos desde la armonía, para esto propone como procedimiento la construcción de una unidad conceptual elaborada en la cual los elementos del espectáculo crean símbolos los cuales comunican significados, estos se fusionan unos con otros hasta formar una totalidad que afecta al espectador. Desde esta idea exploraba la condición dinámica del espacio escénico e incorporó ambientes evocadores los cuales daban un sentido simbólico a los objetos. El actor se conformaba como un elemento plástico más que se incorpora al total de la composición, como una supermarioneta con capacidad de movimiento propio, pero limitado al gran movimiento que el director dispone al conjunto de elementos del espectáculo., señaló:

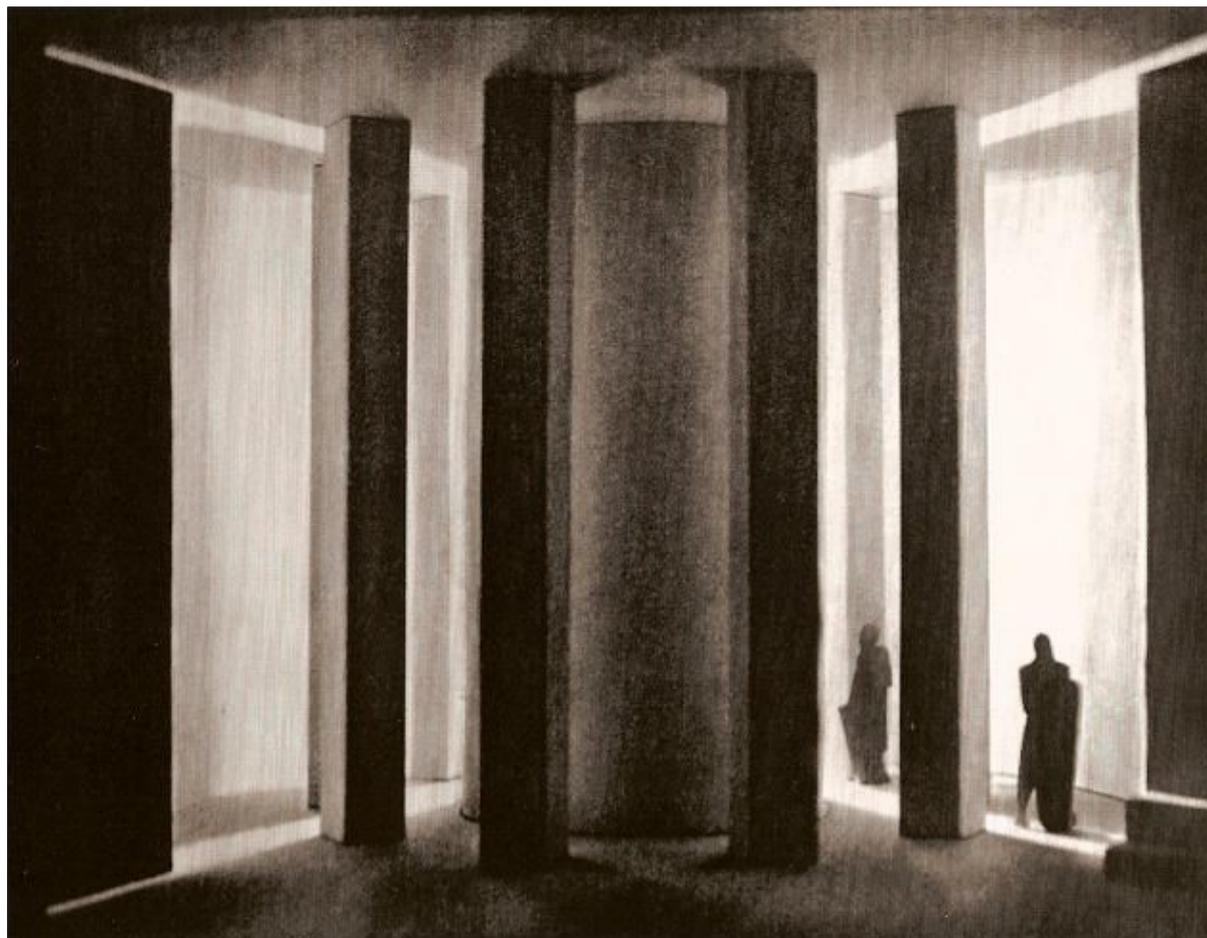
“Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si esto te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti. Porque no solamente habrías soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas”.²

La partitura escénica y el trabajo sobre el cuerpo del actor.

Stanislavski (1863-1938) motivado por su búsqueda de una estructura sobre la que el actor pueda improvisar y ensayar, desarrolla el concepto de partitura. Esta define el recorrido y la línea de acción del personaje. Se construye a partir de la división que hacen el director y el actor donde separan las escenas en unidades mínimas que condensan los objetivos. Stanislavski a lo largo de su obra otorga protagonismo al trabajo del y con el actor. En sus postulados al hablar de la relación entre el actor y el director deja entrever que ve este rol como fundamental en el proceso de transición y de acompañamiento para que el actor logre incorporar el método y por consecuencia adquiriera autonomía. Se puede decir que al presentar el sistema y el método de las acciones físicas funda los cimientos para la dirección de actores.

En la década del 30 del siglo XX en Rusia, uno de los discípulos de Stanislavsky fue

² CRAIG, Edward Gordon (2011) El arte del teatro. Asociación directores de escena España.



Meyerhold (1874-1940), quien toma distancia de las miradas realistas naturalistas y condicionado por el contexto veía al teatro como parte del régimen comunista y lo introdujo en el sistema industrial. Por estas motivaciones encontró similitudes con el proceso de montaje Taylorista considerando a éste como un modelo óptimo para realizar cualquier producción. Meyerhold creía que para poder producir con mayor precisión era necesaria la división de roles, planteando que mediante el trabajo colectivo generado entre el autor/a, director/a, actor/actriz, espectador/a se da lugar a una configuración llamada “*Cuatro creador*”. y postula “Los cuatro fundamentos del teatro - autor director actor espectador” (Meyerhold,p.163) lo realiza en dos métodos que representa mediante gráficos. Al primero lo tituló “Teatro triángulo” porque organiza a los involucrados mediante una disposición triádica. Y ubica al director en la parte superior y en los dos vértices inferiores el autor y el actor. El espectador percibe la creación de estos últimos a través de la creación del director (Meyerhold 2008, p.163). El segundo método lo tituló “Teatro lineal”, este se representa mediante una línea horizontal. “Los cuatro fundamentos del teatro están representados con cuatro puntos de izquierda a derecha: autor director-actor-espectador. (...)” y postula “El actor ha mostrado al espectador su alma, haciendo suya la creación del director como éste ha hecho suya la creación del autor” (Meyerhold 2008,p.163-164). Este último está más vinculado con las condiciones de producción de ese tiempo y dota al actor de creatividad y libertad: “La creación del actor, por el contrario, tiene una misión más importante que la de dar a conocer la concepción del director. El actor sólo conseguirá arrastrar al espectador si llega a resumir en sí

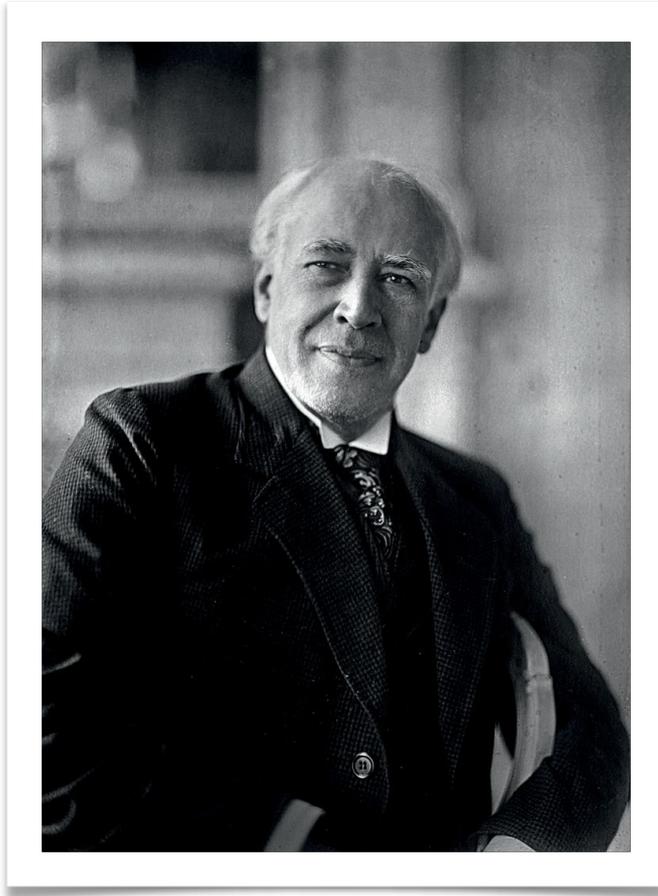
mismo al autor y al director, y a expresarse a sí mismo”. (Meyerhold 2008,p.164)

Esta mirada lo posiciona como uno de los primeros directores que ve al texto como un material más en la escena. En consonancia con estas ideas señaló que el trabajo del director teatral, es especializado y como tal requiere formación en dirección, y no lo considera como un periodo avanzado en la formación actoral como se pensaba hasta ese momento. Su gran legado fue *la biomecánica*, que se sustenta en el control y el estudio de la mecánica del cuerpo.

En la segunda mitad del Siglo XX, entre 1960-1970, con el fin de la modernidad y las crisis de los grandes relatos, se da el inicio a la posmodernidad. La guerra fría y el desarrollo de un capitalismo transnacional dan lugar a la globalización. Dentro de este contexto Jerzy Grotowski, señala que el teatro ocupa un espacio para habitar el mundo desde la experiencia y para resistir al consumo, lo que da lugar a una nueva espiritualidad. Debido a este sistema mundo se revalorizan las tradiciones culturales locales y las orientales.

Meyerhold, Grotowski, Brecht y Barba miraron con atención los modos de representación provenientes del Asia, África y comunidades nativas. En Polonia Jerzy Grotowski desarrolla sus principales ideas en la publicación del libro *Hacia un teatro pobre (1968)* que aparece como una reacción hacia el teatro de imagen con tendencia a la espectacularización. Grotowski define al director de escena como un espectador profesional ya que considera que es el primer espectador- observador del proceso por estas razones selak que: “*El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: Yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador*” (Grotowski,1985,p.48).

Grotowski también propone que el director asuma el modo de recepción de cinco espectadores diferenciados por sus capacidades (el ciego, el niño, el sordo, el especialista y el enemigo) porque la atención teatral es de alta exigencia. En ese mismo tiempo en Italia se formaba un laboratorio transcultural liderado por Eugenio Barba (1936) quien desarrolló su carrera en distintas partes del mundo. Sus investigaciones están fuertemente influenciadas por la experiencia de los viajes que realizó a países culturalmente diversos. Su interés radica en la siguiente pregunta *¿En qué direcciones un actor occidental puede orientarse para elaborar las bases materiales de su arte?*” (Barba, 1983, p. 93) en el intento de responder, creó el ISTA (Escuela Internacional de Antropología teatral) un laboratorio transcultural donde se estudian los principios comunes a nivel pre expresivo sobre y en el cuerpo del actor en las distintas tradiciones, el sentido y sus resonancias en otras culturas a partir de la observación y formó el Odin Teatret en la ciudad de Holstebro.



Bertolt Brecht y el Teatro épico.

Se podría decir que el concepto de teatro épico, que quiere decir narrativo nace en oposición al teatro dramático. Quien acuñó este término fue Bertolt Brecht (1898-1956) un director y dramaturgo alemán. Con sus ideas innovadoras construyó un puente entre el teatro moderno y el posmoderno. Su forma de comprender lo escénico y por consecuencia los procedimientos que incorporó fueron fuertemente influenciados por los hechos sociales y políticos acontecidos en Europa.

Entre los más destacados podemos nombrar; la revolución marxista que tuvo lugar en 1917, el ascenso de Hitler al poder en 1933, la segunda guerra mundial entre 1938-1945. Debido a su posicionamiento ideológico y político (Intelectual y artista de izquierda) gran parte de su obra fue realizada durante su exilio (1933-1948) y en su regreso a Alemania en 1942. Su gran aporte fue el desarrollo del teatro político, término que acuñó en 1936, cuyo objetivo era mostrar las relaciones sociales tal como son y por ello consideraba que estas debían ser desnaturalizadas, en contraposición con el realismo y naturalismo.

Brecht, en su planteamiento cuestiona al teatro aristotélico³ y atribuye que el lugar pasivo que se le otorgaba a los espectadores en las obras se debe a los procedimientos que se utilizaban que eran los de la *identificación* y la *ilusión*; generando que los espectadores, al estar inmersos en la escena mediados por un vínculo efectivo, naturalicen la conducta de los

³ Concepto del teatro aristotélico El teatro aristotélico es parte de una división (propiciada por Bertolt Brecht) en la historia del teatro en el siglo XX; división en la cual esta clase de teatro se inscribe políticamente como liberal frente a la cultura romántica (en este caso, el teatro dialéctico).

actores sin pensar críticamente ni cuestionar lo representado. Consideraba que la emoción del espectador no debía ser alienante y mediante su propuesta de teatro épico buscaba no generar esa ilusión de realidad, sino presentar la narración de acontecimientos. Señaló:

“El mundo ahora, podía y debía ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su propio interés. La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención” (Brecht, 2004, p.154)

En su búsqueda por lograr el compromiso y la actitud crítica del espectador propone la *teoría del distanciamiento*, la cual se compone de procedimientos y elementos que muestran en la escena las relaciones sociales bajo aspectos no naturalizados. Estos buscan que lo conocido se perciba como algo desconocido, buscando extrañar lo natural para provocar el asombro. En los procedimientos para lograr el efecto de distanciamiento podemos observar que se ponen en tensión las unidades aristotélicas del espacio, tiempo y acción, las cuales daban una estructura a la obra teatral. Propone la creación de escenas que son independientes entre sí y se estructuran por temas, el foco está puesto sobre el desarrollo y no en el final, para ello los actores mediante anuncios irrumpen la acción de manera anticipada suprimiendo la intriga. También pone en crisis la idea del autor, construyendo la escena desde la reescritura o escritura colaborativa. El director asume un nuevo rol de autor y creador, por otorgar otra orientación al texto en la construcción de la puesta en escena. Su idea de puesta en escena atravesada por los procedimientos de distanciamiento difiere de la noción de obra total, señaló;

“Si se invita aquí a estas artes hermanas del arte teatral no es para conseguir una obra total en cuanto cada una de ellas se entrega y se diluye en el conjunto, sino en cuanto, unidas al arte teatral, activan la tarea conjunta cada una en su modo específico, y su relación mutua consiste en distanciarse recíprocamente”(Brecht, 1963, 19).

Fin del texto-centrismo. La dirección como trabajo multidisciplinario.

A fines del siglo XX, a partir de la década del 70 y durante el inicio del siglo XXI surgen diversas propuestas artísticas de directores donde el texto dramático ya no regula la escena, esto implica un cambio en la manera de comprender a la fábula como un componente central en la estructura de una obra y un reposicionamiento del texto dando como resultado una nueva jerarquía de los elementos escénicos.

Estos elementos de la puesta en escena se van redefiniendo, el teórico alemán Hans Thies Lehmann propone el término “Teatro posdramático” para englobar a las producciones realizadas en Europa y EEUU a partir de los 70. Dichas producciones desarrollan procedimientos con características que podría decirse pertenecen a la posmodernidad. Las mismas se definen como “signos posdramáticos”: lo procesual, la simultaneidad, la fragmentación, la inmediatez, la parataxis y la intertextualidad. Lehmann entiende al acto teatral como “*una performance en tiempo presente*” y como un acontecimiento que deviene en experiencia. Señala “La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos

que habitan la escena” (Lehman, 1999). En relación a la experiencia del espectador, Óscar Cornago menciona “El público no mira un espectáculo ajeno, una historia que le están contando, sino que está-aquí, formando parte del acontecimiento, sintiéndolo con todo su cuerpo”.⁴

Robert Wilson (1941) nace en EE UU es director, escenógrafo e iluminador. Es uno de los representantes del “Teatro Intermedial” se anima a crear poniendo en crisis el lenguaje “En el teatro, nadie ha dramatizado la crisis del lenguaje con el genio feroz tanto como Robert Wilson” (Holmberg,1996;41) La ausencia de lenguaje se convierte en esencial e incorpora como procedimiento el silencio, Ionesco señaló que Wilson superó a Beckett porque en sus obras “El silencio es un silencio que habla” (Holmberg,1996; 52). En sus puestas en escena la luz es el elemento central y lo aborda como un actor más. Su búsqueda está centrada en una concepción visual absoluta. Diseña libretos visuales para dar una estructura al espacio y el tiempo de la mirada y la escena. Estos se conforman mediante la división temporal de la obra donde se piensa la estructura que crea el dibujo y los diagramas “Dibujar me permite comprender”, afirma Wilson. En un principio son cuadernos donde se gesta el tiempo y el espacio de la escena, una vez avanzado el proceso se diseña el libreto sonoro y al final se fusionan ambos. Durante toda su obra explora la relación del tiempo y espacio construyendo tridimensionalidad en el espacio utilizando diversos tipos de líneas. Wilson ha repetido hasta la saciedad: el espacio es una línea horizontal, y el tiempo una línea vertical que va de lo alto del cielo al centro de la tierra (Ostria,1994). La vertical divide la escena en un espacio a la derecha y uno a la izquierda, como dos partes separadas, esta idea propone espacios simultáneos y fragmentados. Explora la construcción de diversos planos en el escenario para construir “otras realidades”. Sus puestas en escena tienen mucha influencia en las nociones espaciales y la idea de concebir a la obra como una unidad de Appia y Craig. En sus producciones, incorpora recursos cinematográficos como distintos encuadres y planos, para esto utiliza pantallas.

Compartiendo algunos puntos de vista sobre lo escénico en Canadá Robert Lepage (1957) director, dramaturgo es uno de los representantes del “Teatro de la imagen” concibe al teatro como una disciplina inacabada y una escultura efímera. Es reconocido por disrumpir las estructuras convencionales e innovar en sus creaciones desde la interdisciplinariedad. Mediante sus puestas en escenas construye experiencias donde cuestiona el sentido, desdibujando las fronteras y explorando los límites entre las diversas disciplinas artísticas que incorpora y las nuevas tecnologías. Para él, la escritura escénica está determinada por la interpretación, el espacio, los objetos y las temáticas que abordan.

Entre los procedimientos que incorpora en la puesta en escena hace hincapié en la importancia de las transiciones y deja visibilizar sus influencias audiovisuales, señala “Lo que me interesa de las transiciones es que unen dos cosas, las escenas, que en principio no tienen porqué tener ninguna relación entre ellas. La transición debe surgir, y creo que esto lo digo algo influido por las teorías de Eisenstein, de esta colisión entre elementos dispares. Para facilitar este tránsito entre elementos desiguales, en cada escena de mis montajes intento que haya algún elemento que anticipe la siguiente escena, de forma que la transición se produzca de una forma casi necesaria. las transiciones de tus espectáculos es quizás el momento en el que las metáforas visuales adquieren un mayor valor” (Iglesias Simon;2005;77) Otorga un lugar

⁴ Cornago, Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert 2005.

fundamental a considerar el contexto donde se lleva a cabo la puesta en escena y señala "Una obra es como una esponja: absorbe la realidad de las personas. De una forma u otra, conocer el contexto siempre cambia la obra"⁵

Coincidiendo con algunos puntos de vista y aportando otros conceptos fundamentales para pensar la dirección, en EE UU, Anne Bogart (1951) es una reconocida directora que creó la Sity Company junto a Tadashi Suzuki y los Viewpoints junto a Tina Landau. En los Seis Puntos de vista escénicos presenta diversos principios del movimiento que constituyen un lenguaje para nombrar lo que sucede en la escena dentro de un tiempo y espacio. Su posicionamiento frente al teatro es expresado en sus creaciones y postulados teóricos señala "Mi creencia es que el teatro tiene la función de recordarnos las grandes cuestiones humanas, recordarnos el terror y nuestra humanidad. En nuestras vidas cotidianas, vivimos en una repetición constante de pautas que nos son familiares. La mayor parte de nosotros pasamos la vida dormidos (2007;20) por eso plantea que al representarlas estas preguntas sean recordadas a través de nuestro cuerpo y las percepciones que nos generan son situadas en un tiempo y lugar verdadero. Esta pregunta debe ser revelada, animada y viva para el público, para que esto suceda debe estar primero viva entre los colaboradores de la puesta en escena por eso considera que el recorrido donde se buscan las respuestas es la base del trabajo. En su libro "La preparación del director" describe siete herramientas para la interpretación que pueden ser significativas para pensar los procedimientos de dirección en el trabajo con los actores, estas son; la memoria, el erotismo, el miedo, la violencia, el estereotipo, la vergüenza y la resistencia. En relación a la dinámica director- actor afirmaba "Yo no creo que la colaboración signifique hacer de forma mecánica aquello que el director dictamina. Sin resistencia no hay fuego". (2008;24) y crítica la mirada que sitúa al director en un lugar de autoridad y expone que la verticalidad sobre este vínculo es difícil de desterrar. También señala la importancia de la disponibilidad corporal del director al dirigir señaló "Ya sé que no puedo sentarme en el escenario cuando el trabajo se está realizando. Si me siento, una especie de estado de muerte se sienta conmigo. Dirijo prestando atención a las reacciones de mi cuerpo hacia el escenario, los cuerpos de los actores, sus impulsos. Si me siento, pierdo espontaneidad, la conexión conmigo misma y con el escenario, con los actores. Intento relajar los ojos en vez de mirar directamente o con excesivo deseo, ya que la vista es un sentido dominante e invalida los otros sentidos" (2008;22)

⁵ IGLESIAS SIMON PABLO " Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", ADE- teatro. N°106 Julio-septiembre 2005. Págs 74-82.



Proceso creativo como elemento dramático

Para culminar este recorrido de las transformaciones que tuvo la práctica teatral, y específicamente de la dirección, hicimos una selección de directores argentinos que plantean una mirada distinta de los procesos creativos considerando el aspecto colectivo, la dramaturgia de lenguajes escénicos, los procedimientos la autorreflexividad y el lugar del público. Para seguir pensando estas nociones, resultan significativas las ideas y conceptos propuestos por Joseph Danan (1951) investigador, escritor y profesor de dramaturgia. Señala que el texto parte de un devenir frente a la emergencia actual de las prácticas performativas (Danan, 2005, 2015) Por consecuencia altera las jerárquicas entre el autor- el director- el actor y el público. Explica que el “El autor dramático contemporáneo se enfrenta a la creación de su obra desde la noción de la partitura y se predispone a la yuxtaposición de los diversos elementos y materiales con los que estructura su texto, con el objeto de provocar determinados efectos en el lector/audiencia (Danan, 2012)

Considera el texto del espectáculo como una concepción más amplia del texto que incluye su representación. Podemos entenderlo como la dramaturgia escénica que se da en el director-dramaturgo. En su planteamiento se propone un autor que se niega a dividir el tiempo de escritura y el de la puesta en escena. En esta misma línea Sarrazac (2012) entiende el proceso de transformación de la forma dramática como *devenir-rapsódico* y lo define como una tendencia a la hibridación en la práctica dramática contemporánea entendida como poética de la rapsodia que justificaría el cambio de paradigma del drama absoluto al drama rapsódico identificable en las escrituras actuales. Estos conceptos nos plantean una mirada de la dirección desde la hibridación de lenguajes. Donde el director-dramaturgo construye la dramaturgia escénica. Otro director que abordó el tema de la dramaturgia de la dirección en

Córdoba, Argentina. Cipriano Arguello Pitt (1969) plantea algunas ideas significativas para pensar la dirección, la acumulación como proceso dramático, la construcción de la experiencia, el ensayo, las resonancias. Explica que el teatro posee una especificidad, una materialidad propia y no es el mero cruce de disciplinas y explica que “El problema central del director es integrar el campo de la realidad a la imaginación, para que de esta manera la ficción se lleve adelante sin las interferencias de la vida cotidiana y para que el espectador le resulte verosímil”. Plantea que los procesos de creación implica avanzar sobre los procedimientos que ya no tienen una especificidad técnica o disciplinar. Nos invita a pensarla dirección desde una perspectiva de la “Organización de los materiales” observamos la noción de intertextualidad y del collage (signos posdramáticos). Arguello Pitt señala que “Esto implica un forzamiento de los materiales, un extraer elementos del contextos diferentes para ponerlos en tensión a una nueva situación. Esto es violentar los materiales para darle otro sentido, lo que se realiza como operador es un desplazamiento que provoca polisemia” (Pitt ,48). En esta idea podemos encontrar un procedimiento análogo al de Robert Lepage cuando plantea el proceso creativo que deviene de las transiciones escénicas.

Otra de las características de la escena actual es el entrecruzamiento de lenguajes. Mariano Penzotti director y dramaturgo de Buenos Aires. Ha realizado producciones tanto en cine como en teatro. Concibe al teatro como un proceso colectivo. Al hablar del proceso creativo considera el dispositivo escénico como parte integral narrativa de la obra. En sus obras aborda lo intermedial coincidiendo en las posibilidades expansivas que encuentran en el lenguaje escénico al incorporar elementos propios del lenguaje cinematográfico. Señala que el teatro es un arte que permite mucho mestizaje, que ofrece otra libertad en lo formal, narrativo y estructural más aún que el cine y al incorporar elementos del lenguaje audiovisual al teatro se multiplican las posibilidades de expansión. En este punto coincide con la mirada de Lepage, ambos directores destacan la potencia del carácter efímero y vivo del acontecimiento teatral. Destaca la desmesura en relación a la posibilidad multiplicativa del teatro de poder contar mediante fragmentos, recortes, pequeñas agrupaciones escenas. En sus obras explora la cuestión del tiempo y la simultaneidad. Al señalar los procedimientos escénicos los define como complejos. Pone énfasis en construir dispositivos que sitúan al espectador como co creador del hecho teatral.

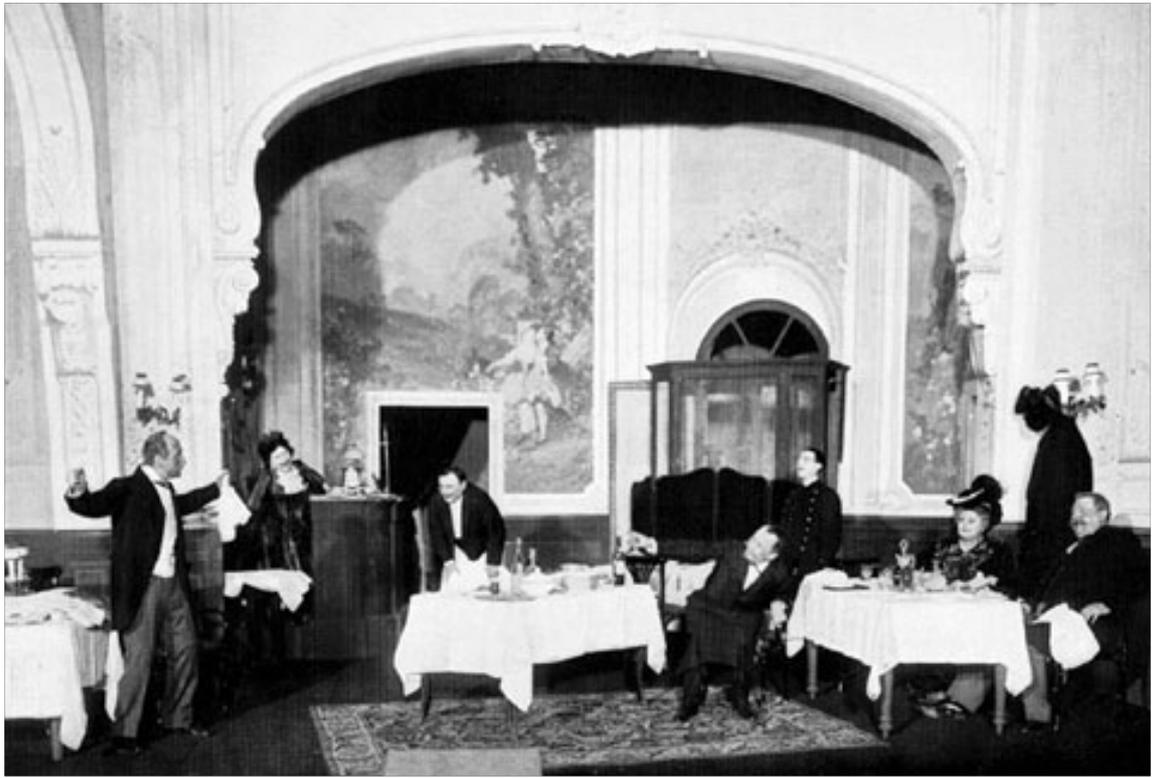
Otro director que aborda su obra desde una mirada interdisciplinaria es Emilio Garcia Wehbi, artista multidisciplinario, actor, director. Al hablar de los procedimientos de dirección destaca la importancia de aceptar las condiciones específicas de la arquitectura de un espacio y sus condicionantes. Entendiendo que estos no limitan sino que posibilitan una narrativa que es propia del espacio. La función del director es entender cómo es interpelado por el espacio en el que va a trabajar. Wehbi presenta la idea de un teatro de sitio específico, que lo llama punto cero. Este se encuentra en un principio despojado y trampeado por algunas intervenciones y señala “Hay que vaciarlo del clichés para volver a llenarlo”. Le interesan las obras autorreflexivas ya que cuestionan y ponen en tensión la representación. En sus puestas en escena incorpora procedimientos influenciados por la teoría Brechtiana de distanciamiento buscando que el espectador sea consciente del que está presente frente a una representación. En su obra Medea propone que cada uno de los elementos que son parte de una escena forman “microsistemas” a partir del universo visual, lumínico, textual, interpretativo, sonoro, conceptual, etc y señala que que estos se articulan en modo de engranaje, para armar un gran sistema, una gran máquina.

En la actualidad, en Argentina Buenos Aires Rafael Spregelburd 1970 actor, traductor,

dramaturgo y director explora e investiga en sus obras procedimientos novedosos de dramaturgia escénica que son influenciados por su visión del fenómeno teatral. Entiende al teatro desde su dimensión multidisciplinar y como “Una forma de reflexión diferente que no tiene con qué comparar, no es científica ni totalmente filosófica porque no tiene que llegar a la construcción de una verdad.” . Coincidiendo con el planteo de Anne Bogart y Robert Lepage enfatiza en la idea de que el teatro debe generar preguntas y no respuestas. Sostiene que el nuevo teatro debe ser semejante a la complejidad de la vida a la experiencia que representa el caos. Postula esta teoría que pertenece a Eduardo del Estal, la cual supone que el mundo es complejo y las formas que servían para las relaciones newtonianas hoy son insuficientes ya que diversas situaciones ocurren fuera del binomio causa -efecto. Por esto existen formas de causalidad más complejas. Describe al ensayo como el lugar donde aparecen los tiempos, las asociaciones, el cuerpo, los problemas espaciales . Señala que el procedimiento que utiliza para registrar lo sucedido son las anotaciones que realiza al finalizar el ensayo. En relación al proceso creativo realiza una analogía con la figura geométrica del fractal, reconociendo la condición laberíntica generada por los cruces de la obra.

Resulta pertinente presentar a Mauricio Kartun (1946) actor, director y dramaturgo más reconocido del teatro argentino. Describe al teatro como un fenómeno único de ritualidad y destaca su aspecto colectivo y comunitario. Destaca que el teatro tiene un lenguaje propio que se construye con los espacios y los cuerpos. Al hablar del director, explica que este se transforma en un cuerpo que encarna, tonos, intensidades, emociones que tienen lugar en el proceso y destaca que la dirección es un arte del presente. Durante el proceso creativo utiliza la técnica de disociación de Koestler, que remite a la relación que existe entre elementos que antes no se relacionaban para ponerlos en contacto. Propone como procedimiento de construcción poética crear a partir de una imagen generadora, la cual es considerada como el origen del relato, señala que esta debemos atrapar la sensación que nos conmovió, ya que esta puede ser una metáfora poderosa dentro de la obra. Concibe al ensayo como el lugar donde se construye la obra de arte, señala que no se puede crear fuera de la organicidad y otorga un lugar central a la grupalidad. Propone recuperar y archivar los universos personales y hacer un acopio aurático que describe como la presencia luminosa. Esta puesta en desorden vital de materialidades que estén relacionadas con el tema permite explorar la idea sin estructuras.





Referencias

ANTOINE, André. (1988). Detrás de la cuarta pared. En: Técnicas y teorías de la dirección escénica. Comp. Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México: Grupo Editorial Gaceta.

APPIA, Adolphe (1988) Luz, espacio y tiempo. En: Técnicas y teorías de la dirección escénica. México: Grupo Editorial Gaceta.

ARGUELLO, Pitt Cipriano (2016) Dramaturgia de la dirección escénica. México. Paso del gato.

ARROJO, Victor (2014) ¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena. Buenos Aires Inteatro.

BARBA, Eugenio (2013) La canoa de papel, tratado de antropología teatral. España. Editorial Artezblai

BARBA Eugenio (1987) Más allá de las islas flotantes- Buenos Aires: Firpo & Dobal Editores.

BOGART ANNE (2007) Los puntos de vista escénicos, Madrid, Publicaciones de la Ade.

BOGART ANNE (2008) La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte. Barcelona. Alba.

BOGART ANNE (2015) Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable. Barcelona. Alba.

BRECHT, Bertold. (2004). Escritos sobre teatro. España: Editorial Alba.

BROOK, Peter (2004) Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1974-1987, Barcelona, Edit Alba.

CEBALLOS Edgar (1992), Principios de dirección escénica (Escenología), México, Grupo Editorial Gaceta p. 247.

CRAIG, Edward Gordon (1995) El arte del teatro, Traducción de Marguerita Pavía, México, Grupo Editorial Gaceta.

DEL ESTAL Eduardo (2010) Historia de la mirada. Bs As. Atuel.

EUGENIO BARBA (1986) Más allá de las Islas Flotantes. México. Grupo editorial La Gaceta.

GROTOWSKI Jerzy. 1970 (2011) Hacia un teatro pobre. siglo veintiuno editores..

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, (1970). Investigaciones sobre el espacio escénico. Madrid: Alberto Corazón.

LEVY-Daniel, H. (2009). Edward Gordon Craig: la supermarioneta en contra del actor. En J. Dubatti, Historia del actor II: del ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor, Buenos aires, Colihue, (pág. 214).

MEYERHOLD Vsevolod.(1979). Teoría teatral. Madrid: Editorial Fundamentos.

STANISLAVSKI, Constantin (2010) La construcción del personaje. Madrid. Alianza Editorial.

STANISLAVSKI, Constantin (2011) Mi vida en el arte. Buenos Aires. Editorial Quetzal.

Artículos del internet

Kartun Mauricio “Como construir y deconstruir una obra Revista el Picadero. <https://saquenunapluma.wordpress.com/2019/01/04/como-construir-y-deconstruir-una-obra-entre-vista-a-mauricio-kartun-por-alberto-catena/>

KARTÚN.M (20 de abril de 2020). En el taller: “Teatro desarmable” con Mauricio Kartún. Blog Antonio Rojano. Recuperado de: [https://antoniorojano.wordpress.com/2020/04/20/](https://antoniorojano.wordpress.com/2020/04/20/en-el-taller-teatro-desarmable-con-mauricio-kartun/)

[en-el-taller-teatro-desarmable-con-mauricio-kartun/](https://antoniorojano.wordpress.com/2020/04/20/en-el-taller-teatro-desarmable-con-mauricio-kartun/).

IGLESIAS SIMON PABLO “ Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”, ADE- teatro. N°106 Julio-septiembre 2005. Págs 74-82.

LEHMANN, Hans Thies (2012) El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político” Bs As. Revista Ñ.

Videos

Mauricio Kartun. CEPEA UNDAV. (2019, Agosto 9) Mauricio Kartún "proceso de escritura creativa" - 3er Jornada Docente de Humanidades y Artes UNDAV. <https://www.youtube.com/watch?v=jQf4YqlscxA&t=1445s>

Rafael Spregelburd. TEDx Talks (2010, agosto 4) TEDxBuenosAires - Rafael Spregelburd - 04/08/10 (Spanish) <https://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo&t=3s>

**El Peldaño-Cuaderno de Teatología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20-
julio 2023.**

Doctor Gabrio Zappelli Cerri

UNC - Universidad de Costa Rica

PROLEGÓMENOS A UNA RETÓRICA DE LA PUESTA EN ESCENA

*Gabrio Zappelli Cerri*¹

Resumen

Se propone la definición de una nueva retórica para la puesta en escena, recurriendo a figuras de la retórica clásica aplicadas a un contexto visual, específicamente, escénico. La tesis de este trabajo es que existe una autonomía propia de la retórica del espectáculo en vivo, la cual está fundada en la relación entre cuerpo interpretante y contexto espacial y objetual de la escena. Se genera así una *poiésis* del teatro mediante la utilización de figuras sintácticas y semánticas identificadas y comentadas a la luz de las características de las artes escénicas. En este ensayo, se deja abierto el debate de las posibles figuras retóricas que pueden relacionarse con la puesta en escena del espectáculo en vivo.

Palabras claves

lenguaje escénico, análisis teatral, modalidades del teatro, investigación artística, retórica del espectáculo

Abstract

A new scene rhetoric seeks its definition by resorting to figures classical rhetoric already studied and applied to a visual context, specially, scenic. However, the thesis of this work is that there is an autonomy of the rhetoric of the live performance based on the relationship between the performing body and the spatial and objectual context of the scene. In this context there would be the generation of a *poiesis* of the theater based on the use of syntactic and semantic figures identified and commented according to the characteristics of performing arts. In this short essay, the debate of the possible rhetorical figures related to the staging of the live show is opened.

Keywords

scenic language, theatrical analysis, theater modalities, artistic research, rhetoric of the show

¹ Director Escuela Arte Escénico en Universidad Nacional de Costa Rica

Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica. Graduación de honor. Magister Artium de la Universidad de Costa Rica. Graduación de honor. Equiparación de los estudios con una licenciatura en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Licenciado en Arte Música y Espectáculo en la Universidad de Bolonia – Italia. Facultad de Letras y Filosofía, Departamento de Arte, Música y Espectáculo (D.A.M.S.). Bachiller en Artes Plásticas del Liceo Artístico de Florencia – Italia.

Generalidades sobre retórica visual

El conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir de forma elegante con el fin de deleitar, conmover o persuadir, corresponde a la tradición de una retórica canónica que ha sido divulgada en un período amplio de nuestra historia. Además, se ha visto determinada por la creencia de que la eficacia retórica de la *palabra* y el *habla* predomina sobre la *imagen*, cuyo significado etimológico, “retrato, copia o imitación”, poco interesaba a un mundo logocéntrico. Así, tanto los retóricos de la Antigüedad como los retóricos medievales de la palabra de Dios, los del Siglo de las Luces hasta Chaim Perelman, sondearon en este “arte” el alcance y el poder de unas “figuras”² que potenciarían la escritura y la oratoria. Con ese fin, apuntaron hacia una construcción verbal más eficaz y cargaron la significación de un giro creativo que aumentaría el impacto interpretativo en el lector. A medida que aumenta la importancia de la imagen para la comprensión práctica, las *figuras literarias*, que comparten la ambigüedad de utilizar un término que implementa una etimología figurativa, entran en la encrucijada de poder extender o no su alcance a otro lenguaje. La metáfora icónica, desde la escritura figurada, pasa a cosechar más interés por un mundo de imágenes como el contemporáneo, cuyo complemento visual domina el discurso de la publicidad y de la historieta. Progresivamente, las artes se adueñan de las potencialidades emocionales de la argumentación retórica en diferentes ámbitos como la fotografía, la pintura, el cine o el teatro. Al mismo tiempo, se aprovechan de las propuestas específicas de una retórica, como la imagen estática, y de un discurso visual dinámico, como el espectáculo. Es característico en la puesta en escena que el discurso retórico se vuelva un texto visual en acción, lo cual es más evidente en artes como el cine o el teatro. En muchos casos, este discurso tiene como finalidad generar una propuesta en forma de alegato persuasivo que apela a cierta clase de consenso que se obtiene a partir del concurso de estímulos emocionales. De esta forma, la definición de la retórica como arte de la persuasión es la más apropiada también para la práctica del espectáculo en vivo.

Hay quienes afirman que en teatro la persuasión está por encima de la retórica por la naturaleza intrínseca de un evento escénico. Sin embargo, hay diferentes discursos persuasivos que las figuras retóricas potencian o diferencian, los cuales corresponden a modelos de emociones asimiladas en el cuerpo social y, por ende, emociones adecuadas para el sistema de expectativas semánticas en un espectáculo. Estos archivos de argumentos que en una retórica literaria podrían considerarse como la base de premisas, un arsenal de rasgos generales para confeccionar razonamientos “emocionantes”, análogamente, en el discurso retórico de la puesta en escena serán el resultado de una producción que estimula la obtención de efectos escénicos con un mayor grado de “persuasión”. Por ello, se busca señalar un posible patrón de rasgos que implantan las figuras retóricas de la puesta en escena, que comprenden artificios y artefactos, pero no estimulan una única reacción en la persona usuaria y espectadora.

Ciertos ejemplos de figuras se obtienen aquí a partir de la experiencia de una retórica literaria, a la cual se le rectifica su logocentrismo convencional, desviándola de lo establecido hacia una posible transposición de lo lingüístico en lo visual. De hecho, hasta la fecha, no hay

² La palabra *figura* viene del latín “figura” (imagen que es producto de un modelado, efigie, forma), sustantivo del verbo *figere* traducido como fingir, ficción, heñir. El verbo se deriva de una raíz indoeuropea que implica conceptos como formar o modelar el barro. En la retórica clásica, las *figuras* son formas no convencionales de emplear las palabras para dotarlas de expresividad, vivacidad o belleza, con el objeto de sorprender, emocionar, sugerir o persuadir.

estudios sistemáticos dirigidos a una retórica del espectáculo centrada en la puesta en escena visual, sino en el análisis de textos dramáticos escritos.

Contraria a esta retórica teatral consolatoria, y a favor de una retórica nutricional, los artificios aptos para suscitar emociones resultan muy eficaces en la puesta en escena desde la imagen en acción. Estos se implementan a partir de su modelización funcional en el cuerpo de la persona intérprete o en el espacio plástico y objetual del escenario, lo que genera una invención retórica que busca provocar en la imaginación de la persona espectadora un derroche de opciones interpretativas. La retórica escénica, por lo tanto, cumple sus primeros pasos hacia la definición de su alcance y su especificidad, a partir de un estudio de su propia naturaleza en la puesta en escena.

En las artes visuales (gráfica, pintura, arquitectura, cine, entre otras), un estudio sobre el uso retórico de las imágenes involucra un acercamiento metalingüístico a la producción de obras artísticas, el cual ha sido alcanzado en recientes exploraciones principalmente por la publicidad. Por lo tanto, se considera necesario extender a las artes escénicas un análisis interno de las condiciones propias del enunciado retórico. Esta profundización sobre las figuras visuales empieza a necesitar, además, una conexión con la praxis dramática.

Hacia una retórica de la puesta en escena

En estudios pioneros como: *Rhétorique de l'image* (1964), de Roland Barthes; *La estructura ausente* (1968), de Umberto Eco; o el trabajo de los integrantes del Grupo μ , *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen* (1993), se abordan de forma amplia temas relacionados con la pertinencia del signo visual como objeto de una retórica de la visión prevalentemente estática. No obstante, existe un vacío teórico en el caso de la retórica del espectáculo en vivo, no tanto para el cine y la televisión, sino para las artes escénicas (danza, teatro, ópera, entre otras).

La condición de percepción de las figuras retóricas escénicas dentro de un flujo sintagmático de hechos reales que ocurre en un evento teatral es relativo a un discurso retórico efímero que, como la oratoria, se ofrece a la germinación de figuras en el devenir temporal de la acción performática. Dicho esto, se trata de un flujo que conecta acciones lineales del movimiento del cuerpo a su atuendo, a la imagen de un objeto e, incluso, hasta las variaciones de la luz en un evento complejo, o al espacio que se produce frente a un público en tiempo real.

Los aspectos plásticos de imágenes continuas que se generan en una puesta en escena, las cuales son imágenes estáticas (como un dispositivo escenográfico colocado en el lugar) o móviles (como un cuerpo en movimiento en el escenario), implican que la progresión temporal sume en este proceso numerosos elementos significantes. Es decir, signos producidos en diferentes sistemas de códigos para que aparezca la figura retórica propia de una determinada puesta en escena.

Los colores, las formas y las texturas de los íconos son entidades significantes de un sistema autónomo, así como lo son los gestos y las posturas de los cuerpos de las personas actuantes. La expectación real, en directo, ofrece a la persona espectadora en el devenir del evento una propuesta para su interpretación. En este contexto temporal, la persona espectadora selecciona y aísla las figuras retóricas que se generan en el evento efímero, lo que permite a todas las acciones subyacentes, independientes de la capacidad de percepción de cada persona espectadora, que ciertas "figuras" sean consumidas, aunque inconscientemente en el flujo del evento escénico.

Un proceso retórico no tiene que ser necesariamente consiente por parte de un espectador para que provoque un efecto sobre él, así como en una poesía o en una publicidad cualquier construcción retórica pretende obtener un grado de efectividad persuasiva, a pesar de su falta de comprensión. Estamos habituados al uso de las figuras retóricas en la vida cotidiana sin tener necesariamente que analizar, distinguir o reconocerlas en cada ocasión. A menudo, quien destina como quien es destinado participa del acto poético de forma espontánea sin ser ciceronianamente responsable del manejo de sus herramientas retóricas o consiente de su influencia.

Más aun en un evento dinámico como el de la puesta en escena que no está reglamentado por alguna sistematización como la oratoria. Como la poesía (o como la gráfica publicitaria) que en su escritura (o imagen estática) tiene la ventaja de fijar, en un soporte menos perecedero, unos límites a la interpretación. Además, la naturaleza oximorónica del espectáculo en vivo prospera a pesar de sus autores y su público, suspendiendo la significación gracias a la característica del medio efímero y concurrente, que admite una primera contradicción, propia de los hechos generadores de un evento precario, fugaz, incierto, inestable, frágil, que busca perdurabilidad.

Así como en la dialéctica el orador se apoya en sus mejores habilidades retóricas para construir un discurso convincente frente a su público, en la puesta en escena las figuras retóricas de la performance se disparan con el propósito de seducir en el evento a la persona espectadora. En la percepción, la persona espectadora experimenta de forma reiterada las figuras, las cuales juegan con la oportunidad de construir efectos persuasivos contundentes. En este sentido, la construcción retórica con figuras se encarga de estimular una dramaturgia de la puesta en escena, cuyo texto no tendrá que estar obligatoriamente vinculado a la escritura literaria. La generación de la partitura dramática de esta puesta en escena podrá nacer de una escritura del movimiento corporal, de una imagen o sonido y no necesariamente de una primacía “verbocéntrica”.

Las imágenes son entidades autónomas y únicas de una puesta en escena, pero, a menudo, su legibilidad retoza con la naturaleza efímera y cambiante del evento. La aparente aleatoriedad de la creación escénica “en vivo” imprime, con su complejidad, una visión irrepetible del evento que hospeda en la persona espectadora una sensación de pérdida. A menudo, la aparición de la figura retórica visual es fugaz y su presencia es percibida solo indirectamente por los vestigios que deja en su aparición.

La imagen opera propiamente en la seducción de lo sensible sobre lo lógico, de la persuasión y la conmoción sobre la explicación o la comprensión. Lo que coadyuva esta epifanía repentina es la acción de un cuerpo físico (intérprete u objeto) que caracteriza la singularidad de la retórica escénica. Es la condición directa de un cuerpo físico que une tanto el gesto, la postura, la proxémica de la acción con los objetos, los ambientes, los atuendos y otros, de una puesta en escena en tiempo real.

El propósito de una retórica escénica no es vincularse a la expresión lingüística y su posibilidad de definir en la puesta en escena un abanico de figuras literarias del texto, sino, ser manifestación del uso combinado de diferentes lenguajes; como el visual, corporal o sonoro, como una primacía sobre los más convencionales textos dramáticos que verbalizan su retórica escrita. Dicho de otra manera, la retórica del espectáculo en vivo plantea una *poiésis* de la imagen, del sonido y del movimiento corporal, que activa sus figuras a partir del conjunto dinámico de los elementos escénicos.

Figuras retóricas: más allá de la palabra

Metáfora

La metáfora podría considerarse como la figura retórica por excelencia, la más implementada en el contexto de la representación teatral por su propiedad intrínseca de poder generar un distanciamiento del sentido literal común de un hecho vivido. Por esta naturaleza exclusiva, la puesta en escena traslada los aspectos denotativos de la acción teatral, del uso de objetos, de la percepción del espacio, a una categoría connotativa del sentido metafórico. La *metáfora*, que opera por semejanza, relaciona la creación escénica con la realidad contingente de un evento y sus circunstancias.

La metáfora del ojo-luna del *Perro andaluz* (1929), de Buñuel-Dalí, apoyada en la secuencia de imágenes del montaje, determina el resultado efectivo de la metáfora. En la cinta, durante la noche, un hombre (Buñuel) sale a fumar al balcón de una casa con un cuchillo de afeitar en la mano. Su cara mira hacia arriba y hay un corte de edición, lo que mira el sujeto es la luna y su círculo perfecto. Este encuadre, por efecto del montaje, vuelve al primer plano del rostro de una mujer que mira hacia el frente. La mano izquierda del hombre sujeta el ojo izquierdo de la mujer y con la navaja del cuchillo el hombre se dispone a cortar, ocultando con la mano casi la totalidad del rostro de la mujer.

El encuadre siguiente muestra la luna (desde la mirada del hombre) con su círculo perfecto, mientras que una nube sutil la atraviesa en su longitud de derecha a izquierda. Hay un nuevo corte rápido. En la imagen siguiente, la hoja del cuchillo de afeitar corta longitudinalmente el ojo izquierdo de la mujer como si fuese una nube sutil que atraviesa el círculo perfecto de la luna. La metáfora visual se construye en la acción, pero el sintagma narrativo no es sostenido exclusivamente por el gesto, este depende de las imágenes en yuxtaposición. Por la secuencia de edición, los diferentes encuadres determinan visualmente el éxito de la construcción retórica de la figura.

Símil

Por su parte, el *símil*, una metáfora simplificada, también llamado comparación en teatro, consiste en establecer una relación de semejanza entre acciones escénicas cuyos personajes tengan similitudes que puedan ser conceptualmente comparadas. Como *símil* en una puesta en escena, se menciona la versión de *El Enfermo imaginario*, de Molière, presentado por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2017, con la dirección de José Pablo Umaña. En la acción final, el personaje de Argán se entera de la llegada de un sumo doctor a la ciudad y lo invita a la casa por una consulta. Argán es atendido por su criada Toñita quien, consciente del delirio hipocondríaco de su amo, trata de varias maneras, con inventos, de hacerlo entrar en razón. Finalmente, Toñita simula la visita del eminente médico que no es otro que la ingeniosa criada vestida *como* un médico.

En este momento, la representación escénica requiere una comparación intrínseca del espectador. El *símil* está en la sustitución del personaje *como* otro personaje, es decir, un engaño de identidades que en la puesta en escena es reconocible para el público, aunque no para Argán. En la acción, resulta evidente que la intérprete en el papel de la criada (atuendo correspondiente) se ha disfrazado de médico (otro traje puesto encima del anterior), pero su cara de alguna forma autoriza al espectador a realizar una comparación entre los dos personajes presentados, que se transforman mudando el atuendo con un cambio rápido de escena.

Un *símil* se puede considerar bosquejado desde el libreto, en el ballet *Petrushka*, de Igor Stravinski, se plantea que en la Feria de San Petersburgo tres muñecos de un teatrillo ambulante toman vida transformándose en los bailarines. En una versión presentada en 2009 en el Teatro del Centro para las Artes de Heredia, Costa Rica, dirigida por Gabrio Zappelli, fue resaltado el símil entre los personajes. La *Petrushka*, el Moro y la Bailarina, personajes del ballet, fueron interpretados por bailarines que fungían al mismo tiempo de manipuladores de sus propias marionetas.

Otros *símiles* parecidos se podrían hallar en la obra *Yo soy Pinocho*, de José Fernández Álvarez, puesta en escena en el Teatro Nacional de Costa Rica con la dirección de Gladys Alzate en 2017. En la obra, algunos de los personajes: Pinocho, Polilla y Geppetto, son duplicados tanto en el personaje de carne y hueso como en su versión reducida en marioneta. Es obvio que, en estos últimos dos casos, la condición *sine qua non* que determina el símil está en la presencia simultánea de la persona intérprete y el objeto-títere.

Análoga situación, pero más compleja, se propone en *Los gemelos venecianos*, de Carlos Goldoni, puesta en escena en el marco de las Iniciativas Interdisciplinarias de la Universidad Nacional en el año 2002. En esta versión, como lo indica el texto de Carlo Goldoni, un solo actor, en este caso Arnoldo Ramos, interpretaba el papel de dos supuestos gemelos. En el espectáculo, los gemelos eran visiblemente representados por el mismo intérprete, pero se percibía claramente, a través de su capacidad histriónica, la simulación de dos opuestas personalidades. En este caso, el símil resultaba de la comparación que el público hacía sobre el rostro del actor. El símil se encuentra en la duda que el público experimenta al contrastar los comportamientos diferentes de dos supuestos individuos con la realidad de que el cuerpo del intérprete es solo uno.

Alegoría

Son muchas las representaciones visuales de pinturas antiguas que utilizan abiertamente el procedimiento de la *alegoría* visual, como ejemplos se puede mencionar: *El jardín de las delicias* (1490), de Jheronimus Bosch; la *Alegoría de la primavera* (1477-1478), de Sandro Botticelli; *Cronos cortando las alas a Cupido* (1694), de Pierre de Mignard. En el tríptico de Bosch, la *alegoría* se construye entre la representación de lo efímero de los placeres pecaminosos figuradamente, presentado en la tabla central, y el pecado evocado en la comparación entre el paraíso y el infierno, visto en el panel izquierdo y derecho respectivamente. Cada elemento en el conjunto cumple su función alegórica por su intrínseca relación con las detalladas metáforas visuales diseminadas. En otras palabras, la alegoría resulta de completar unas metáforas extendidas.

Por su parte, Botticelli en su alegoría materializa visualmente tres metamorfosis: las tres Gracias que bailan las “edades de la vida”; Flora que se muda en primavera y esparce las nuevas flores, Venus que traslada a Cupido el mandato activo del amor, eco y satélite de la composición total del cuadro. La alegoría del renacer del amor aparece como la puesta en escena de un recorrido, una *promenade* que avanza desde la izquierda del cuadro con Mercurio, el Hermes Trismegisto, que encabeza el grupo despejando el cielo de nubes con la ayuda de su Caduceo, y Céfiro, el viento de pasión, que cierra empujando a Flora desde la extrema derecha, para que cumpla el regenerador rito del mito de Proserpina, que vuelve del Hades cada año. En cuanto al cuadro de Mignard, las metáforas alegóricas son evidentes en el anciano desnudo que alude al Tiempo o Cronos (o a su versión medieval, el Padre Tiempo), asociado a la guadaña, al reloj de arena, a la barba blanca y las alas, los cuales son atributos

inequívocos de su personaje. El Tiempo sujeta a un niño y está en el acto de cortarle las alas. El pequeño sujetado es Amor (Cupido), de forma que la alegoría recita por medio de la sola imagen: El Amor vence todo, pero el Tiempo vence al Amor.

A través del razonamiento por analogías, se asocian estos sistemas extensos y subdivididos de imágenes metafóricas que, en las alegorías de los espectáculos en vivo, presentan quizás un planteamiento más abstracto y frecuentemente alusivo a la experiencia humana real. Como acciones escénicas alegóricas por excelencia se podrían indicar los eventos públicos de los carnavales, con su creatividad performática masiva e individual a la vez. Entre muchos carnavales, véase la extraordinaria iconografía alegórica del carnaval *Schembartlauf de Nuremberg* (1450-1550). En relación con esto, el carnaval es una fiesta de origen pagano, pero a menudo celebrada en periodización litúrgica. Su alegoría traspasa cualquier particular pertenencia religiosa, más bien manifiesta una relación directa con la más auténtica cultura popular. Varios y extendidos son los carnavales alegóricos en la actualidad, desde el clásico Carnaval de Venecia al Carnaval de Oruro en Bolivia; los Carnavales de Binche y Aalst en Bélgica; el de Gualeguaychú en Entre Ríos, Argentina; los Carnavales de Negros y Blancos en Pasto, Colombia; los Carnavales de Tlaxcala, de Veracruz y de Huejotzingo en México. Así, en su aspecto escenográfico, los carnavales de los carruajes alegóricos de Río de Janeiro en Brasil; los carnavales de Encarnación en Paraguay; o los de Viareggio en Italia, parecen derivados de los antiguos triunfos medievales y son los que han desarrollado una alta representatividad de alegorías escénicas. Muchos de estos carnavales han sido elegidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y tienen en común un grado de abstracción hacia lo grotesco en la estructuración temática de la que en cada año resulta ser la propuesta plástica.

Mas allá de los carnavales, hay alegorías también en fiestas de origen popular o político como, por ejemplo, en la celebración mexicana del Día de Muertos. La figura que destaca en esta fiesta fue originalmente inspirada por el caricaturista José Guadalupe Posada, quien la llamó *La Calavera Garbancera* (1913) y luego el pintor Diego Rivera la rebautizó como La Catrina en su mural *Sueño de una tarde dominical en Alameda Central* (1947). La imagen de La Catrina es parte de la tradición popular mexicana y de la celebración del Día de Muertos, una fiesta alegórica sobre la apología de la muerte. También alegóricos se podrían definir ciertos espectáculos rituales de tradición autóctona como el *Baile del Güegüense* en Nicaragua o *La Danza de los Diablitos*, antigua representación de la etnia Boruca de Costa Rica. Esta última se desarrolla en la acción escénica de una danza-duelo cuya metáfora consiste en el enfrentamiento de un "toro", el opresor blanco, contra los "diablitos", los oprimidos nativos. El Toro, personaje antagónico, representa al invasor (*samáñ*, en boruca) de la tierra indígena y encarna las pretensiones de dominio español sobre los lugareños. Los contrincantes son los Diablitos (*cagbrúv*, en boruca) que corresponden al pueblo Boruca que se revela y se opone a la conquista. El espacio escénico de la representación es el patio de las cabañas de la comunidad, es decir, la tierra en donde posiblemente se consumó un genocidio. El polvo sublevado en la acción se asume como elemento escénico mágico al rodear árboles y viviendas, generando aleatorias apariciones de los participantes en el enfrentamiento. En el duelo, los Diablitos endosan máscaras que resguardan su identidad, como protección del rostro frente al atacante, pero también que les confieren rasgos de furia y un aspecto sobrenatural a quienes interpretan. En la acción, los personajes indígenas son correteados y golpeados por el toro-conquistador, pero finalmente logran su aniquilación, siendo esta una apología del exterminio indígena cuya resistencia eleva la ascendencia Boruca a su dignidad

de etnia libre.

Sinécdoque y metonimia

Por lo que se refiere a la *sinécdoque* y la *metonimia*, en una acción escénica a veces la diferencia no es clara, porque dichas figuras se basan en fundamentos similares. La metonimia consiste en la sustitución de un elemento o de un objeto por otro con el que guarda relación de causa o dependencia. En cambio, la sinécdoque se plantea como un entendimiento simultáneo, consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de inclusión, por lo que puede utilizarse el nombre del todo por la parte o la parte por el todo. Por ejemplo, la materia se sustituye por el objeto, la especie por el género, el singular por el plural, lo abstracto por lo concreto, y viceversa.

En una puesta en escena de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, realizada en Costa Rica en 2017³ bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, se utilizaban como elementos escenográficos sinecdóticos unos cilindros de tela blanca tensada, los cuales representaban, en el acto I y V de la obra, las columnas del palacio en Atenas donde Teseo, duque de Atenas, e Hipólita, su prometida, planeaban con Filóstrato los festejos para su boda. La fila de cilindros bajando de lo alto en perspectiva solo mostraba unas columnas mediante una propiedad: la verticalidad del cilindro.

De la misma forma, las escenas de los actos II, III y IV se desarrollaban en un escenario que aludía a diferentes zonas del bosque que en el texto se entendía como los alrededores de Atenas. Este escenario de bosque se armaba con un movimiento escénico desde la tramoya, al bajar unos cilindros blancos parecidos a las columnas de la escena I y V, que llevaban esta vez en la parte inferior largas raíces blandas en forma de gigantescos gusanos, los cuales conectados, por un lado, a la base del cilindro que fungía de tronco y, por el otro, se adelgazaban terminando en una punta. Al llegar al piso, dichas raíces se distribuían irregularmente y formaban un intrigado laberinto de rizomas parecidos a grandes árboles de sequoia con las raíces expuestas, en las cuales el tronco (los cilindros) era alumbrado por una luz nocturna que hacía entrever las acciones de los personajes.

En ese espacio, la acción añadía verosimilitud a la sinécdoque escénica que sustituía al bosque literal por parte de una “foresta” de cilindros de telas blancas, iluminadas desde lo alto para simular rayos de luces solares que proyectaban siluetas de hojas de diferente tamaño, con el propósito de crear la alusión a una profundidad boscosa.

Antonomasia

Por otro lado, una variante de la sinécdoque directamente relacionada con la persona intérprete y su postura, vestimenta, gestos, comportamientos es la *antonomasia*. Esta figura es también considerada como una sinécdoque porque consiste en la sustitución de una parte por el todo o de un todo por la parte: el personaje de Santa Claus con su traje apunta a la Navidad; la bata blanca, al científico; y el estetoscopio, al médico. Así, el traje de Superman, al superhéroe; aunque, si el sujeto que lo endosa no tiene músculos, la *antonomasia* se convierte en *parodia*. El Papa por la iglesia, la Torre Eiffel por París, Roma por ciudad eterna. De los ejemplos anteriores, puede desprenderse también el parentesco de la *antonomasia* con la metonimia, la alusión y la perífrasis.

³ Teatro Nacional de Costa Rica. (30 de junio de 2017) *Sueño de una Noche de Verano TNCR 2017*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/zTMD39FPpSQ>

En la puesta en escena, un ejemplo donde se puede apreciar la antonomasia es en los personajes de la “Commedia dell’arte”. En su mímica, acción y palabras, Arlequín alude al siervo astuto, pícaro, taimado, travieso; Pantaleón, al viejo tacaño, mezquino, egoísta, codicioso, agarrado; el Doctor, al médico inepto, necio, charlatán, fanfarrón. Cada máscara de la comedia utiliza acciones innecesarias como *perífrasis* o *circunloquios* para aludir a las características comportamentales del “tipo” que representan. Tipologías, peculiaridades que se encuentran bien destacadas en *Los caracteres morales*, de Teofrasto (Duclós, 2019), escrito que influenció a muchos comediógrafos desde Plauto a Molière, de Carlo Goldoni a Bernard Shaw.

En este sentido, la modificación fisiognómica es una característica intrínseca del maquillaje teatral y, en cierto teatro realista tradicional, la distancia del público del escenario justifica el maquillaje extremadamente cargado, hiperbólico, de los actores que buscan exagerar los rasgos de la propia cara para proyectar una mejor expresividad de los ojos o de la boca. Análogamente, pero por razones más rituales, los actores japoneses del teatro Noh o Kabuki (los que no usan máscaras) aparecen con sus caras pintadas de blanco y los rasgos del rostro cargados de coloraciones.

Hipérbole

En relación con lo anterior, otra figura de significado es la *hipérbole*. En tanto exageración, es evidente en obras visuales como las del artista hiperrealista Ron Mueck, quien realiza unas esculturas gigantescas en material plástico simulando la textura de la piel humana. También obras hiperbólicas son las intervenciones conceptuales escénico-ambientales del artista plástico Christo, que empacó kilómetros de costa australiana en Sídney o tensó un telón rojo entre dos montañas de Colorado. Se podría considerar una hipérbole visual la transformación fisiognómica de María José Cristerna, conocida como la “mujer vampiro”, que se exhibe como la mujer más tatuada del mundo.

En el teatro lírico, en muchas ocasiones, el aparato escénico sobresale y excede en tamaño una escenografía convencional con el propósito de fascinar al público con lo majestuoso. Esta hipérbole del espacio escénico es una práctica distintiva, por ejemplo, de las óperas presentadas sobre el lago Constanza, cada julio, en eventos que los organizadores definen como “imposibles de olvidar”. El Festival de Bregenz (Austria) se celebra desde 1946 y hace de la hipérbole su mayor acierto y su atractivo publicitario. Para éste, se crearon docenas de escenarios flotantes sobre la masa acuática, con escenografías que, cada año, han ido creciendo en espectacularidad y tamaño.

Otra destreza hiperbólica de la tecnología escénica de una ópera se puede encontrar en el proyecto del director Robert Lepage para la Tetralogía wagneriana del *Anillo de los Nibelungos*, presentada en el Metropolitan Opera de Nueva York en 2012. La máquina escénica propuesta por Lepage es una gigantesca estructura móvil de 24 planchas de aluminio que fueron concebidas como parte de un escenario en movimiento y que pueden asumir posiciones horizontales, verticales u oblicuas, lo que permite a las personas intérpretes desplazarse en ellas. A su vez, las planchas pueden trabajar por separado o juntarse, formando pantallas y superficies donde se proyectan imágenes bidimensionales que aumentan la dinámica visual del espectáculo.

Por su parte, la acción de teatro de calle del grupo francés Royal de Luxe propone la hipérbole con el uso de marionetas gigantes. La puesta en escena de este colectivo consiste en realizar puestas en las que se recorren las calles de ciudades con marionetas de una altura de

aproximadamente cuatros pisos de un edificio. El carácter hiperbólico de las acciones no se caracteriza solo por el tamaño del “pelele” sino por la particular técnica implementada para su manejo. Un gran número de personas asistentes son asignadas al uso independiente de cuerdas conectadas al movimiento del fantoche, así que cada maniobra requiere un específico tramoyista que intervenga, como el antiguo marino de un galeón, en el movimiento de una parte de la máquina.

Estas maniobras coordinadas de quienes manipulan son, en sí, también hiperbólicas para compensar la magnitud del cambio de movimiento de la marioneta. El objeto, por ejemplo, se mueve caminando ágilmente por una calle de la ciudad y, a cada paso, la persona asignada a una de las dos piernas se lanza en intervalos regulares de una plataforma colocada en una grúa que mantiene parada a la muñeca. Así, guindándose con todo el peso del propio cuerpo a la cuerda conectada con la pierna de la marioneta, logra levantarla y realizar el paso del títere. Sucesivamente, el manipulador suelta la cuerda conectada al pie de la marioneta que, sin el peso del operador que la tenía sujeta, regresa a la posición parada mientras que, con la otra pierna, otra persona asignada cumple el mismo movimiento (Bernaerts, 2014, 0m24s). Todos estos movimientos de las personas tramoyistas que manipulan la marioneta (cabeza, brazos, manos, cuerpo, piernas o pies) son auténticos, coordinados, efectivos, aunque necesariamente excesivos.

Con diferentes propósitos, se desarrollan otras figuras de significado en las que se destaca visualmente una cierta clase de oposición, estas son figuras retóricas escénicas como la *antítesis*, el *oxímoron* o la *paradoja*. En la *antítesis*, las acciones escénicas o sintagmas de acciones representan ideas opuestas sin implicar contradicción; en el *oxímoron*, los componentes que sí expresan contradicción se encuentran agrupados en la misma acción escénica o sintagma de acción; por último, en la *paradoja* estas acciones escénicas superan los límites del sintagma determinando el carácter integral de una actuación. Aquí se puede hablar de cierta complementariedad.

Antítesis

Así pues, la *antítesis* pretende expresar la oposición de una idea mediante la mención de su contraste. Por ejemplo, una persona intérprete que entra al escenario con unos zapatos de payaso, un corsé, una enagua con corte del siglo XVII y guardainfante, en una primera acción podría presentar en escena un contraste. El desplazamiento de los zapatos de payaso, calzado que define a un personaje como bufonesco, y el simple tambaleo de la parte superior del cuerpo de la persona intérprete, que alude con su postura a una dama del siglo XVII, sumado al avanzar titubeante, producen una antítesis, más allá del sincretismo, con el traje, como oposición entre dos acciones que acarrear un juicio opuesto.

En el ejemplo se identifica la figura retórica de la *antítesis*, a través de la representación visual de un cuerpo dividido por la acción postural de la parte superior e inferior del cuerpo en movimiento del intérprete, que responde a diferentes iconos sociales: la alusión a una noble dama del siglo XVII o, con cualidades opuestas, a la de un payaso. En muchos casos, estos movimientos contrastantes de varias posturas generan la discordancia absurda de la torpeza de un personaje, cuya acción refinada/tosca intenta un equilibrio ostentoso, opuesto a la naturalidad.

Una conocida antítesis visual es la publicidad para Benetton, de Alighiero Toscani, en la cual se presenta una imagen de una novicia vestida de blanco besando un seminarista vestido de negro. Los religiosos juegan con la contraposición cruzada: hombre/mujer, negro/blanco,

cura/monja. Pero en particular, con la contraposición de significado: amor carnal/amor espiritual. En una puesta en escena, esta acción podría ser igualmente significativa, el uso de los trajes de novicia y de seminarista se contradicen en postura y en comportamiento. También, la acción de las personas intérpretes coadyuva. Así mismo, el uso de trajes que son antitéticos a la situación, como un smoking para hacer deporte o asistir a una ceremonia en ropa íntima. Por ejemplo, la imagen de un mugriento minero que trabaja en una minería vestido con un traje de bailarina, un tutú blanco e inmaculado. Aquí sirve el refrán: *el traje no hace al monje*.

En la antítesis, un análogo procedimiento cruzado de oposición se puede revisar en una reciente puesta en escena de *Turandot*, de Puccini, presentada en el Teatro Regio de Turín, Italia, en 2018, bajo la dirección de Stefano Poda. En la puesta en escena, la característica contraposición que en la obra se presenta entre el personaje de Calaf, el príncipe misterioso, y Turandot, la despiadada princesa china, es creada por el choque de los colores negro/blanco y los conceptos muerte/vida en los que gira el significado de la trama⁴. Con la *antítesis*, se justifica el discurso escénico que se manifiesta en la contradicción de las dos personalidades de estos dos protagonistas que, en la obra y hasta su final, se enfrentan desde una posición dramática contraria.

Oxímoron

Con respecto al *oxímoron*, las acciones escénicas o las imágenes que expresan una contradicción más marcada se encuentran en el mismo sintagma de acción. El oxímoron usa dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión para generar un tercer concepto. Dado que el sentido literal de oxímoron es opuesto, “absurdo” (por ejemplo: un instante eterno), se fuerza a la persona espectadora a comprender el sentido metafórico; en este caso, un instante que, por la intensidad de lo vivido durante su transcurso, hace perder la noción del tiempo.

El oxímoron se puede hallar en la puesta en escena de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, presentada en el Tetro de la Corte de Génova en 2011, dirigida por Luca Ronconi. En esta puesta, la actriz Mariangela Melato representaba al personaje de Nora como a una joven vital que se desplazaba en escena entre casas de muñecas reales y también entre muñecas que, como juguetes de su propiedad, contrastaban con la personalidad y el aspecto maduro que la mujer aparentaba en la pieza. La niña/adulta generaba el concepto central de la obra: la mujer (Nora) encerrada en la jaula dorada de su casa, ¿casa de muñeca o casa de adulta? En ese marco, el oxímoron se manifestaba en el uso conceptual de los objetos, que son juguetes, en contradicción con el texto verbalizado de la mujer y las acciones, que mostraban su toma de conciencia progresiva frente a su estado impuesto por las circunstancias.

Con respecto a la figura del oxímoron, se puede indicar también la puesta en escena de *Calígula*, de Albert Camus, presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2017 con la dirección de Gabrio Zappelli. En la puesta en escena, las personas intérpretes, dos hombres y dos mujeres, con el cuerpo enteramente pintado de blanco, simulaban ser estatuas de mármol. Con estas características y atributos, representaban las esculturas de las divinidades: Baco, Marte, Venus y Juno. Las cuatro estatuas estaban erguidas e inmóviles en el escenario. En el devenir de la puesta en escena, las estatuas tomaban vida en acciones independientes de la trama del texto de Camus.

⁴ Véase en Stefano Poda. (14 de agosto de 2018). *In questa reggia EXTRACT TURANDOT STEFANO PODA*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/bliGQpdjJLc>

Estas estatuas/vivientes, siguiendo un programa autónomo y contradiciendo su estado anterior de inmovilidad, se bajaban de los pedestales y se trasladaban a otra zona del escenario con todo el basamento. Al llegar a una nueva área, subían repentinamente en los podios y se petrificaban nuevamente en una posición estática determinada, quedando inmóviles por un tiempo. En el periodo de “vida”, las estatuas podían ocasionalmente intervenir en el papel de esclavos y esclavas del emperador, atendiendo sus necesidades. Los cuerpos oximorónicos estáticos/móviles, de estatuas/vivientes o de esclavos/dioses, apuntaban hacia la oposición aparente y generaban un tercer concepto “surrealista”, se proponía un mundo posible donde los seres tomaban vida mezclándose con el pensamiento delirante de Calígula.

Paradoja

Por su parte, en la *paradoja* se encuentra una potencial concordancia, una idea visual imposible, pero coherente. Una paradoja para el cuerpo fue la invención del corsé de hierro que en 1550 la Reina Catalina Medici ideó como ropa interior para la nobleza de Francia. Una ley prohibía a las mujeres mostrar cinturas anchas en la Corte Real. De esta manera, se impuso un corsé de hierro para las mujeres más pudientes y uno de madera para aquellas de clase más baja. Con los años, el invento fue imitado en Inglaterra por la reina Elizabeth I. El corsé, de origen muy antiguo, será desde luego una paradoja para el cuerpo femenino incluso en su desarrollo futuro en los siglos XVII, XVIII y XIX.

Cada intento de contener el desarrollo del cuerpo humano con una armadura es, de por sí, paradójico. Sin embargo, en la versión masculina, un ejemplo son las corazas de hierro, la prótesis medieval que cubría la totalidad del cuerpo de los caballeros. Esta prótesis buscaba ser una extensión del cuerpo para permitir la articulación con un máximo de protección de la piel. La armadura es una indumentaria dedicada a proteger el cuerpo de los ataques de un oponente, es parte de las denominadas “armas defensivas” y, aunque puede estar fabricada de muchos materiales, entre ellos: cuero, madera, cuentas de concha, hueso e incluso algodón y fibras naturales, la coraza es comúnmente relacionada con la armadura metálica asiático-europea.

La cota persigue una semejanza anatómica con el cuerpo para favorecer un libre movimiento, pero limitando este movimiento mismo con motivo de preservar una exposición peligrosa. La paradoja de sustituir el cuerpo con una “piel” resistente a los golpes roza en muchos casos la metáfora si se presenta como una prótesis del cuerpo en el binomio defensa/ataque. Por ejemplo, en el teatro, la coraza proyecta el cuerpo condicionando la forma. En la obra *Macbeth horror suite* (primera versión de 1983 y reeditada en 1996), de Carmelo Bene⁵, el actor en escena usa una coraza con picos que parecen púas de un puercoespín. La imagen del traje es de defensa y ataque a la vez, y el texto verbal es una prótesis fónica que se difunde amplificado en clara, pero coherente contradicción con la casi inmovilidad del cuerpo del intérprete en escena. Otro caso se da en la puesta en escena para la película *Pina* (2011), de Wim Wenders, resulta paradójico el espectáculo de Pina Bausch cuando los bailarines se lanzan baldes de agua como parte de una acción coreográfica en el interior de un teatro. Asimismo, una figura retórica escénica como la paradoja se podría reconocer en la repetitiva acción generada en la performance de Marina Abramović y Ulay: *Imponderabilia* (1977). En ésta, los dos artistas se pararon desnudos frente a frente en la entrada-salida de una exhibición de arte. Los asistentes tenían que, obligatoriamente, rozarles el cuerpo para poder entrar a la

⁵ Véase en Carmelo Bene. Tracce. 1 canale di Domenico Rinaldi. (28 de diciembre de 2016). *Carmelo Bene- Macbeth Horror Suite*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/cgkNUdKkfsg>

exposición. La paradoja consistió en asumir esta postura que quebrantaba el sentido común, es decir, era un acto que conducía a una situación contraria a las normas del público y que lo involucraba al tocar a ambas personas intérpretes, como un comportamiento íntimo, inesperado para la persona espectadora, y que producía un contraste entre pudor y ostentación. La paradoja se concretaba narrativamente así: yo, espectador vestido para atravesar la puerta de la galería, tengo que pasar entre un hombre y una mujer desnudos, quienes parados en la entrada y colocados cara a cara en el umbral, me obligan a escoger un frente al pasar. La opción que les queda es restregarse con los dos cuerpos sin reaccionar frente a la situación (La lulla, 2010, 0m25s).

Anáfora

Entre las figuras retóricas literarias, las sintácticas son aquellas que tienen que ver con la organización de las palabras dentro de las oraciones. Entre ellas, algunas repiten términos, otras los suprimen o cambian el orden lógico de la oración. En términos de retórica visual, podemos definir estos grupos de figuras como las que tienen que ver con la organización de elementos visuales internos a una imagen y, en una retórica de la escena, serían las acciones o componentes visuales que se articulan al realizarse la combinación entre elementos. Una figura sintáctica como la *anáfora* produce imágenes evidentes por el dispositivo de repetición icónica que conlleva, un ejemplo se da en la ya mencionada puesta en escena de Stefano Poda de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, en el Teatro Regio di Torino en 2018.

Durante la acción escénica del tercer acto, hay una repetición del traje de las intérpretes del coro que se desplazan lentamente en el ambiente con un abrigo negro que llega hasta el piso y una peluca rubio platino, mientras buscan moverse de forma idéntica. Esta anáfora visual de repetición de los trajes, el peinado y el movimiento integra visualmente el aria de Calaf: *Nessun dorma*. Calaf viste de negro, del mismo color que las mujeres, pero emerge al diferenciar su acción con la voz.

Análogamente, en otro momento de la obra, con el aria de Turandot: *In questa reggia*, las mismas intérpretes del coro femenino se presentan vestidas con trajes de corte similar a los negros, pero de colores blancos, llevando las mismas pelucas rubio platino. Turandot (la soprano protagónica) se confunde con las demás por el uso del mismo traje blanco, peluquería y maquillaje, es decir, está equipada como las otras mujeres en escena y se destaca solamente con su canto⁶. Anáforas similares se presentan en muchas otras secuencias de la obra en donde las personas intérpretes se duplican con la clara intención de aparecer en escena como sujetos idénticos repetidos de un conjunto más grande.

Polipote

Otra figura cercana a la anáfora, pero con características sintácticas diferentes es el *polipote*, una figura que se caracteriza en la retórica literaria por la repetición de una misma palabra con cierta alteración de los morfemas flexivos (singular, plural, masculino, femenino) de una frase. En una retórica escénica, el uso del polipote se podría localizar en la repetición de un elemento con ciertas variantes como, por ejemplo, las diferentes conformaciones fisiognómicas de las máscaras de la *Commedia dell'Arte* o del teatro Noh en una presencia simultánea de los personajes en escena.

También, en el caso de un gesto repetitivo en tanto “morfema” de la acción, se puede

⁶ Véase en Stefano Poda. (14 de agosto de 2018). *Nessun Dorma EXTRACT TURANDOT STEFANO PODA*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pusduufMgsA>

proponer como ejemplo *Einstein en la playa (Einstein on the Beach)*, una ópera estrenada en 1976 en el Festival de Aviñón en Francia, con música y texto de Philip Glass, diseñada y dirigida por Robert Wilson. En la ópera, las secuencias gestuales de las personas intérpretes se pueden repetir o pueden ser dobladas por el gesto de una o varias personas intérpretes⁷. También, el movimiento se completa con la reiteración sonora de la música minimalista de Philip Glass, que contribuye con un polipote acústico constante paralelo a las acciones repetitivas de las personas intérpretes de la puesta en escena.

Una obra teatral de la vanguardia europea de los años ochenta del siglo pasado también recuerda a un polipote gestual. En las secuencias de gestos repetitivos del espectáculo *Crollo Nervoso*, obra creada por la compañía italiana Magazzini Criminali y presentada en 1985 en Italia, hay cuatro actores posicionados en escena en diferentes lugares, dos sentados en unas sillas reclinables y dos de pie. Estos repiten una secuencia de movimientos mediante la reiteración del gesto sin variaciones o interponiendo una secuencia diferente cada cierto tiempo. La repetición podría ser, por ejemplo: la persona intérprete 1: aaaaabaaaaab; la persona intérprete 2: cdcdcdcdcd; la persona intérprete 3: eeffeeffeff; por último, la persona intérprete 4: gggggggggggg. El polipote está aquí ubicado exclusivamente en la mímica y el movimiento corporal con variaciones de velocidad, intensidad, ritmo, escansión, tamaño u otros⁸.

Asimismo, en *Pato salvaje*, del director italiano Luca Ronconi, interpretada en el año 1977, para hacer alusión al protagonista, que era un fotógrafo en el texto original de Henrik Ibsen, la escenógrafa, Gae Aulenti, realizó un escenario reducido a tres partes idénticas de un interior tridimensional en blanco y negro, donde se desarrollaba la acción del intérprete triplicada y desfasada en los tiempos. Todo se reproducía igual y en un espacio equivalente, homónimo, hermanado y tres veces parejo, con el propósito de presentar una imagen fotográfica de la realidad.

Quiasmo

Las imágenes teatrales más recurrentes de la figura del *quiasmo* se pueden hallar en las acciones de parejas de gemelos de las que la historia del teatro está plagada. El quiasmo es una figura sintáctica que opera con la dislocación de los significantes, es decir, procede con una disposición cruzada de los elementos. El término se emplea para nombrar a un intercambio de ciertos componentes que en teatro puede desarrollarse contemporáneamente entre intérpretes u objetos de una secuencia. Uno de los ejemplos en donde el quiasmo se utilizó volviéndose una marca casi estilística fue en los espectáculos del director Tomaz Pandur, en los cuales recurre al constante uso del elemento agua.

En *Calígula* (2008), Tomaz Pandur utiliza el agua en escena como figura para reflejar sujetos y objetos de la acción⁹. Con el agua, representa en casi todos sus montajes paisajes que denotan melancolía, pero también usa este elemento como espejo para generar una duplicación de la imagen. El reflejo, la repetición sintáctica, construye propiamente el

⁷ Véase en en 김지훈. (12 de septiembre de 2019). *Philip Glass – Einstein on the Beach: Knee play 1, Train*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/a8kgAkTS7oM>

⁸ Véase en Vitruvio Bologna. (19 de abril del 2020). *CROLLO NERVOSO*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/pi4QbWcRSGU>

⁹ Véase en FITBogotá. (16 de marzo de 2010). *Obra: “Kalígula”- País: Crocia/Eslovenia*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=lljLYfDc6fM>

quiasmo en escena. Pandur también utilizó el agua en la obra *Fausto* (1990), basada en la obra homónima de Goethe, en la cual el agua se volvió un recurso que lo ayudó a potenciar un paisaje visual de reflejos líquidos¹⁰. En *Hamlet* (1990), texto original de Shakespeare, un personaje lleva un espejo para que el resto del ambiente se vea reflejado¹¹. De la misma manera, en la adaptación de la obra cinematográfica de Luchino Visconti, *La caída de los dioses* (1969), un gran espejo en el techo del escenario muestra la imagen invertida de la mesa. En *Infierno* (2001), obra basada en *La divina comedia* de Dante, los espejos conformaron prácticamente todo el espacio.

Por otro lado, el quiasmo se diferencia del *palíndromo* en cuanto, en este primero, la repetición resulta entrecruzada en algunos de sus componentes; por ejemplo, la persona intérprete y el ambiente tridimensional frente a su reflejo bidimensional en el agua o en un espejo. Pero no es solamente en el espejo que se establece el quiasmo, sino en el contexto en el que se usa el dispositivo en relación con la realidad y lo que es simple reflejo.

Según Eco (1988), “es necesario tener en cuenta que la imagen especular no es un doble del objeto, es un doble del campo de estímulo al que se podría acceder si se mirase al objeto en lugar de su imagen refleja” (p. 21). Las imágenes reflejadas por los espejos no son signos en sí y, por lo tanto, no pertenecen a una retórica. El espejo es un fenómeno-umbral que marca los límites entre imaginario y simbólico. Es una “prótesis” y en ningún caso un signo. El hecho de que el espejo sea una prótesis revela su procedimiento sintáctico de una posibilidad de reflexión lejos de su aspecto semántico, es decir, del contenido de una imagen especular. Dicho esto, la razón del uso teatral del espejo está en el conjunto sintáctico que provoca el quiasmo en tanto repetición alterada de elementos sin pretensiones sígnicas, pero sí estilísticas. No hay semiosis en esto, solo coincidencia.

Palíndromo

Análogamente a Pandur, en 1993, Josef Svoboda diseñó para la ópera al aire libre de Macerata la escenografía para *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Svoboda, en este invento, consiguió que un único elemento, un enorme espejo de límite irregular, reflejase unos telones extendidos en el suelo del escenario a modo de alfombra. El espejo, al comenzar la representación, está pegado al suelo y se empieza a levantar hacia la mitad del preludio, hasta quedar a cuarenta y cinco grados de inclinación. En el suelo, bajo un alfombra-telón hay otro y así, sucesivamente, con cada cambio de escena, hasta diez alfombras-telones se van despojando. Las alfombras-telones extendidas, una sobre otra, sobre el suelo, vienen retirados progresivamente a medida que avanzaba la escena, es decir, los telones están en el suelo y son visibles a través de su reflejo en el espejo (dispositivo del quiasmo). Al término de la representación, el espejo se levanta hasta noventa grados, devolviéndole al público su propio reflejo.

De manera diferente, el palíndromo requiere de una interpretación espacial por ser una figura que, como muchas otras, es difícil trasladar del lenguaje literario al lenguaje visual. Con esta figura se genera la posibilidad de que una imagen, o una secuencia de imágenes, sea percibida en su sentido y a través de una concordancia contrapuesta: un igual simétrico e idéntico. En

¹⁰ Véase en Tomaz Pandur. (23 de enero de 2016). *FAUST/ Directed by Tomaz Pandur*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/00tvFiq288A>

¹¹ Tomaz Pandur. (2 de diciembre de 2009). *Hamlet by Tomaz Pandur*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/aKQIMnB7X-4>,

lingüística, el palíndromo se lee igual en un sentido y el otro, y es evidentemente una combinación en que una imagen se presenta como exactamente especular (otto). En teatro, esta figura retórica se muestra cada vez que se maneja una simetría evidente, como es el caso de la escenografía Barroca.

Si se observan los escenarios de Jacopo Torelli o de arquitectos teatrales del siglo XVII como Galli-Bibbiena, es posible hallar este típico juego de simetría arquitectónica. En general, el teatro a la “italiana” desarrollado entre 1600 y 1700 en Europa, acorde con las propuestas de la arquitectura barroca, busca producir este efecto especular en la escenografía y en los mismos edificios escénicos. Generalmente, las escenas de telones pintados guindaban de la torre de tramoya del escenario y bajaban simétricamente reduciendo la imagen en perspectiva hacia el fondo. Análogamente, la construcción arquitectónica del edificio teatral se extendía de forma simétrica del escenario a la sala. De esta manera, la acción tipo palíndromo se podría identificar cuando, por ejemplo, en una coreografía el movimiento del bailarín se reproduce al revés, como en el caso de la imagen de una película cinematográfica rebobinada de atrás hacia adelante.

Personificación y animalización

En el caso de la *personificación* o *prosopopeya*, esta es un recurso común en las artes escénicas, ya que a veces, en la acción, las personas intérpretes son representados por objetos que adoptan características y cualidades humanas. En la prosopopeya o personificación se atribuyen propiedades de personaje a un objeto, como en el caso del muñeco del ventrílocuo o, por extensión, a cualquier marioneta, ya sea de títere antropomórfico o que presentan animales humanizados.

Al revés, un intérprete humano asume características animales (normalmente con una postura corporal o un disfraz), rozando a la figura opuesta a la prosopopeya, o sea la *animalización*. Esta última figura consiste en la atribución de características animales a un ser humano y está presente en conocidos textos dramáticos, como es el caso de la obra shakesperiana *Sueño de una noche de verano* (1595) con Titania y el burro. Asimismo, en muchas versiones y puestas en escena de *Equus*, de Peter Shaffer (1983), se encuentran acciones de intérpretes con cabezas de caballo (Teatro Auditorium, 2016, 0m18s).

Un ejemplo reciente de puesta en escena con *animalización* es el caso de la obra de Robert Wilson, *Fables de la Fontaine* (2018), en donde las personas intérpretes simulan diferentes animales inspirados en *Fábulas* (1668) del escritor y poeta francés Jean de La Fontaine. De esta manera, actúan con máscaras y accesorios cuya referencia es sinecdótica a animales, roza la abstracción en los gestos¹².

La *animalización* se encuentra también en *Las aves* de Aristófanes, en la versión escénica *Aves* presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2019. En esta adaptación, acciones y disfraces buscaban reconstruir el movimiento y la postura de los pájaros, aunque revelaban claramente que, bajo el disfraz, se ubicaba el cuerpo visible de la persona intérprete¹³.

¹² Véase PrizrakT (19 de junio de 2018). *Robert Wilson – «Les Fables de La Fontaine» Роберт Уилсон – «Басни Лафонтена»*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/yVxDBojxnKA>

¹³ Véase Arturo Campos. (28 noviembre de 2019). *AVES de Aristófanes- 2019*. [Archivo de Video]. https://youtu.be/0C3-_Vy5bdw

Ironía y sarcasmo

Otra figura retórica que, quizás, ha sido predominante en la ficción en el teatro cómico es la *ironía*. Esta se considera como un recurso para decir algo y dar a entender lo contrario, de modo que solo es válida en situaciones comunicativas bastante específicas y, pues, entraña el riesgo de no ser decodificada como tal. Además, está emparentada con la ironía otra figura del lenguaje: el *sarcasmo*. Este último es la manifestación de una burla por medio de la ironía. En el sarcasmo se manifiesta una crítica encubierta. Mas allá de una ironía verbal del texto o un sarcasmo del discurso dicho, señalamos unas ironías visuales en un espectáculo citado en el párrafo anterior. Se trata de *Aves* de Aristófanes en la versión presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica.

En la obra de Aristófanes, hay tres diferentes categorías de personajes: los humanos, los pájaros y los dioses, los cuales en esta puesta en escena se diferenciaron irónicamente con el vestuario. Los humanos se caracterizaron con unos largos mamelucos y zapatos de payasos; las aves con trajes de pájaros (véase arriba prosopopeya); los dioses, en cambio, llevaban ajustados leotardos de lana gruesa color carne que parecía un desnudo muy tosco.

Adicionalmente, de los atributos específicos (el tridente de Poseidón o el bastón y la piel de león de Heracles), cada dios llevaba en su espeso tejido una cremallera enorme que revelaba la factura burda de la malla y, del mismo tejido, la forma de un pene que sugería con ambigüedad la desnudez del dios. El traje resultaba así confuso, ya que sugería la visión del cuerpo real de la persona intérprete y su sarcástica representación denigrada.

Conclusiones

Con todo, no hay conclusiones definitivas, pues el presente estudio sigue en desarrollo y abierto a muchas experimentaciones, revisiones, retractaciones, para determinar la pertinencia de una *poiésis* retórica de la puesta en escena. Las figuras en el espectáculo en vivo se construyen inalcanzablemente en el devenir del discurso escénico, generándose y disolviéndose en el propio ritmo de la acción. El carácter efímero del evento, sin embargo, aguarda esta escritura escénica, no literaria, que puede otorgar a las figuras retóricas un papel dentro de la construcción dramática, un abanico de posibilidades de la acción escénica que potencian la naturaleza persuasiva del espectáculo.

Referencias

- Barthes, R. (1964). La retórica de la imagen. *Communications*, (4), 40-51. Recuperado de https://monoskop.org/images/9/9a/Barthes_Roland_rhetorique_de_l_image_1964.pdf
- Bernaerts, N. (12 de junio de 2014). *Juin 2014- Royal de Luxe de retour á Nantes*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Hs-Hyne1111>
- Duclós, (2019). *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo* (I. López de Ayala, Trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1787). Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/caracteres-morales-de-teofrasto-reflexiones-filosoficas-de-nuestro-siglo/>
- Eco U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (3.^a ed.). Barcelona: Lumen.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- La lulla. (19 de febrero de 2010). *Abramovic & Ulay- Imponderabilia(1977)*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=UDM7WJxbXNY>
- Teatro Auditorium. (3 de febrero de 2016). *“EQUUS” EN EL TEATRO AUDITORIUM DE MAR DEL PLATA*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/34j9xVZ3e8g>

El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20- julio 2023.

Lic. María Victoria Rodríguez

Mgtr. Luz Hojsgaard

UNICEN

LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA EN ARGENTINA COMO UN COMPROMISO SOCIAL DE CONSTRUCCIÓN DINÁMICA DE SABERES. PRESENTACIÓN DE UN CASO: PROYECTO DE EXTENSIÓN “JUEGO”

Rodríguez María Victoria¹

Hojsgaard Luz²

Resumen

El presente trabajo aborda la descripción de un Proyecto de Extensión Universitaria que se desarrolla en la ciudad de Tandil, Provincia de Buenos Aires, Argentina; propuesto y llevado a cabo por un equipo interdisciplinario de docentes universitarias de la Facultad de Arte y Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, graduados, estudiantes y miembros de distintas organizaciones. El proyecto se denomina: “JUEGO: Metodología para la construcción y transformación social. Derecho, territorio y pertenencia”

Palabras clave

Juego teatral. Transformación Social. Extensión Universitaria. Territorio.

Summary

The present work approaches the description of a Project of University Extension that is developed in the city of Tandil, Province of Buenos Aires, Argentina; proposed and carried out by an interdisciplinary team of university professors from the Faculty of Art and Faculty of Human Sciences of the National University of the Center of the Province of Buenos Aires, graduates, students and members of different organizations. The project is called: “GAME: Methodology for the construction and social transformation. Right, territory and belonging

Keywords

Theatrical game. Social transformation. College extension. Territory.

¹ Licenciada en Teatro. Jefa de Trabajos Prácticos. Carácter regular/ordinario. Dedicación 2 Simple. Cátedra: Procesos del Juego y de la Creación Dramática. Departamento de Educación Artística. Facultad de Arte. UNICEN. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Argentina. vickyrodri27@gmail.com. Tel. +542494543306.

² Magíster en Teatro. Jefa de Trabajos Prácticos. Carácter regular/ordinario. Dedicación 2 Simples. Cátedra Educación de la Voz III. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. UNICEN. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Argentina. luzgestion@gmail.com Tel. +542494534382.

Introducción

El presente trabajo aborda la descripción de un Proyecto de Extensión Universitaria que se desarrolla en la ciudad de Tandil, Provincia de Buenos Aires, Argentina; propuesto y llevado a cabo por un equipo interdisciplinario de docentes universitarias de la Facultad de Arte y Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, graduados, estudiantes y miembros de distintas organizaciones. El proyecto se denomina: “*JUEGO: Metodología para la construcción y transformación social. Derecho, territorio y pertenencia*”

Una de las funciones que debemos desempeñar como docentes de la Universidad Pública Nacional en nuestro país, es la extensión junto con la investigación y docencia. Se entiende a la extensión universitaria como un proceso que contribuye a la producción de conocimiento nuevo, que vincula críticamente el saber científico con el saber popular. Asimismo, es una función que permite orientar líneas de investigación y planes de enseñanza; generando compromiso universitario con la sociedad y la resolución de sus problemas.

El proyecto tiene como objetivo identificar y abordar problemáticas sociales que emergen de los grupos destinatarios, en este caso infantes y pre adolescentes, a través de diversas metodologías de juego: ludopedagogía, pedagogía ludrocreativa, juego cooperativo, educación popular, entre otros. Estas metodologías de construcción y transformación social a través del derecho al juego suponen "recuperar, revalorar y recrear la capacidad de jugar, entendiendo que jugar es un viaje para re descubrir la realidad: investigarla, darle vuelta, recrearla y transformarla (Rivases, M. 2017.pp.22)"

Este tipo de prácticas son fundamentales no sólo para el desempeño comprometido e integral de los docentes universitarios sino para los espacios de formación de los estudiantes y recientes graduados que se desarrolla fuera del aula, que implica un compromiso social y que se desarrolla en el seno del territorio de los barrios. Son proyectos promovidos por la Secretaría de Políticas Universitarias dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, a través de las Secretarías de Extensión de las Universidades y de sus Facultades respectivamente.

La ponencia desarrolla una contextualización del área de extensión universitaria en la cual se encuadra el proyecto en cuestión así como también el origen, objetivos generales y específicos del mismo; descripción de su estado actual de avance y sistematización. Da cuenta de la dinámica que requieren estas prácticas en cuanto diálogo constructivo entre quienes conforman los equipos en su misma planificación así como también las readecuaciones necesarias que la implementación de ella genera. Presenta finalmente reflexiones que despiertan este tipo de proyectos desde su diseño y planificación hasta su implementación y revisión.

Contextualización del área de extensión universitaria. El encuadre normativo de la UNICEN, Provincia de Buenos Aires, Argentina

El Estatuto de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires en el marco de la Ord. C.S N°3997/2012 establece en el Título IV, Capítulo I, Art °42; que los

docentes deberán propender a la extensión como una de sus funciones específicas³. Específica del mismo modo en sus artículos °47 y °53 que los docentes en todas sus categorías siendo estas Titular, Asociado, Adjunto, Jefe de Trabajos Prácticos y Ayudante Diplomado; más allá de su carácter de ordinario, interino, suplente y temporario; deben estar capacitados para la dirección de proyectos académicos y/o profesionales y demostrar aptitud para la docencia y la investigación y/o extensión.

En cuanto a la especificidad del área el Estatuto declara,

La Universidad desarrolla la extensión cultural con el objeto de difundir y promover los distintos aspectos de la cultura tendiendo a consolidar la relación entre la Universidad y el resto de la comunidad mediante su acción y con los recursos a su alcance (TÍTULO V. Capítulo IV. Art. °102)

Así como también respecto de su acción social en el Art. °103 establecerá cooperación, con los medios a su alcance al mejoramiento de la colectividad y del individuo estimulando aquellas actividades que contribuyan a ello.

La extensión universitaria se entiende como un proceso que contribuye a la producción de conocimiento nuevo, que vincula críticamente el saber científico con el saber popular atendiendo a la Ord. C.S 3820/11 mediante la cual se formaliza la creación de la Secretaría de Extensión dependiente del Rectorado de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires bajo la misión de asistir al Rector en lo relativo a la promoción, planificación y desarrollo de actividades de extensión, articulando aquellas que se originen en las Facultades, y las demás unidades que componen la Universidad; y entre sus funciones diseñar y proponer al Rector programas y proyectos estratégicos e innovadores de extensión y de vinculación que amplíe y diversifique la presencia activa de la Universidad en los ámbitos públicos y privados.

Es de interés resaltar que en la Ord. C.S 4682/17 en su regulación de reglamentos para programas, proyectos y actividades de extensión se destaca la dimensión y el reconocimiento del gran impacto que se genera desde la Universidad en el trabajo conjunto con los territorios, y en una segunda reflexión, la necesidad de avanzar hacia una mayor articulación entre los distintos equipos extensionistas que comparten el trabajo articulado sobre una misma problemática, o bien, trabajan diferentes problemáticas sobre un mismo territorio.

Aun así, detalla que el reto de la UNICEN es seguir promoviendo y fortaleciendo los lazos hacia dentro de la propia comunidad universitaria, a partir de la integración entre docencia, investigación y extensión, al mismo tiempo que se plantea el abordaje integral de las problemáticas de nuestra región articulando estrechamente en pie de igualdad con las organizaciones sociales, para fortalecerlas y para construir nuevos vínculos comunales. De este modo la extensión universitaria se materializa en un conjunto variado de actividades y acciones planificadas, de mayor o menor complejidad organizativa y duración en tiempo, tendientes a facilitar una relación fluida de la Universidad con el medio, promoviendo la utilidad social del conocimiento y la formación solidaria, contribuyendo al mejoramiento

³ TÍTULO IV. Capítulo I. Art. °42. Los docentes tienen como funciones específicas: la enseñanza de grado y postgrado mediante la cual deberán contribuir a la formación ética, intelectual, científica y técnica de los alumnos. También propenderán a la investigación, la extensión y servicios, transferencia, gestión y representación y, cuando corresponda, la participación en las funciones directivas de la Universidad.

tanto de la colectividad como del individuo, así como el fortalecimiento de la propia identidad cultural.

Por otra parte en el Artículo 42° del Estatuto de la Universidad se detalla a la extensión como una de las funciones específicas que debe cumplir en su desempeño profesional: “Los docentes tienen como funciones específicas: la enseñanza de grado y postgrado mediante la cual deberán contribuir a la formación moral, ética, intelectual, científica y técnica de los alumnos, la investigación, la extensión universitaria y, cuando corresponda, la participación en las funciones directivas de la Universidad”

Desde el equipo de trabajo adherimos a un concepto de extensión universitaria que se fundamenta en la perspectiva propuesta de Humberto Tommasino y Agustín Cano¹(2016) cuando se refieren a una extensión crítica. Intentando profundizar sobre lo que implica el desarrollo de la misma para no circunscribirla a una actividad universitaria de difusión y promoción sino como como proceso pedagógico transformador.

Desde esta perspectiva, podríamos definir a la “extensión crítica” como un proceso educativo, en el sentido ya señalado, y también investigativo, en tanto contribuye a la producción de conocimiento nuevo a partir de vincular críticamente el saber académico con el saber popular. (Tommasino, Cano, 2016. pp.15)⁴

Presentación del caso: Proyecto de Extensión “JUEGO”

En cuanto al Proyecto “JUEGO: Metodología para la construcción y transformación social. Derecho, territorio y pertenencia” se trabaja desde una concepción del juego como mediador de aprendizaje, como experiencia única y que deja huellas. El juego como herramienta fundamental de la disciplina teatral como también lo puede ser de otras.

Se adhiere a la concepción de juego como posibilidad de expansión, de mostrarnos tal cuál somos y de ser seres sociales. “La capacidad de jugar es vital, no solo para ser felices, sino también para mantener unas relaciones sociales duraderas y ser creativos e innovadores en la vida” (Stuart Brown,2010 p 16).

Desde el punto de vista metodológico se propone abordar el juego a partir de la ludopedagogía, entre otros, la cual se caracteriza por su abordaje integral, como herramienta pedagógica, desde una comprensión social, histórica y política. De esta manera se pondera al juego como transformador social.

Entendiendo que, *un uso educativo del Juego favorece el desarrollo integral del sujeto, ya que la capacidad lúdica se desarrolla articulando estructuras psicológicas globales, no solo cognitivas, sino afectivas y emocionales, con las experiencias sociales y que cada uno tiene.* (Solano Navarro R, 2007, p.163)

Como instancias iniciales de trabajo se pueden describir una primera donde se indaga a través del juego qué es lo que despierta en los/as jugadores/as, que es lo que prepondera como temática en ese grupo. A partir de actividades lúdicas donde nos mostramos tal cual somos, tomamos decisiones, las actitudes van mostrando las necesidades personales y grupales a

⁴ Modelos de extensión universitaria en las universidades latinoamericanas en el siglo XXI: tendencias y controversias. Universidades · UDUAL · México · núm. 67 · enero-marzo 2016. pp-7- 24

partir de las cuales devendrán las posibles temáticas a trabajar en una segunda instancia la cual estará ligada a trabajar sobre una posible transformación a partir del juego.

Se trabajó sobre una etapa de diagnóstico para conocer al grupo y a estas problemáticas, otra etapa de planificación y otras etapas posteriores que estarán vinculadas a los cierres, informes, relevamiento, análisis e interpretación de esas acciones realizadas y readaptadas de la planificación anterior.

Valoramos el trabajo en equipo disciplinar con docentes, alumnos/as y graduados/as de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Facultad de Arte en vínculo y co construcción de este proyecto con el equipo de trabajo de Pampares, la Coordinación de Educación del Municipio de Tandil; cada cual con su propio proyecto de trabajo flexibilizando todos nuestros objetivos en pos de un trabajo integral de aprendizaje social y académico. Estando a disposición de posibles vinculaciones con la Escuela N° 34 a través de Prácticas del Lenguaje y con Equipar. (Centro Cultural- espacio multidisciplinario, con propuestas artísticas y educativas, abierto a toda la comunidad).

Organizaciones vinculadas y estado de situación actual

Los lugares donde se desarrolla el proyecto son: El Proyecto Pampares, La Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario y La Escuela N° 34. En cada uno de los espacios se trabajó en equipo y con la participación activa de tres estudiantes de diferentes carreras de grado universitario aportando miradas enriquecedoras específicas de cada área. Los estudiantes pertenecen a las carreras de Realizador Integral Audiovisuales, Profesorado de Teatro y Licenciatura en Trabajo Social.

En la primera parte del año se trabajó junto al Proyecto Pampares. El proyecto Pampares surge para intervenir sobre comunidades que atraviesan situaciones adversas, acercando propuestas culturales, habilitando espacios para la fantasía, el disfrute de un juego, un espectáculo, generando espacios que permitan dar lugar a que algo del orden de la capacidad expresiva de los niños se ponga en juego.

Inicialmente se realizó un diagnóstico y luego se planificó de forma participativa e integral entre el Proyecto Juego y el de Pampares sobre el mismo grupo y el mismo territorio. El Proyecto de Extensión aspira a una retroalimentación sincera y genuina para poder sistematizar y evaluar de forma constante los objetivos y la implementación del proyecto. Al cierre de la instancia de participación del proyecto Juego en Pampares solicitamos un informe y devolución en el cual el equipo de trabajo de Pampares manifiesta una valoración de compromiso y sensibilidad sobre el grupo de estudiantes del Proyecto Juego que intervinieron en su espacio. Destacan una excelente observación participante, pertinentes, empáticas y acordes al territorio así como una capacidad de escucha, reflexión.

En cuanto al Proyecto Juego en general lo consideraron un valioso intercambio aunque no terminó de cubrir sus expectativas en cuanto a intervenciones / aportes de las pedagogías lúdicas enunciadas. No perciben el logro de una verdadera articulación constructiva que permitiera generar un ida y vuelta para poder trabajar en conjunto, aunque definitivamente fue una experiencia para los estudiantes que intervinieron.

En esta segunda etapa del año se está trabajando con la Escuela N° 34, institución educativa de nivel primario correspondiente a la Provincia de Buenos Aires, junto con las docentes de prácticas del lenguaje, que tienen un proyecto relacionado a teatro, su finalidad es mostrar obras de teatro que previamente analizaron desde el área. El proyecto se vincula, en primera

instancia se hizo un el diagnóstico y sin perder las características ambos proyecto se comenzó a trabajar. Se pudo observar la falta de dicción y proyección de la voz, que no todos querían actuar, que siempre había una misma manera de abordar el trabajo. Se trabajó sobre esas problemáticas atendiendo a juegos que ayudan a comprender mejor los contenidos teatrales y son de la índole del proyecto, se rompió con la idea de leer y se dio lugar a la improvisación. La Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario es el otro espacio en el que actualmente se desarrolla el proyecto, en este lugar se trabaja sobre lograr una estabilidad y constancia de grupo dado que es un taller de carácter no formal. El espacio depende de la Subsecretaría de Cultura y Educación del Municipio y se desarrollan diversas actividades de carácter no formal, muchas de ellas de índole artístico, entre ellas el Taller de Teatro para adolescentes que se vincula con el presente proyecto. La forma de abordaje del taller en vinculación con el proyecto parte desde los conceptos de la ludopedagogía, del juego teatral cooperativo.

Reflexiones finales e iniciales

La actividad extensionista universitaria aspira a una construcción de saberes dinámica y en permanente diálogo, evaluación y reelaboración entre integrantes de la comunidad universitaria en conjunto con organizaciones sociales, instituciones educativas, actores sociales referentes, etc. El tipo de extensión que se desarrolle habla de un tipo de universidad determinada, con una postura concreta que lleva adelante acciones que imparten en este caso una mirada de trabajo mancomunado, reflexivo donde el saber se aloja en todas las personas involucradas y no en los miembros de la universidad como quienes imparten el saber sino una construcción e intercambio colectivo y reflexivo con planificaciones de accionar en conjunto. De esta manera se imparte una mirada de compromiso social universitario tanto desde los roles de los docentes que deben cumplir con esta función dentro de su labor así como la de la docencia y la investigación; pero también divulgando un espíritu de compromiso social en los estudiantes quienes como futuros graduados y profesionales de su área no deben estar ajenos al territorio en el que desarrollarán su trabajo.

Desde la mirada particular del Proyecto JUEGO hemos consolidado una planificación participativa para el proceso de redacción, se ha conformado un grupo de trabajo en su mayoría de participantes estudiantes con un nivel de compromiso muy valorable y ponderado instancias de sistematización de la información, de diálogo y reflexión sobre la propia práctica y desarrollo y recepción de informes que nos permitan re pensar la ejecución del proyecto. De esta manera se puede reformular las instancias donde no se ha podido terminar de concretar la idea del proyecto, identificar por qué y elaborar nuevos planes de acción para transformarlo. Podemos concluir que más que una mirada de reflexión final, es una mirada de reflexión inicial sobre el hacer, el diálogo permanente, el compromiso con el territorio, con la docencia, con una manera de impartir la docencia, con una universidad que pretendemos dinámica, reflexiva, activa, permeable a la comunidad en la que está inserta y con un perfil de estudiantes y egresados que pretendemos sensibles, empáticos y comprometidos con la sociedad.

Bibliografía

- Rivasés María. Colectivo Trespiés. Ludopedagogía. Jugar para conocer, conocer para transformar. Ed. Fundación InterRed. 2017
- Brown, Guillermo Qué tal si jugamos otra vez. Nuevas experiencias de los juegos cooperativos en la educación popular. Ed. Guarura. Venezuela. 1987.
- Abad Molina, El juego simbólico. Ed. Grao. 2017.
- Winnicott, D.W. Realidad y juego. El juego como fenómeno transicional. Cap.4. El juego actividad creadora y búsqueda de la persona. Ed Gedisa. 1985
- Vigotsky, Lev. La imaginación y el arte en la infancia. 1987.
- Informe "Nuestro Mapa. Diagnóstico participativo por medio de cartografía social" Referente Inés Rosso. Proyecto de Extensión. FCH. UNICEN. 2018-2019.
- Reglamentación de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires: Ordenanza de C.S. N° 4682/17 sobre los Programas Integrales de Extensión, Proyectos y Actividades de extensión y Reglamento de Beca de Extensión y Proyectos y Actividades de Extensión.
- Reglamentación de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires: Res. C.S N° 7381/18. Anteproyecto del Reglamento General de Prácticas Socioeducativas UNCPBA.
- Reglamentación de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires: Res. C.S N° 0012/2021, Protocolo Sanitario para el desarrollo de actividades de extensión de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Estatuto de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires en el marco de la Ord. C.S N°3997/2012
- Modelos de extensión universitaria en las universidades latinoamericanas en el siglo XXI: tendencias y controversias. Universidades · UDUAL · México · núm. 67 · enero-marzo 2016. pp-7- 24

El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20- julio 2023.

**Investigadora Sonia Suárez Gómez
UCR - Universidad de Costa Rica**

LA VANGUARDIA TEATRAL ITALIANA EN LA MEMORIA ESCÉNICA DE UN EMIGRANTE. Por Sonia Suárez Gómez.¹

Resumen

Este trabajo relata el contexto histórico del teatro italiano de vanguardia en la fecha que va desde 1976 hasta 1996. En este período se hallan las primeras creaciones artística, plástica, audiovisual y teatral de Gabrio Zappelli², todavía desconocidas en nuestro país, su actividad en el marco de la vanguardia teatral italiana del final de siglo XX, vanguardia que desde muchos aspectos ha sido promotora de realidades que han influido en el desarrollo del teatro mundial. El estudio recorre los eventos perdidos y documentados por el testimonio de este autor que se forma en la creación dramaturgica de los años 80's. En este período Zappelli es activo en Italia, lugar que será el punto de partida de sus principales producciones. Sobre el tema de la Trilogía de la Máquina se estudiará la creación dramaturgica de tres obras teatrales: *Doublejeu* (1984), *La trampa perfecta* (1986) y *Maquinación* (1988) que están al origen de la poética teatral del autor mencionado.

Palabras clave

Vanguardia teatral italiana, Evento perdido, Partitura, Proceso y Productos.

Abstrac

This work tells of the historical context of the Italian avant-garde theater from 1976 to 1996. In this period are the first artistic, plastic, audiovisual and theatrical creations of Gabrio Zappelli, still unknown in our country, his activity in the framework of the Italian theatrical avant-garde at the end of the 20th century, an avant-garde that from many aspects has been a promoter of realities that have influenced the development of world theater. The study covers the lost and documented events by the testimony of this author that is formed in the dramaturgical creation of the 80s. During this period, Zappelli is active in Italy, a place that will be the starting point for its main productions. On the subject of the Trilogy of the Machine, the dramaturgical creation of three theatrical works will be studied: *Doublejeu* (1984), *La trampa perfecta* (1986) and *Maquinación* (1988), which are at the origin of the theatrical poetics of the aforementioned author.

¹ Investigadora Sonia Suárez Gómez. UCR - Universidad de Costa Rica

² Gabrio Zappelli, docente, artista e investigador de origen italiano con residencia permanente en Costa Rica desde hace más de 25 años.

Keywords

Italian theatrical avant- garde. Lost Event, Score, Process and Products

Introducción

El año 1967 es para la vanguardia teatral italiana una fecha importante puesto que anticipa las manifestaciones públicas del “Mayo francés” (1968), que se propagan en el planeta cuestionando las culturas, las sociedades, los derechos laborales y las políticas institucionalizadas. El teatro en Italia, en tanto institución vigesimonónica resiste en parte a este cambio vaticinado por la vanguardia teatral cuyo posicionamiento a través de la redacción de un manifiesto, el “Manifiesto del Nuevo Teatro Italiano”, se anticipa a las protestas y aboga por un cambio sustancial de paradigma. La generación más joven de protagonistas de este naciente teatro “alternativo” será indirectamente inspirado por un conspicuo número de intelectuales “disidentes” que hasta alrededor del 1974³ trabajan de forma independiente en el marco de un genérico “teatro de autor”. El 74 será la fecha que sella la formación de los primeros grupos independientes de la “apodada” post-vanguardia y el inicio del recorrido teatral personal de Gabrio Zappelli. Desde estos años la primera *Vanguardia teatral* (1960-1967) migra, después de una breve experiencia en el *teatro Imagen* (1967-1972), a la *Post-vanguardia* (1972-1976) y la *Trans-vanguardia* (1976-1982) y se aproxima al *teatro Postmoderno* (1982-1986), para reunir las diferentes tendencias bajo el término sombrilla de *Nueva Espectacularidad* (1984-1988).

En principio fue el Caos

Al Convenio de Ivrea de 1967 en Piemonte, Italia, la naciente Vanguardia teatral compuesta de heterogéneos autores, músicos, cineastas, artistas, periodistas y teatreros italianos se había aglutinado alrededor de dos críticos iluminados: Giuseppe Bartolucci y Franco Quadri que pronto serán reconocidos como los principales críticos militantes y sostenedores inquebrantables de las propuestas vanguardistas. El “Manifiesto” redactado en aquella ocasión sella el programa futuro de esta línea experimental⁴ de pensamiento. Giuseppe Bartolucci apadrina la primera vanguardia del teatro italiano a partir del final de los años 60’s, y luego de participar colabora a la firma de su manifiesto, convoca en el 1974 a un encuentro de *Nuevas Tendencias* en Salerno. Neófitos artistas de la escena acuden al llamado y Bartolucci propone renombrar el “movimiento” *Post-vanguardia*. Las recientes producciones que se están presentando, obras cuya tendencia es orientada a un teatro analítico-existencial, son amparadas por un libro publicado de Filiberto Menna: *La opción analítica en el arte moderno*, que apadrina el Arte Conceptual. Poco después, en 1976, nuevamente Bartolucci renombrará Transvanguardia, un nuevo giro de las agrupaciones experimentales del teatro hacia unas propuestas más urbanas y mediáticas. Como indica Lorenzo Mango en la

³ El autor comenzó su producción artística desde 1974, como consta en registro de periódicos italianos que datan los inicios de sus actividades artísticas desde 1974 y en también revistas especializadas de la época.

⁴ Franco Quadri, *La avanguardia teatrale in Italia, (materiali 1960-1977)*, Turin: Einaudi, 1977, pgg. 135-137. También en: “Sipario”, nº247, noviembre 1966, pg.2-3.

introducción del libro *El Nuevo Teatro en Italia 1976-1985*⁵ de Mimma Valentino: desde su pulsante propósito de ruptura con los cánones del teatro institucional, “Mayo francés”

...cuanto caracteriza el decenio 1976-1985 es entonces el pasaje de una fase de deconstrucción radical y una de mayor definición formal del Nuevo Teatro como género dramático-escénico, a esto corresponde un dato igualmente interesante: si es verdad que el momento es rico de emergencia diversa y de nuevas afirmaciones artísticas es igualmente verdad que se comienza a delinear con fuerza una verdadera y propia estratificación del nuevo, vale decir que se crea aquella que podremos llamar una convivencia de expresiones artísticas y de generaciones diversas. (Valentino, 2015, p.18. Traducción propia).

Esta convivencia de la que habla Mango incluye también la evolución que ha tenido una franja no “vanguardista” pero política del teatro, como la de los llamados “grupos de base” puesto que la fecha de 1976 igualmente recuerda la presentación de la propuesta barbiana sobre el Tercer Teatro expuesta al Bitez-Teatro de las Naciones de Belgrado. Se podría más bien indicar que desde este momento dos tendencias, la Transvanguardia y el Tercer Teatro, siguen en paralelo, se enfrentan y se encaran por años en el ámbito de la nueva escena italiana. Eugenio Barba (1936) señala la existencia de dos vertientes abriéndose a una tercera. Su tesis es que haya:

[...] Desde un lado el teatro institucional, protegido y subvencionado, por los valores culturales que parece dictar, viva imagen de un confronto creativo con los textos de la cultura del pasado y del presente – o también imagen “noble” de la industria de la diversión. De otro lado el teatro de vanguardia, experimental, de búsqueda, arduo e iconoclasta, teatro de mutaciones, a la exploración de una nueva originalidad, defendido en nombre de la necesaria superación de la tradición, abierto a lo que de nuevo sucede en las artes y en la sociedad (Barba, 1997, p. 203)

La propuesta de Barba se centra en un *tercer teatro* que cumpla la función de rescate desde el aislamiento y la marginalidad de aquellos grupos que viven en la clandestinidad de las realidades teatrales dominantes, pero pronto su idea se convierte en una opción que convoca y contiene todas teatralidades que no se clasifiquen como oficiales o experimentales. En Italia este “tercer teatro” tuvo tintes relacionados con el proyecto de una izquierda progresista, que cobijó en su momento todas las compañías independientes que, por afinidad o por aspiración comunitaria, se constituían bajo la nueva fórmula de *teatro de grupo* o *teatro de base*:

Bajo la “bandera” de Tercer Teatro llegan, entonces, agrupadas realidades teatrales como el teatro de base y el teatro de grupo que, aunque siendo distintas [...] desde algunos puntos de contacto (trabajo de grupo, investigación sobre el arte del actor, uso de zancos y máscaras), van a localizar experiencias escénicas bajo muchos aspectos diferentes. (Valentino, 2015, p. 135. Traducción propia).

⁵ Traducción propia.

Mientras que estos conjuntos disímiles indican a veces una forma colectiva de canalizar la organización interna de heterogéneas formaciones, como por ejemplo el “teatro de calle”, se alude al concepto de grupo como una de las formas más frecuentada de contener todas agrupaciones bajo la insignia del Tercer Teatro.

Dos agrupaciones en Italia son las principales promotoras del crecimiento paulatino de los “grupos de base” reconocidos bajo la definición de Tercer Teatro. Se trata del *Centro por la Experimentación y la Investigación Teatral* de Pontedera, que viene fundado por Roberto Bacci y Dario Marconcini en 1974 y el *Teatro Tascabile de Bergamo* iniciado en 1973 por Renzo Vescovi (1941-2005). Estas dos entidades italianas crecen bajo la enseñanza de sus maestros inspiradores, Jerzy Grotowski (1933-1999) y Eugenio Barba, y también contribuyen a definir un espacio para el desarrollo de sus ideas. Grotowski y Barba “*no se hacen simplemente promotores de una renovación de las artes escénicas, sino [...] de una nueva manera de vivir, de nuevas relaciones interpersonales y sociales [...]*” (Valentino, 2015, p. 132. Traducción propia). DCV'F

En el 1976 Roberto Bacci (Fig. No. 1) funda el *Piccolo Teatro di Pontedera*, y por medio de un riguroso training cotidiano que re-propone fielmente el modelo del Odin de Eugenio Barba materializa el proyecto de un teatro de acercamiento antropológico, de formación continua y auto-pedagogía. En el final de los años 70's las actividades más significativas del Tercer Teatro se desarrollan, en dos eventos: el *Atelier de Bergamo* y el *VIII Festival de Santarcangelo*.

El encuentro de Bergamo (28 agosto-6 setiembre 1977) es organizado por el Teatro Tascabile y dirigido una vez más por Eugenio Barba. Decenas de grupos de todo el mundo participan en el taller: el Piccolo Teatro de Pontedera al teatro de Ventura, de la Comunidad Núcleo al Teatro Potlach, de Els Comediants al Cardiff Theatre Laboratory, de la Akademia Ruchu al Odin. Están presentes en el encuentro también Jerzy Grotowski y, por la primera vez, algunos teatrantes orientales, Hideo Kanze e Krishna Nambudiri. (Valentino, 2015, p.153).

La VIII edición del *Festival de Santarcangelo*⁶ de julio 1978 fue también una etapa significativa para el fortalecimiento de la posición del Tercer Teatro. Santarcangelo hospedaba “*uno de los encuentros “históricos” por los grupos del Tercer Teatro, convirtiéndose en un verdadero lugar de referencia para esta tendencia*” (Valentino, 2015, p.156). El Festival es organizado por Bacci quien transforma la ciudad en un enorme escenario puesto que para esta ocasión acoge numerosos artistas que invaden el tejido urbano con sus propias creaciones de teatro de calle.

Hay puntos convergentes en la propuesta de un nuevo teatro italiano que, desde la presentación de su programa subversivo parece conciliar por el momento las dos corrientes de investigación mencionadas, la vanguardista y la tercerteatrista. Se plantea que el teatro sea un laboratorio basado en una metodología de investigación y experimentación, que se aliente la

⁶ Santarcangelo di Romagna, está ubicada sobre una colina baja, a pocos kilómetros de la costa Adriática. Es un municipio de la provincia de Rimini en la región de la Emilia-Romaña, en Italia. Denominada como “la ciudadela del teatro” por Roberto Bacci, se ha vuelto un laboratorio interminable de lenguas e ideas; una ciudad de alameda que, no estando provista de un teatro, se ha hecho un teatro en sí misma, de sus plazas y calles como ubicaciones de representaciones que marcan la historia del teatro contemporáneo.

recolección de nuevos medios e instrumentos escénicos para una diferente utilización (no tradicional) de los materiales, como la búsqueda de nuevas relaciones entre la escena y la platea, entre el intérprete y el público; se apoye la modificación de los elementos que constituyen la escritura, literaria o escénica, en su conjunto. Además, que se configure un teatro colectivo⁷, es decir, creado en colectivo y por una colectividad a partir de una tendencia pública muy presente, una actitud de contestación al sistema político actual y la toma de conciencia de los hechos sociales de la contemporaneidad. Este teatro “total” rechazará en específico: la evasión de la realidad, cualquier tipo de demagogia reformista y la búsqueda, en las diferentes dramaturgias, de una vaticinada “originalidad”.

Tendencias entre autores.

Los inspiradores de la vanguardia y promotores del Convenio de Ivrea (la generación que firmó el Manifiesto) ya activos desde los años 60's variaban sustancialmente los contenidos convencionales de los espectáculos con una redefinición analítica del objeto y del sujeto teatral, con un empeño político y también un desempeño lúdico, pero siempre con un fuerte carácter de compromiso.

En la década del 70 se pudo presenciar el “Laboratorio de Proyección Teatral de Prato”, propuesta que Luca Ronconi (1933-2015) idea y lidera con el patrocinio del Teatro Metastasio de la ciudad de Prato. En los espacios remodelados de un antiguo orfanato con la intervención de la arquitecta Gae Aulenti (1927-2012), se realizaron reescrituras escénicas desde el *Calderón* de Pasolini a *La Torre* de Hofmannsthal, desde *Le baccanti* de Eurípides a *El Pato Salvaje* de Ibsen. Ronconi había presentado con gran éxito en 1969 en el Festival de los dos Mundos de Spoleto su *Orlando Furioso* de Ariosto-Sanguineti, un espectáculo experimental con enormes máquinas maniobradas por los mismos actores (Figura No. 2) y desde 1975 a 1977 había dirigido la sección de teatro de la Biennale di Venezia. Se posicionaba, así, como uno de los más prometedores directores “disidentes” del teatro italiano.

Carmelo Bene (también firmante del manifiesto de Ivrea), re-edita en este periodo textos clásicos, colocándolos y mirándolos desde un “distanciamiento” meta-teatral. (Figura No. 3) Convencido que ya es imposible la “representación” él sojuzga al texto a una “escritura de escena” irónica y nihilista, siempre en violento contraste con el “sentido común”⁸. Como señala Deleuze citado por Valentino “[...] *el actor-director procede por substracción, privando la obra originaria de [...] sus elementos constitutivos.* (2015, p.87). Además, otro aspecto que atrae del artista puliese es el tema de la voz (foné) que en un cierto sentido hace que Bene establezca en sus puestas en escena la primacía de la escucha ante la vista⁹ utilizando diferentes tecnologías de amplificación del sonido. Así para Bene el espectáculo se

⁷ La creación como teoría teatro se aplica como forma metodológica desde la década de 1960, como sistema de trabajo inherente al hecho mismo del proceso de creación dramática. Bertolt Brecht lo definió como “puesta en común del saber”. La creación colectiva adquirió justificación política con puestas en escena de grupos como el Living Theater (1947). Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Creaci3n_colectiva

⁸ Carmelo Bene inicialmente recoge la experiencia Futurista para madurar su delirio visionario de la muerte del teatro y del nacimiento del evento.

⁹ Son conocidos en este sentido, el libro escrito a cuatro manos con Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Sovrapposizioni* (1978). También los dos libros por Carmelo Bene sobre este tema: *La voce di Narciso* (1982) y *Sono apparso alla Madonna* (1983).

convierte en un mecanismo movido por la “máquina actoral”. Gilles Deleuze subraya en un libro escrito a cuatro manos con Bene que:

El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación, hay que comprender el movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como una prótesis. Un teatro de una precisión quirúrgica. (1978, p.78).

Otro autor de la neo vanguardia italiana opuesto a la extrema proyectualidad de los espectáculos de Ronconi y Bene es Leo de Berardinis (1940-2008). Leo de Berardinis escoge como lugar de su experimentación un pequeño pueblo a las afueras de Nápoles: Marigliano. Allí con la actriz Perla Peragallo (1943-2007), su compañera, la gente de un grupo teatral local, algunos técnicos del teatro y aficionados, experimentan un teatro realmente popular, de contaminación y de agregación espontánea que llamará: “Teatro de la Ignorancia”. En la Enciclopedia del espectáculo italiano Treccani, Carmela Lucia indica que:

[...] la fase del “teatro de la ignorancia”, que coincide con el trabajo de investigación y experimentación en un contexto geográfico que de Berardinis hace coincidir tanto con sus raíces, en particular con su naturaleza de “emigrante” del Sur, como con las raíces mismas de la tradición teatral (porque en el interior del territorio vesuviano redescubre las raíces de la Commedia dell'Arte). Aquí empieza una nueva fase poética e inventiva a través de un trabajo de investigación que marca un verdadero *nostos* [nosotros], un retorno a las raíces de la dialectalidad y la expresividad de esos actores, descubiertos entre la gente de Marigliano, que él define como “geopolíticos”, emigrantes pero dotados de una fuerza expresiva natural (como los actores de Pasolini), que permiten trabajar sobre “entonaciones concretas” y sobre la experimentación vocal. (2018).

El resultado son algunos espectáculos, una mezcla entre diferentes culturas, que conviven por casualidad en el mismo espacio y al mismo tiempo, arriba de un escenario (Figura No. 4)¹⁰. De Berardinis y Peragallo actúan desde su “formación”, coordinando una dramaturgia hecha por cortes e improvisaciones, un espectáculo que se autogenera espontáneamente como un collage de materiales diferentes. Lo que destaca el *Teatro de la Ignorancia* es la coincidencia entre “lenguajes teatrales de la periferia y una periferia del lenguaje teatral”¹¹. Otro autor significativo (firmante también del “Manifiesto” de Ivrea), es Carlo Quartucci (1938-2019) quien se formará en Roma con artistas del Arte Povera¹² última corriente de las artes plásticas de aquellos años, cuyos principales exponentes eran Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz entre otros.

¹⁰ Además de ser un espectáculo teatral, es también un film dirigido por Alfonso Brescia, protagonizado por Mario Merola. Estrenado en diciembre 1980.

¹¹ Entrevista con Zappelli.

¹² Su mentor fue el crítico Germano Celan. Véase Germano Celan, *Arte povera*, Milán: Electa, 1985. Realmente el Arte Povera nació en Turín y, a través de Florencia y Roma pasa a ser un fenómeno que se extiende a toda Europa, luego a Estados Unidos y por último a Latinoamérica.

Quartucci que, con la experiencia de *Camion* (a lo largo de los años 70's), ha impuesto un nuevo concepto, activo y environmental, de espacio escénico-estético: un verdadero camión en movimiento “como metáfora para cargar/descargar todo: teatro, vida, arte, naturaleza; y para ir a cualquier parte”. (Perelli, 2017, p.254). (Figura No. 5).

En la cuarta y última reseña de Salerno “Encuentro/Nuevas tendencias” del 1976, Bartolucci apadrinará tres de los nuevos grupos emergentes: el Carrozzone (que luego se llamará Magazzini Criminali), fundado en Florencia en 1972, Simone Carella (activo desde 1975), que gestiona el Beat 72 de Roma, espacio clave de la exhibición de la nueva espectacularidad, y la Gaia Scienza, grupo formado en 1975. Para la Postvanguardia será así sobresaliente la idea del espectáculo como producto terminado, prevalecen las intervenciones efímeras donde las acciones estrechamente vinculadas al ambiente (*site-specific*)¹³ se substraen al cliché repetitivo de la réplica a favor de un evento cada vez más performativo.

Las primeras creaciones de Zappelli.

Desde el 1974 hasta el 1979, años de exordio de la primera compañía de teatro independiente fundada por Zappelli (Figura No. 6)¹⁴, en su inicial periodo de formación artística el autor opera en Florencia recibiendo influencias desde el naciente Arte conceptual, el Body Art y el Arte Povera. Produce obras de “Cine de Artista”¹⁵ (Figura No. 7, Figura No. 8) y de Arte Postal¹⁶ (Figura No. 9) y realiza Instalaciones (Figura No. 10) y performances (Figura No. 11) cercanas a las producciones de la naciente Postvanguardia italiana. Colabora con el artista plástico Renato Ranaldi, su imprescindible maestro, y frecuenta también los ambientes de la música integrándose a un ensamble experimental: N.E.E.M Teatrass (Figura No. 12)¹⁷. Igualmente, desde el final de los años 70's el teatro antropológico de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, y el trabajo de Dario Fó serán un complemento más inconstante de su formación. El teatro de Zappelli arranca entonces abarcando desde una observación sobre “el gesto” y el

¹³ El reciente término *site-specific* se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio.

¹⁴ La primera presentación pública del grupo de Zappelli se dio con una obra de teatro animado por adultos: Fetonte. Este primer espectáculo para la temporada 1974-75 fue la reescritura de un texto clásico deducido de las Metamorfosis de Ovidio. La obra se realizó con un particular cuidado en la confección de unos títeres-esculturas de bronce hechos por Zappelli. Los títeres-objetos de este primer trabajo son ahora parte de la colección Maria Signorelli de Roma. Se trata de títeres-objetos para una obra de “teatro de cámara”, es decir, para una visión intimista de la puesta en escena de los títeres-objetos (entrevista y fotos del autor).

¹⁵ El Cine de Artista y la “Escuela de Florencia (Cinema d'Artista e la "Scuola di Firenze)". La utilización del instrumento filmico de parte de algunos artistas como Zappelli ha tenido en Florencia un significativo desarrollo a partir del final de los años sesenta para encontrar la máxima expansión y su mayor reconocimiento en una serie de exposiciones y críticas seleccionadas por Andrea Granchi para el Asesorado a la Cultura de la Alcaldía de Florencia entre el 1976 y el 1979. Actualmente muchas películas de Zappelli realizadas se han perdido. Algunos fragmentos de esta producción se pueden hallar como “cameos” de citas de obras anteriores en la docu-ficción del 2003, realizada por Zappelli en Costa Rica: Títulos (Premio *Mejor documental y Mejor guion* en la 12ª Muestra de Cine y Video costarricense, San José. Zappelli insertó en este audiovisual extractos de la obra “Frankenstein, “L'ultimo dei Moicani” y “La palla” como cita a sus obras de cine de artista de los años 74-79 (información del autor). El audiovisual es visible en: <https://youtu.be/iToJiEuu4vY>

¹⁶ El Arte Postal (AP) o arte de correo, en inglés *Mail Art*, es práctica artística de intercambio y comunicación a través del medio postal. Sus primeras manifestaciones se encuentran en el grupo Fluxus o los neo-dadaístas. Zappelli ha realizado un gran número de envíos de sus obras postales y también de auto-envíos por lo que posee una colección de miles de piezas de obras que les enviaron otros artistas o de piezas personales que realizaron el recorrido o viaje de correo desde el lugar de emisión hasta la residencia del artista. En 1982 Zappelli realizó una acción performática de Arte Postal (documentación del autor).

¹⁷ N.E.E.M - Nueve Esperienze di Eregia Musicale (Teatrass) Teatro-Jazz

training “del cuerpo” a una nueva “visualidad” ligada a las artes plásticas, desde una apertura hacia nuevos espacios, la improvisación, la teatralidad espontánea, al teatro-terapia¹⁸. Sin embargo, es el teatro de vanguardia lo que mejor se acopla a los intereses creativos de Zappelli en estos años.¹⁹ El panorama del nuevo teatro italiano del final de los 70's, como se indicó, se presenta como una realidad muy compleja estratificada de tendencias y recorridos diferentes. En el ámbito del teatro experimental en específico no es posible circunscribir solamente a la Postvanguardia o la Transvanguardia el brotar de las experiencias de las nuevas generaciones. Además, estas nuevas generaciones ya no cuentan con el apoyo teórico de los críticos “militantes”, que salvaguardan las producciones de los grupos anteriores. Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, entre otros se limitan ahora a encontrar y catalogar las recientes propuestas.

La naturaleza de las producciones del primer grupo de teatro de Zappelli influenciadas por la experimentación vanguardista de los años 70's, es también volcada a un rescate de teatralidades tercer teatristas, más “populistas” y artesanales, como por ejemplo el teatro de marionetas y muñecos o la reapropiación de la calle, el teatro fuera de los edificios teatrales y los lugares canónicos de la teatralidad oficial. Así la primera compañía de Zappelli realiza varias acciones en diferentes pueblos y aldeas de Italia, a la manera del “teatro de base”, con un paquete estándar de “productos” que comprende a: 1. un laboratorio, 2. un pasacalle y, 3. un espectáculo para la comunidad. El autor y su grupo se encargan de llevar a cabo encuentros-laboratorios con la población, teatro de calle en el pueblo y sencillos espectáculos presentados en su mayoría en salones comunales o plazas públicas. Zappelli confecciona los vestuarios, las máscaras, los zancos, las marionetas, actúa, monta y desmonta los escenarios, dirige y maneja el camión que carga el material. Se dedica a tocar instrumentos (saxofón/ trompeta) en los desfiles, a lo que se suman los músicos de la agrupación N.E.E.M.-Teatrass, y administra los laboratorios que según la costumbre están coligados a los pasacalles (Figura No. 13). No obstante, se va pre fijando paralelamente una tendencia más experimental que lo llevará a propuestas contemporáneas reconectadas con las áreas plásticas. En ocasiones y con una postura más performática y “conceptual” realiza acciones en el territorio que recuperarán aspectos de Fluxus como el “Teatro Invisible” que el grupo practica en las calles creando situaciones incómodas en espacios públicos de las ciudades, como por ejemplo en la documentada acción en Lucca en 1976 (Figura No. 14) o en el Encuentro Nacional de Teatro en Prato, 1977. (Archivo personal de Zappelli).

Según el autor, con el inicio de los años 80's²⁰, el nuevo teatro presenta un abanico de vertientes que fragmenta aún más a los grupos y a las producciones. Hay un crecimiento exponencial de las compañías teatrales sobre todo de los “grupos de base”. Las compañías que operan “comercializan” las ofertas, privilegiando la cantidad de las producciones en contra de la cualidad de los productos. La profunda crisis de la Post vanguardia alrededor de la vertiente analítico-existencial deja espacio al nacimiento de nuevas cofradías de teatro

¹⁸ Grotowski, por ejemplo, utilizaba el concepto de teatro de investigación y de teatro terapia, individual y colectiva, en sus talleres de teatro a lo largo de los años 70's.

¹⁹ Desde el año 1974 Zappelli funda su primera compañía que se llamará *Opera delle marionette: “La Ninna”*. Será activa principalmente en dos ámbitos del espectáculo: el teatro de marionetas/muñecos, y el espectáculo de calle ambos integrados por actores. Con esta primera compañía Zappelli realizará, además de numerosas performance, seis diferentes espectáculos para sala.

²⁰ Se realizó una serie de entrevistas al autor desde 2014 a 2020.

independiente con resultados orientados hacia nuevos horizontes. La migración de algunos afortunados grupos hacia un cierto modelo de estabilidad por medio de negociaciones y acuerdos con las administraciones regionales y comunales ofrece un espacio de permanencia y sostenibilidad económica a cambio de un teatro orientado al servicio social. También el gobierno central fabrica una propuesta de reforma “institucional” del teatro italiano apoyada por el Ente Teatral Italiano (ETI) que aplica las directrices del Ministerio de los Bienes Culturales²¹ sobre una supuesta apropiada repartición de las contribuciones económicas a las compañías y las instituciones teatrales que contribuyen a la estabilidad de un teatro más tradicional.

Como se indicó con el nombre de “primer teatro” Barba ya había desenmascarado la convicción del Estado italiano de determinar apriorísticamente características de las producciones teatrales acreedoras, con el objetivo de detener el crecimiento espontáneo de nuevos grupos. Con dichas directrices el Estado rehabilita a la “gran tradición nacional” de los teatros líricos y de las instituciones que le garantizan volver a los hábitos teatrales conocidos, con el afán adicional de descentralizar los problemas a las respectivas regiones y administraciones locales. Se decreta que las administraciones de los teatros se delegarán a un puñado de compañías teatrales independientes comprometidas en la tarea de administración de los espacios convertidos en *teatros al servicio de la comunidad*. Bajo una jerarquía económica se acuña el término de teatros “estables”, subvencionados con estímulos para la gestión administrativa y productiva y en detrimento de la cualidad de los espectáculos propuestos. Desde grupos productores con finalidades artísticas, las compañías de teatros *estables* se convirtieron en empresas privadas para la administración pública. En este sentido más allá de la producción de espectáculos propios, tales compañías tenían que encargarse de la exhibición de un constante número de funciones y de la promoción y difusión de otras compañías adscritas al mismo programa. Nació así una red de intercambios que establecía a lo largo y a lo ancho de todo el país una malla de conexiones entre los teatros administrados que como resultado de esta profesionalización forzada se cerraron a un sistema de intercambio de producciones, convirtiendo artistas en funcionarios y excluyendo del mercado las compañías independientes que no habían optado por la rendición de sus propuestas culturales.

En este contexto Zappelli crea una segunda compañía independiente, *Teatro delle Metafore*, e intenta establecer una relación con la administración local de Siena (Italia) llegando a gestionar en 1982 un edificio público del siglo XVIII, la Villa Perugini de Basciano. Pronto regresa a la propia producción con la creación de una tercera compañía de “gira”, *Ditta Parrucci & Zappelli*, que queda relegada a la “tercera opción” a la vez disidente o despectiva, militante o desafiante de compañía autónoma e independiente (Figura No. 15). El nuevo teatro italiano empieza a depender del capricho de los “grandes” teatros oficiales para las programaciones de obras del teatro independiente y una de las pocas salidas serán los festivales alternativos (Aviñón, Polverigi, Santarcangelo, Pontedera, Spoleto, Muggia, etc.) que exponen la única vitrina de las nuevas propuestas. En esta difícil coyuntura Zappelli se apoya al trabajo de gira confiando en la apreciación crítica y de público recibida, que le destina un lugar de valoración dentro del “mercado” teatral italiano como compañía independiente “de reconocido valor artístico”. Con una producción que resulta apreciable,

²¹ L'Ente teatrale italiano (ETI) è stato un ente senza fini di lucro nato nel 1942 con lo scopo di promuovere e diffondere le attività teatrali di prosa, musica e danza attraverso una politica di valorizzazione e scambi del patrimonio culturale nei limiti delle direttive imposte dal Ministero dei beni culturali in materia. L'Ente è stato soppresso dal decreto legge n. 78 del 31 maggio 2010.

pero siempre crítica, comprometida culturalmente y a la vez diferente entra en la línea del teatro Postmoderno. En este periodo, desde el 1982 Zappelli colabora o comparte su alternativa teatral con otras compañías experimentales como Tam Teatromusica²², Magazzini Criminali, Krypton, Falso Movimiento, La Gaia Scienza, Memé Perlini, La Valdoca, Tradimenti incidentali, Padiglione Italia, Santagata & Morganti, Società Raffaello Sanzio, Fiat Teatro Settimo, y Remondi & Caporossi, entre otras.

Consolidación de una poética.

Entre 1982 y 1988 Zappelli intensifica su producción experimental tanto en el ámbito del teatro como en sus creaciones artísticas (Cuadro No. 1. Tabla sinóptica, 1982-1988.). En estos años realiza numerosas performance (Giallo 1982, Conferencia sobre un espejo, Eco y Narciso 1985, Sonorizarse, Pígalión 1986, ConTVacción 1987, Autorretrato inconveniente, Oscuro Istrioni 1988) y espectáculos (Petrushka 1984, Time Out, Children`s Corner 1985, Ages 1988-89). Pero sobre todo en este ciclo creativo el autor concretiza un proyecto central de su producción en donde concentra toda su experiencia y su exploración experimental, *La trilogía de la máquina*, una serie de tres espectáculos unidos alrededor de este tema: *Doublejeu*, *La trampa perfecta* y *Maquinación*.

El autor consolida su poética alrededor de un tipo de escritura dramática más abierta contextualizando las acciones corporales en un ámbito más performativo, enlazando el registro de tiempo y espacio de la narración a la plástica integrada al tema de la máquina para la escena. Estos elementos se conjugan en una “partitura” que sustituye el texto literario. El programa ya característico de su poética anterior prevé ahora que el gesto del performer²³, anotado en la partitura, sea asumido como elemento integrador de la corporeidad junto al espacio y el objeto²⁴, considerados elementos alternativos e intercambiables. En la performance *Conferencia sobre el espejo* (Figura No. 16) la utilización del objeto (desde una silueta a una forma abstracta) y la creación dramática armonizan en estrecha relación con el cuerpo del performer una narración conceptual del evento. El espacio escénico se coloca entonces en concordancia con el intérprete en una correspondencia espacio-temporal en la que la partitura dramática es evidenciada simultáneamente y aperecida por el espectador como un metalenguaje figurado. La partitura dramática entonces es un soporte paralelo, antitético, regulador, organizador de la dinámica de la puesta en escena y quedará como una referencia previa y posterior a la acción y su contexto efímero y circunstancial. La partitura dramática en Zappelli es una elección que opera como una delimitación para la ejecución del evento, como aclaración y localización de la acción en su uso temporal. La escritura de escena viene proyectada previamente y documentada posteriormente como una especie de “canovaccio” y un documento de “archivo”. En la partitura dramática de *Eco y Narciso* (Figura No. 17), como comenta el crítico Antonio Attisani en el “Debate sobre Escrituras Dramáticas por “AGES” de Bruno Maderna y “Children`s Corner” de Claude Debussy”:

²² Por ejemplo, con la agrupación Tam Teatromusica realiza Children`s Corner de Claude Debussy en un proyecto de apertura del Teatro alla Scala de Milán a nuevas propuestas. Con la misma compañía participa en la dirección dramática de Ages de Bruno Maderna, espectáculo presentado en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán.

²³ Por gesto se entiende aquí: aquello que “sucesivamente irá definiendo una categoría más general de la expresión corporal”.

²⁴ En el teatro tradicional el objeto escénico se define como utilería.

Más que un escrito en el sentido propio, lo definiría como un “intento de escribir modelos”. Interpretar un fenómeno es un problema de larga data y creo que con este método hemos intentado describirlo de alguna manera. Esto es muy importante sobre todo desde el punto de vista didáctico, crítico y cognitivo. Hoy es fundamental no detenerse en los “productos” sino intentar derivar modelos a partir de productos, precisamente porque los modelos nos permiten establecer esa relación entre cosas que son y cosas que aún no son.

Hablaría de una redacción de modelos porque usando este concepto nos estamos refiriendo a un área científica que siempre abre y cambia formas de “reglas”. (1990, p.1).

Como sugiere Scabia, en su teatro Zappelli por “escritura dramática” entiende la elaboración de una “partitura” de la acción. El autor, como se documenta en *Doublejeu*, *La trampa perfecta* y *Maquinación* compone sus puestas en escena desde una amalgama coreográfica de intérpretes y elementos. Las indicaciones se fijan en una notación de signos, una partitura anterior, paralela o posterior a la puesta en escena, compuesta de diferentes mapas, dibujos, esquemas, muestras, notas, cuyas escrituras pretenden señalar el metalenguaje que sostuvo los eventos escénicos. Como escribe Remo Rostagno en el 1987 a propósito del espectáculo *La trampa perfecta*:

Gabrio Zappelli incomoda al espectador en el “foyer” del teatro, poniéndolo a descifrar tablas sinópticas, correspondencias, anotaciones, apuntes, tesis, demostraciones, fichas, bosquejos, flechas e invitaciones y después, lo captura en el desarrollo del espectáculo con el juego de referencias laberínticas que no llevan ya el sabor de las “las citas” sino de escapes solitarios, de “free climber” del teatro italiano; y lo deja exhausto, desarmado, con un poquito de desorientación por parte del artista que en tan pocos años, logró conquistar y defender su extraordinario espacio en el ámbito del teatro. (Archivo personal del autor).

Se observa en este sentido la notación de *Orpheus mecanique* (Figura No. 18). Esta partitura se compone de un texto poético que puede ser declamado en paralelo a una acción de la intérprete y a una composición acusmática. En las partituras dramáticas de Zappelli se limita la utilización de una “prosa” teatral, que es compensada por inscripciones que indican los movimientos en el espacio del cuerpo escénico (objetos, intérpretes) en su generalidad. La partitura es una constelación de “instrucciones” sobre tiempo y espacio de la acción. En las partituras dramáticas de *Children's Corner* y *Ages* (Figura No. 19, Figura No. 20) se omite la indicación de los personajes o la relación texto verbal-intérprete. La escritura dramática previa es vigente aquí únicamente como “sugerencia” de una potencial interacción entre intérprete y objeto plástico versus el sonido musical y verbal, que la “puesta en escena” estará en grado de reconstruir, desde la partitura, a partir de un específico uso del cuerpo en la acción, todavía por implementar. Estas indicaciones previas a las puestas en escena no son suficiente a partir de una sola partitura. Para armar la totalidad del proyecto escénico, como se observa en la notación general de *Time Out* (Figura No. 21), la suma de muchas partituras construye el *dispositivo dramático* en concordancia entre escenario y platea, que rinde posible la relación efímera y circunstancial que presencia el intérprete y el público. Este conjunto de notaciones exonera de una lectura lineal, unidireccional y la partitura resulta

abierta, amplia pero coherente, *índice* de lo que se realizará o *huella* de lo que se realizó en la puesta en escena.

Más allá de la producción musical utilizada como texto sonoro en varias ocasiones, el sonido en sí adquiere una relevancia particular al ser manejado en una puesta en escena como una partitura escénica. En 1984 por ejemplo Zappelli edita *Buricchiare* una conversación que incide en un disco de vinil de 33 giros. Se trata de una grabación sonora de voces, sonidos concretos y una pieza para viola tocada por el músico Guido Bresaola (Figura No. 22) que será utilizada en su totalidad como partitura escénica en una performance del mismo título. También en trabajos como *La trampa perfecta* (Figura No. 23) el paisaje sonoro adquiere en el lenguaje escénico dimensión psíquica de un personaje y a su vez partitura de la acción para los intérpretes. En *Maquinación* la acusmática asume la sonoridad característica de una máquina propagando el sonido del hierro como un elemento para connotar espacio y tiempo de la acción en escena.

Finalmente, la máquina se destaca como elemento fundamental de la poética de Zappelli desde este periodo. Las máquinas como objetos cinéticos centrales de la acción, cuyas disímiles energías de las que son dotadas confluyen en funciones que determinan las distintas características del dispositivo dramático de cada artefacto en cada espectáculo. Es propiamente la máquina que constituye un oxímoron de la puesta en escena. En los espectáculos de Zappelli la máquina es un objeto construido en función de una rutina, una cinética aparentemente programada en una partitura que, sin embargo, depende en la puesta en escena y de los desvíos producidos por la intervención humana, no programada, del performer. También el espectador en un papel de intérprete siempre es involucrado en las máquinas del autor como destinatario último del funcionamiento del “artilugio”.

La trilogía del aMáquina

El estreno del espectáculo *Doublejeu*, se da en el Festival “Pequeñas piezas” de Florencia, Italia en 1982. La obra está compuesta de dos estudios cuya escritura de escena utiliza un dispositivo cuyos mismos mecanismos sirven para dos distintas dramaturgias. En el primer estudio se utiliza la partitura de “Parade”, y, en el segundo, la composición “Mercure”, dos piezas para ballet compuestas respectivamente en 1917 y 1924 por Erik Satie.

En el programa de mano del espectáculo se lee: “*En el lenguaje común se dice que un cuerpo se mueve cuando él mismo, o una parte de este, se desplaza en un espacio al pasar del tiempo. El “tema” [del espectáculo] es el movimiento [de la máquina] (derivado de la física) que se hace espectáculo.*” (Doublejeu: programa de mano, 1982). (Figura No. 23).

La máquina es compuesta de una estructura cúbica de tubos metálicos cuadrados de 3x3x3 m. Arriba de la estructura (tipo tramoya) son aplicados rieles que guindan paneles verticales de tela blanca. Estos paneles (o telares) anclados con patines a los rieles de la tramoya se mueven del fondo hacia delante. Otra pareja de paneles se desliza lateralmente de izquierda a derecha y viceversa guindados a dos rieles puestos en la línea horizontal del proscenio, en el lado adelante del cubo. Una cortina eléctrica de color blanco está ubicada en lo alto de la línea de proscenio y se desenrolla verticalmente cerrando a “guillotina” en su totalidad la estructura. La totalidad de estos tres mecanismos producen un movimiento de superficies lisas en tres direcciones: en la profundidad, en lo ancho, y en lo alto.

Todos los paneles excepto la cortina eléctrica se mueve manualmente, modificando la estructura cúbica en su volumen según una partitura de movimiento ejecutada por un intérprete y enlazada con la música. La estructura cúbica es atravesada horizontalmente, en su

interior, en la parte frontal al público por dos rieles paralelos anclados a bisagras desde un lado. Los rieles pueden trabajar horizontalmente en el piso o levantarse a formar una diagonal, creando una pendiente inclinada para el deslizamiento por inercia de objetos geométricos (como cubos y pirámides).

Además, estos rieles paralelos anclados en una extremidad de la estructura cúbica permiten el fluir de otras máquinas como por ejemplo un “móvil” de espejos. En el centro de la estructura cúbica, por medio de un eje central, se levanta una especie de abanico de varillas con una cortina de tela que al tensarse construye un semicírculo cuyo diámetro conecta las dos extremidades laterales de la estructura. Dentro de esta máquina se desplazan los objetos abstractos que apuntan a algunas obras de artistas plásticos pertenecientes a los movimientos del Arte Cinético de la primera vanguardia del siglo XX²⁵ (Figura No. 24).

Aplicando el procedimiento de síntesis aditiva de la luz cada aparato de iluminación dotado de un filtro de color primario es conectado a una consola que Zappelli manipula personalmente en vivo, interpretando con los cambios de la luz las partituras musicales de Erik Satie. (Figura No. 25). Debido a la posición de los instrumentos de luz y a su dirección de incidencia en los objetos iluminados se producen también sombras con gráficas geométricas que interactúan rítmicamente con la composición sonora “...en una dramaturgia centrada exclusivamente en la relación dinámica entre forma, color, gesto, espacio, luz, sonido”, una construcción abstracta “entre el ritmo sonoro de una partitura musical y el ritmo visual de los encuadres y del montaje” (Doublejeu: programa de mano, 1982). Así que:

[...] El movimiento puede dividirse en tres categorías: movimiento de la forma, movimiento del color, movimiento del espacio. El ámbito del movimiento de la forma comprende todas las estructuras que en el espectáculo modifican parcialmente el total aspecto compositivo de la escena, como: las máquinas simples [de la física mecánica], las máquinas electrodinámicas, las esculturas móviles y algunas prótesis-vestuario, la manipulación de objetos. El movimiento cromático [que] concierne, en su mayoría, la implementación de la luz con el propósito de crear, por medio de los contrastes cromáticos (cromocinésis) modificaciones dinámicas del espacio y de las formas en esto contenidas. El movimiento de la total creación escénica, jugada en un sentido arquitectónico en la profundidad, altura y anchura (en los volúmenes) es el ámbito más general de este espectáculo del movimiento.

En 1986 con “una marea de aplausos dirigidos a Zappelli “constructor” y director de la *Trampa Perfecta*” (La Nación, 1987) se estrena la segunda obra de la trilogía. El autor realiza la partitura, la dirección de escena y el diseño de la “máquina” (un dispositivo integrado de escenografía, vestuario e iluminación):

La máquina indetenible cumple su ciclo y la nueva víctima guindada por juego, se sumerge en el espacio de la desesperación, en el agobio de la impotencia. La única solución posible es la espera de una nueva víctima. Juego péfido, juego psicológico,

²⁵ Por ejemplo un móvil inspirado a Alexander Calder, un péndulo que se mueve como un metrónomo y sugiere la rueda de bicicleta “Objet trouvé”, homenaje a Marcel Duchamp y Man Ray, un cubo con un triángulo en movimiento y un fondo transparente rojo recuerda las obras Suprematistas de Vladimir Malevich o Neo-plásticas de Piet Mondrian, una estructura cinética a movimiento en parte aleatorio y en parte programado, un “móvil” de triángulos, círculos y cuadrados cromados inspirados al “Modulador de luz” de Lazlo Moholy-Nagy, o una escultura en movimiento de El Lissitsky. Unas pirámides y cilindros extensibles verticalmente recuerdan ciertas obras cubistas de Pablo Picasso o de Fernand Leger.

juego inteligente aquello de la máquina zappelliana que imita el curso eterno de la vida (la voz de la máquina es aquella de una niña, luego de una mujer y en el final de una anciana) y que por medio de la trampa lingüística nos hace reflexionar y divertir. (Periódico: La Nación. Florencia, Italia. Viernes 13 de febrero 1987. L.B.).²⁶

La máquina (Figura No. 26):

... es una estructura de hierro piramidal, abajo una plataforma circular con movimiento eléctrico, que admite un concentrado sistema de pequeñas trampas delimitándose en un espacio fuera del tiempo. Se trata de una atemporalidad fuertemente seductiva, del todo análoga a aquella de la “Invención de Morel”, misterioso y genial cuento de Bioy Casares al cual se ha inspirado el joven artista florentino. Al centro de la trampa suspendido como un paracaidista prisionero en vuelo, está el personaje carnada, híbrido de una condición transeúnte, listo para transmitir a la nueva víctima el papel de atracador. Pero [...] es sobre todo el espectador que tiene que ser atrapado, víctima predestinada de la propia curiosidad, destinatario ideal de las fascinaciones seductivas del mundo del espectáculo. Pétalos de rosas, bandoneón, preguntas que no reciben respuestas, metrónomos, dispositivos de grabación y amplificación y sensualísimos tangos, son los signos de un acercamiento calculado, de un mecanismo para activar bajo el cual se funda de siempre cualquier teatro. Al centro de todo esto aparece la máquina inútil la otra grande metáfora del teatro Remondi-Caporossi. Fuera de la escena, tal vez por cobarde así como viene sugerido, permanece solamente el constructor, para ilustrar el procedimiento infernal con voz intercambiable de niña, adulta y vieja. [...]. (Periódico: Il Resto del Carlino, Boloña. Domingo 13 de marzo 1988).²⁷

Desde 1987 el espectáculo se replicó en diferentes espacios, a lo largo de la península italiana, recibiendo positivos comentarios de la crítica y del público: (Figura No. 27).

[...] “Sobre el escenario está una alta pirámide al centro de la cual está guindado un hombre, metido en un arnés, como si fuera un paracaidista. Es este mecanismo la trampa del título, creada por agarrar otros seres humanos”. La víctima predestinada es una mujer que, tomada por una irresistible curiosidad, se acerca a la máquina. El hombre pone en acción una verdadera estrategia de seducción por atraer su atención y seducirla: se exhibe inicialmente en una serie de evoluciones gimnásticas, luego la invita a descubrir el espacio aledaño, donde objetos diferentes -un metrónomo, un par de zapatos...- se apilan caóticamente. Cuando ella conquistada y seducida, inicia a hacer preguntas al guindado informándose sobre la naturaleza de aquel bizarro arnés, el otro le contesta de manera elusiva y la incita a liberarlo. “los dos danzan entonces un tango apasionado [...] Es esto el punto del acercamiento”. Inmediatamente después, pues, casi por broma, la mujer acepta de ser colgada y solamente entonces comprende de ser la víctima de la gigantesca trampa. El juego podría seguir al infinito: la máquina, pues, está lista para empezar nuevamente su ópera de seducción que,

²⁶ Traducción propia.

²⁷ Traducción propia.

como se demostró, es absolutamente fin a sí misma. Es en el fondo una metáfora del teatro: un engranaje provisto de un motor humano, alimentado por la energía del deseo”. [Zappelli] ha escogido un lenguaje absolutamente original, muy cercano a aquello de las performances artísticas [...]. (Periódico: La Repubblica. Milán, Italia, abril 1988. Anna Adriani).

En 1988 se estrena la tercera máquina de la trilogía: *Maquinación*, en el puerto viejo de Génova (primer evento documentado en el “libro de navegación” que funge de memoria escénica y es redactado en directa, en escena, en el curso del espectáculo). En la obra Zappelli es nuevamente dramaturgo, director de la puesta, diseña la máquina y el vestuario (Figura No. 28).

Maquinación es una performance de “teatro callejero” y se replica en diferentes versiones en distintas ciudades europeas. Se define como una acción urbana. El punto de partida de la acción es fijado en una zona central, o en una plaza de la ciudad anfitriona. Normalmente el espacio ofrece acceso vehicular para asegurar el desplazamiento sucesivo de la máquina. La acción consiste en el montaje de objeto, ensamblado en el curso de la acción de dos actores. En el espacio los transeúntes se vuelven espectadores no prevenidos de la función.

Sin ninguna indicación que delimite previamente al espacio escénico de presentación, un pequeño camión llegaba en el lugar a la hora convenida (con la organización patrocinadora que comúnmente era la administración pública de la alcaldía). Dos intérpretes vestidos con un smoking impecable bajan del furgón, y abren la compuerta de atrás y empiezan a bajar grandes vigas de hierro industrial y accesorios mecánicos al sonido de una música persistente, tenaz, que proviene de un aparato sonoro móvil. La descarga del camión es ocasionalmente interrumpida por “descansos musicales” del trabajo que cada uno de los intérpretes realiza a su antojo. El primer intérprete en su “descanso” toca la trompeta en vivo y el otro intérprete declama con un megáfono poesías de autores de la “Beat Generación”. Al concluirse el desmontaje anunciado por un cambio sonoro, llega otro intérprete (Gabrio Zappelli) que con una cinta métrica y un libro donde anota todos los movimientos (libro de navegación) levanta las medidas del espacio. Luego con un pito y un cronómetro se encarga de arbitrar una competencia entre los otros dos performers. Se compite en el montaje de las diferentes piezas metálicas. Utilizando llaves, martillos, tuercas, etc. los intérpretes realizan coreografías y juegos de habilidad hasta conectar una estructura metálica de aproximadamente 16 m de largo.

La tercera etapa de la acción consiste en levantar manualmente la estructura con ayuda de cuerdas, árganos y poleas dobles. Todas las etapas de la acción son separadas por diferentes piezas sonoras incesantes que se difunden desde la “tumba cocos” móvil. El esfuerzo real de los intérpretes es evidente en su estado físico, y además en el deterioro real de los trajes que se llenan de sudor y de suciedad. (Figura No. 29). La acción es documentada fotográficamente por el tercer intérprete (Gabrio Zappelli) que ocupa un papel de “arbitro” y se encarga de documentar anotando sobre la acción en directa en un “diario de navegación” ya mencionado, todas las variables de cada evento: fecha, lugar, condición climática, conformación del terreno, planimetría del lugar, dimensiones del espacio escogido, eventuales actores adicionales invitados, número aproximado del público, posiciones y dislocación asumidas por los grupos o cardumen de espectadores en desplazamiento con respecto a la máquina y su ensamblaje, eventuales averías y soluciones, los imprevistos en los equipos, estado físico de los intérpretes, reacciones del público a la hora de seguir la máquina que se

desplaza, etc. Todas estas variables son dibujadas o aportadas en el libro según un procedimiento apto para una documentación funcional. Para esta tarea se utiliza un sello (usado en escena junto al libro de anotaciones) para “certificar” cada presentación y autenticar en el “libro”, el evento como si fuese un cuaderno de “actas” (Figura No. 30).

La máquina pesa aproximadamente 650 k, su material se compone prevalentemente de metal, su motor es de 150 cc.

[...] El cuarto actor es una “máquina”, una monstruosa criatura en hierro; El director es Gabrio Zappelli. En tiempo real dos hombres vestidos de smoking oscuro y camisa blanca se agitan en torno a aquella que parece una curiosa competencia para llegar a terminar, en el menor tiempo posible, la construcción de un enorme engranaje. Un tercer personaje, usando un misterioso código de gestos y movimientos, dicta tiempos y reglas. [...] Maquinación no posee escenografías, y no tiene tampoco una “historia”: por lo menos no en un sentido clásico. De material, concreto y reconocible, hay la trama de las acciones precisas y obligadas que llevan al montaje de la máquina. Pero no es que el esqueleto del trabajo, una especie de jaula dramática *sui generis* desde cuyo el espectáculo parece liberarse, tomar el vuelo ofreciendo al espectador imágenes de gran sugestión, de gran fascinación, enigmáticas y emocionantes. [...]. (Periódico: La República, Roma, viernes 9 diciembre 1988).

En *Maquinación* la escritura en escena se adapta a las estructuras y a los movimientos dentro de lo que la acción dramática es contenida. En el 1988 Gabrio Zappelli realizará la versión para interior de *Maquinación* estrenando al “ITC Teatro” de S. Lazzaro de Savena, Boloña, Italia.

Conclusiones

En el presente artículo se pretendió reconstruir el clima teatral de una época, para repone la mezcla entre datos históricos recogidos de informaciones oficiales, libros de autores, críticas militantes, testigos que apadrinaron, grupos, movimientos y corrientes artístico-teatrales, la trayectoria inicial de la carrera profesional de un autor.

Se pudo constatar concomitancias entre obras de diferentes artistas que trabajaron en la misma época. Así mismo se identificaron opuestas direcciones de trabajo que se produjeron en periodos análogos a la que el autor todavía en formación se acogió por temporadas, coincidentes con la formación de su primera compañía. Se pudo así destacar el sentido y la naturaleza de un período histórico de producción artística del teatro italiano individuando diferencias entre autores corrientes e individuos, conocer conciencias emocionales, coherencias e incoherencias en la poética, postura crítica de cara al periodo y al autor analizado. En el propósito de no traicionar la naturaleza de esta investigación se señala que en el estudio de las tres puestas en escena del autor:

...en medio de las exigencias de la producción, los procesos de pensamiento suelen diferir mucho de los de la meditación académica, a pesar que el historiador del teatro haga su mejor intento para asumir el marco mental del artista. Así [que en] en una mezcla de los dos modos de pensamiento: armados con los datos, [cruzamos] en forma aproximativa el camino seguido por el grupo original de artistas [para] crear un

modelo dinámico, vital, espacial y temporal (es decir, de cuatros dimensiones) [.]
(Sarlós, en Postlewait, 2010, p. 245)

Finalmente abogo a que desde la inevitable pérdida del acontecimiento en vivo se han podido reaparecer indicios y elementos suficientes para reconstruir algunos rasgos sensibles y dar pie a estímulos imaginativos que devuelvan con fuerza algunas sensaciones sobre las obras efímeras de este teatro de los 80's como evidencia que trascienda el mero alcance de esta investigación.

Del teatro de Zappelli de los años 80's quedan fotos, películas cortas, discos, bocetos y diseños, documentos y artículos, críticas de periódicos, entrevistas, que convierten en fragmentos aquellos eventos a lo que solo algunos testigos asistieron en su conjunto. Fraccionadas y en transformación hacia el olvido, todavía sobrevive la utopía que la memoria perdure al deterioro del recuerdo.

Fuentes consultadas

AA.VV. *Le macchine celibi*. Milán: Mazzotta.

AA.VV. Giuliano Scabia, Antonio Attisani, Michele Sambin, Gabrio Zappelli: "Debate sobre Escrituras Dramatúrgicas por "AGES" de Bruno Maderna y "Children's Corner" de Claude Debussy".

Bene, C. y Deleuze, G. (2003). *Superposiciones*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.

Carrouges, M. (1950). *Les machines célibataires*. Paris: Chene.

Cohen, R. (2004). *Performance como lenguaje*. Sao Paulo: Perspectiva.

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Arte Gaglianone.

Goldberg, R. (1979). *Performance*. Thames and Hudson.

Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.

Lucia, Carmela (2018). *Leo de Berardinis, eversore del linguaggio teatrale novecentesco*. Treccani.

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_159.html

Marchis, V. (1994). *Storia delle macchine, tre millenni di cultura tecnologica*. Bari: Laterza.

Myszka, D. (2012). *Máquinas y mecanismos*. México: PEARSON EDUCACIÓN. Cuarta edición.

Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Piados.

Perrelli, F. (2017). *Historia de la escenografía. De la antigüedad al siglo XXI*. Roma: Carocci editore.

Periódico: La Nación. Florencia, Italia. Viernes 13 de febrero 1987.

Periódico: La Repubblica. Milán, Italia, abril 1988.

Periódico: Il Resto del Carlino, Boloña. Domingo 13 de marzo 1988.

Periódico: La Repubblica, Roma. Viernes 9 de diciembre 1988.

Poggioli, R. (1964). *Teoría de la arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Remo Rostagno (1987), De Gabrio. (Manuscrito).

Schechner, R. (1984). *La teoría della performance*. Roma: Bulzoni.

Shigley, J. E.; Uicker, J.J (2001). *Teoría de máquinas y mecanismos*. México: MacGraw-Hill. Primera edición 1988.

Tessari, Roberto. (2005). *Teatro e avanguardie storiche*. Roma: Laterza.

Taylor D. y Fuentes M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valentino, Mimma. (2015). *El Nuevo Teatro en Italia 1976-1985*. Editorial Titivillus

Zappelli, G. Doublejeu: programa de mano, 1982.

_____ (2008). *La trampa perfecta*. San José: Editorial UCR.

_____ (1993). *La trappolla eccellente*. Copyright.

_____ (2009). *La huella creativa*. Editorial Costa Rica, C.R.

_____ (2011). *Cine qua non*. EUNA: Heredia, C.R.

_____ (2003). *La imagen escénica*. Editorial Costa Rica, C.R.

Lista de imágenes

[Figura No. 1. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Roberto Bacci en Pontedera, Italia.](#)

[Figura No. 2. Luca Ronconi: máquinas del espectáculo “El orlando Furioso” de Ariosto-Sanguineti. Festival de dos mundos, Spoleto, Italia, 1969.](#)

[Figura No. 3. Carmelo Bene: La máquina actoral del espectáculo Hommelette for amlet, 1975.](#)

[Figura No. 4. Leo de beRardinis y Perla Peragallo: espectáculo O’Zappatore, Teatro de la Ignorancia, 1972.](#)

[Figura No. 5 Carlo Quartucci: espectáculo camion, 1975.](#)

[Figura No. 6. Integrantes de la compañía: Opere delle Marionette: “La Ninna”. Firenze, 1974.](#)

[Rosanna Ferrari, Massimo Randone, Rosella Giannoni, Piero Cannata, Rosella Parucci,](#)

[Luciani Righi, Guido Bresaola, Gabrio Zappelli.](#)

[Figura No. 7 a y b. Fotograma del “Film d’artista”: Omaggio a VERDIAMARI, CON Gabrio Zappelli y Piero Cannata, 1976.](#)

[Figura No. 8. Fotograma del “Film de Artista”: Giallo. con Gabrio Zappelli y Augusto forti, 1982.](#)

[Figura No. 9. Arte postal: Autoenvío de Zappelli de una serie postal de 8 piezas con sello de correo, 1980.](#)

[Figura No. 10. instalación: “Ciompi”, casa del pueblo “Buonarrotti”, Firenze, Italia, 1982.](#)

Figura No. 11. Performance

Figura No. 12. Grupo musical Neem Teatrass

Figura No. 13. Pasacalle

Figura No. 14. Performance: Lucca

Figura No. 15. Ditta Parrucci & Zappelli

Figura No. 16. Performance: Conferencia sobre el espejo

Figura No. 17. Partitura: Eco y Narciso

Figura No. 18. Partitura: Orpheus Mecanique

Figura No. 19. Partitura: Children’s Corner

Figura No. 20. Partitura: Ages

Figura No. 21. Partitura: Time Out

Figura No. 22. Disco de vinil: Buricchiare

Figura No. 23. Doublejeu

Figura No. 24. Doublejeu

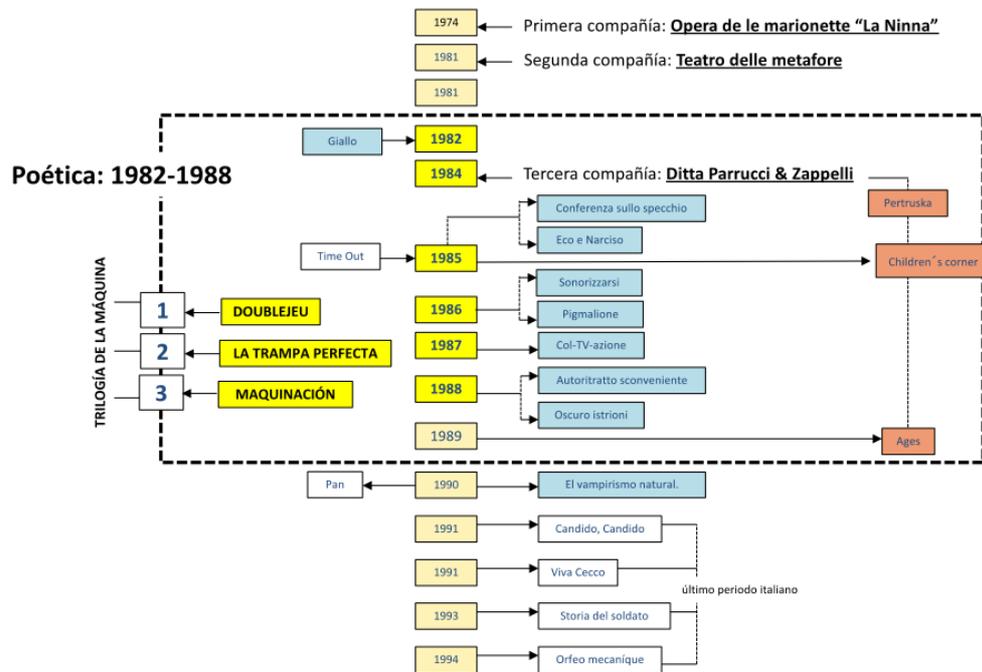
Figura No. 25. Doublejeu

Figura No. 26. La trampa perfecta

Figura No. 27. La trampa perfecta

Figura No. 28. Maquinación
 Figura No. 29. Maquinación
 Figura No. 30. Maquinación

CUADRO NO. 1. TABLA SINÓPICA, 1982-1988.



El Peldaño-Cuaderno de Teatología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20- julio 2023.
Dr. Rubén Darío Maidana
UNICEN

EL SECRETO DE LA VOZ ESTÁ EN LA RESPIRACIÓN **entrevista con Antonio Ocampo Guzmán**

Por Rubén Darío Maidana¹

Conversamos con el actor, director, docente y referente del entrenamiento de la voz escénica a partir del Método Linklater **Antonio Ocampo Guzmán**, que pasó por la Facultad de Arte dictando el **Seminario-Taller: El Método Linklater: Liberación de la voz natural**, entre los días 15 al 19 de mayo de 2023 en el marco de la Maestría en Teatro.

La entrevista se llevó a cabo el viernes 19 de Mayo de 2023 en las instalaciones del Teatro “La Fábrica”, lugar donde se desarrolló el seminario.

ciclo lectivo 2023

maestría en teatro

SEMINARIO-TALLER: EL MÉTODO LINKLATER: LIBERACIÓN DE LA VOZ NATURAL

Docente:
Mg. Antonio Ocampo Guzmán*

INICIO: lunes 15 de mayo de 9 a 12 y de 15 a 18 hs.

SEMINARIO PRESENCIAL
CUPOS LIMITADOS

Secretaría de Investigación y Posgrado

Para inscripción y mayor información:
maestriateatro@arte.unicen.edu.ar

1983/2023
40 AÑOS DE DEMOCRACIA

Si tuvieras que explicarle sintéticamente a la gente en qué consiste el Método Linklater ¿qué les dirías?

El propósito del método es reconectar a la voz con los impulsos primarios de comunicación, con eso que realmente queremos decir, que deseamos y necesitamos realmente decir. La premisa básica es que todos nacemos con esos impulsos primarios y que nuestra voz puede fácilmente comunicar lo que queremos decir y lo que hemos pensado y estamos sintiendo. Sin embargo, a medida que somos socializados aprendemos a desconectarnos de esos impulsos primarios de comunicación y encima de eso el proceso de socialización y de vivir en este mundo tan complicado genera una cantidad de tensión muscular innecesaria y esa tensión muscular innecesaria compromete la libertad de ese impulso primario. La premisa básica del

¹ Doctor, Docente Titular exclusivo de la Cátedra de Educación de la Voz, Fac. de Arte, UNICEN.

método Linklater es que la vibración de la voz se nutre en un ambiente de relajación muscular. De otra forma podríamos decir que a la voz le encanta viajar. La voz son ondas sonoras y lo que necesita es espacio para viajar. El espacio adentro de nuestro cuerpo y el espacio enfrente de nosotros, hacia afuera. Y que la herramienta básica, la energía básica de esa voz es la respiración. Entonces el método intenta reconectarnos con esos impulsos primarios de respiración auténtica, de respiración profunda, de respiración libre para que la voz tenga esa energía a su disposición.

Básicamente un actor necesita 3 cosas: 1) que se le escuche. Que en cualquier espacio dónde esté se le escuche. 2) que se le entienda. Y no solamente que se le entienda lo que está diciendo a nivel articulatorio de las palabras, sino el ¿por qué lo está diciendo? o el ¿qué pasa con el decirlo?, ¿qué sucede en esa relación escénica? y 3) que pueda responder a cualquier demanda que se le haga a su voz, con facilidad, con salud. Esa demanda puede ser un espacio muy grande, esa demanda puede ser un personaje muy complejo, con mucha vida emocional complicada, un personaje que termine cantando o gritando, o riendo, o tosiendo. O puede ser un personaje que utilice fonemas distintos a los del actor. Por ejemplo yo hablo en “bogotano” pero podría ser un personaje que fuera de Cartagena tendría que cambiar un poco mis fonos. O ya sea un argentino o un personaje de la península ibérica. Cualquier demanda que un director de escena o escritor nos ponga el actor necesitaría o debería poder responder a esa demanda con facilidad para encontrar la mayor eficacia posible. El máximo efecto con el mínimo esfuerzo. Esta sería una premisa importante de Kristin: **el máximo efecto con el mínimo esfuerzo**. Y esto daría como resultado que la voz dure, que sea saludable. Entonces para eso es el entrenamiento.



Antonio Ocampo Guzmán

¿Cómo transcurrió la experiencia del Seminario? ¿Qué expectativas tenías antes de venir para Tandil?

Las expectativas eran más conmigo mismo. En el sentido de que (como lo he dicho varias veces) para mí enseñar en castellano es muy importante, me revitaliza, me regenera, me da mucha energía. Y la última vez que había dado clases en español fue en Bariloche, en septiembre del año pasado en las 1as Jornadas Internacionales de La Voz en Escena/ V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral donde di un taller corto y sentí que iba muy rápido por el poco tiempo que tenía y que tal vez perdí claridad en las consignas. Entonces aquí (si bien tenía más tiempo) era tratar de no ir tan rápido y de ser bien claro y preciso posible, mientras mi cerebro y mi lengua se reacomodan al castellano y no atosigar a la gente con consignas. Porque uno de mis hábitos es... como yo me refuerzo mucho en ser payaso esto hace que vaya demasiado rápido, puesto que yo me excito muy fácilmente. Mi reto era ser lo más claro posible y no correr. Y creo que de cierta manera eso lo logré. El grupo que se conformó fue muy lindo. Eso me sorprendió. Me gustó también trabajar con gente de diferentes edades, desde jóvenes y gente un poco más mayor porque eso enriquece el trabajo. Y es una experiencia que no tengo frecuentemente en Estado Unidos porque en la Universidad tengo grupos con alumnos y alumnas entre dieciocho y veinte años. El grupo me pareció hermoso, muy generoso, con muchas ganas de aprender, con mucha hambre de conocimiento y curiosidad y eso me permitió llevarlo muy fácilmente. Intuyo que para muchos fue una experiencia muy positiva también.

Por otro lado, ha sido interesante manejar mi propia energía, porque ya no soy un joven treintañero y seis horas de clases, cinco días seguidos ha sido todo un reto. El tener que dar seis horas durante cinco días corridos me propuso el gran reto de practicar lo que predico, para responder a la demanda de energía con la mayor facilidad posible. Para estar con salud física y vocal y sobre todo, tener la energía necesaria para la parte de progresión de ejercicios que tienen que ver con las resonancias altas. Registros que yo no uso cotidianamente y que además nunca enseñé esa parte. Sin embargo, al enseñarlas aquí me di cuenta que esa experiencia sigue allí y que pude llegar a esos registros sin dificultad.

El espacio de trabajo me gustó mucho. Tiene muy buena luz, butacas, es un teatro.



¿Qué desafíos te plantea la docencia hoy?

Tal vez un desafío es el tiempo. Es decir. A mí me encantaría poder tener un grupo al que yo entrene y que después pueda crear una obra de teatro con ellos. Para mostrar el tipo de teatro que a mí me interesa utilizando esta metodología. Eso es algo que nunca he podido hacer. El entrenamiento yo creo que es muy útil y funciona bien, pero no puedo mostrar para qué sirve.



LSi tuvieras que decirme cuáles son las fuentes actuales que nutren tú trabajo ¿qué me dirías?

Primero hay un fuerte trabajo apoyado en el método Linklater a lo cual yo le he sumado mi experiencia previa de clown y la improvisación. Esa fue mi primera formación realmente ya que en Bogotá yo tuve tres años de improvisación en la escuela donde me formé. Y para mí lo más interesante de la improvisación es que nos propone jugar a no saber qué va a pasar después, dejarte sorprender por el siguiente momento. Y en la parte de los conflictos dramáticos utilizo la noción de status, identificar los conflictos de poder entre persona y persona y eso tiene también mucho que ver con el clown. Y yo creo que lo del clown con lo de Linklater se fusiona en primer lugar por el trabajo sobre la respiración y en segundo lugar por la libertad que plantea el método de que la voz haga lo que se le dé la gana. Esta idea de que el aire que entre realmente un nuevo estímulo generando sorpresa al actor y la actriz y por lo tanto al público genera un teatro vivo donde la palabra, los textos van surgiendo como si fuera la primera vez. Y un libro que me ha aportado mucho a mi trabajo es "El actor y la diana" de Declan Donnellan. Es un libro muy sencillo pero muy profundo. Hay que leerlo y leerlo y en cada re lectura yo siempre encuentro algo nuevo. La idea básica es que tú como actor no tienes más que responder al estímulo que viene de afuera. Ya sea de la otra persona que está en escena, o lo que él denomina "las dianas". La "diana" es algo visto o sentido que impulsa al actor a la acción y que para que la actuación sea de verdad dice Donnellan tiene que ser una reacción a algo. Es un modo de estar presente en el escenario. Así el actor y la actriz no tiene que ahondar buscando emociones dentro de sí, sino poner su atención en la diana y reaccionar a ello. Esas serían las tres cosas básicas que a mí me estimulan tanto en mi trabajo como actor, director y docente.

¿Has podido ver algo de teatro en la Argentina? ¿Algo que te haya llamado la atención?

Sí. Me llama la atención que muchas de las obras que he visto son unipersonales o de puestas en escena muy sencillas que son muy fácil de montar y desmontar escenográficamente. Y eso le permite al grupo o la compañía hacer la obra por ejemplo todos los miércoles a las veinte horas durante una determinada cantidad de meses. Y cada miércoles se presenta, durante muchos meses. Y ese modelo me parece muy lindo para que un actor pueda profundizar y jugar con una misma obra durante un buen tiempo. Yo tengo una metáfora. Yo digo que la actuación es como la lasaña, cuantas más capas tenga más rica va a ser. Yo creo que esta posibilidad de hacer la misma obra durante bastante tiempo, o regresar luego de algunas temporadas sin haberla hecho o llevarla a un festival y luego reponerla eso le da capas que la hace sabrosa. Otra cosa que me ha llamado la atención es que observo que la gente que va al teatro es como habitué a esa manifestación artística. Yo le pongo mucha atención a las conversaciones que oigo a la entrada y a la salida del teatro y veo que la gente está hablando de teatro, de cine, está hablando de arte. En Estados Unidos la obra es como un museo. Las obras grandes de Broadway, por ejemplo, que sobreviven más de una temporada son por el turismo. La gente que va a New York va a ver musical, entonces ese musical dura en cartel tres años. Y como cuesta tanto dinero ir al teatro va un determinado tipo de gente. Entonces ver que aquí al teatro va gente de diferentes estratos sociales me parece muy bueno, porque es claro para mí que el teatro es parte de la vida, del quehacer de la gente común y silvestre.

¿Algo más que quieras compartir con los lectores de esta entrevista?

Hay dos cosas que me llamaron la atención. Una que Tandil a pesar de ser una ciudad que está bastante interconectada con otros centros urbanos de Argentina no tenga una aeropuerto propio. Y lo que más me llama la atención es que ustedes parece que no tienen problema en subirse a un micro o un auto y desplazarse largas distancias para ir a un encuentro, seminario o festival. Y eso que es un país grande. En Estados Unidos estamos muy acostumbrados a tomarnos un avión para desplazarnos de un lugar a otro incluso en distancia más cortas. Y esto habla de un interés genuino por participar de una experiencia de formación. Porque a pesar de la distancia igual están aquí integrando un grupo bien diverso no sólo de edades sino de lugares de residencia. La otra cosa que me llamó la atención (y que me la dijiste tú) es el bajo costo que se les cobra a los y las alumnas por cursar el taller. Esto también favorece la posibilidad de que cualquier persona con interés en la temática pueda tomar el taller, sin depender de sus posibilidades económicas, y eso nuevamente enriquece al grupo por la diversidad de experiencias que cada uno puede aportar. Tal vez, y esto es una suposición, el hecho de que la instancia de formación que ustedes proponen esté fuera de las grandes capitales como Buenos Aires, Córdoba o Mendoza hace que se produzca un encuentro de gente de diferentes lugares de tu país (o incluso de fuera como Alonso que vino de Lima) permitiendo una diversidad mayor a la que se podría encontrar en Buenos Aires donde por la cantidad de gente que vive allí uno podría suponer que auto abastece en términos de cantidad de gente los talleres y seminarios. Y finalmente me gustaría agradecer. A ti por haberme convocado, a la Facultad por haber aceptado la propuesta y poner a disposición sus instalaciones y recursos humanos, y a los/las/les alumn/os/as/es que participaron del taller. Muchas gracias y hasta la próxima.

Mini CV Antonio Ocampo Guzmán

Actor, director y docente nacido en Bogotá, Colombia, y radicado en Boston, Massachusetts, donde es profesor de teatro en la Northeastern University, realizó su entrenamiento actoral en la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre de Bogotá. Luego de concluir estudios adicionales en voz y teatro físico en Londres, Antonio trabajó tres años con la Shakespeare & Company de Lenox, Massachusetts. En 1998 completó su entrenamiento como profesor de voz con Kristin Linklater, y fue el primer maestro hispanoamericano certificado para enseñar el método Linklater. En 2010 la Universidad Nacional Autónoma de México le publica su libro *La libertad de la voz natural: el método Linklater*, único libro en español autorizado por Kristin Linklater del cual Antonio Ocampo aparece como autor, puesto que no es una traducción del libro *Freeing the Natural Voice* de Linklater, sino una adaptación del mismo al español.





El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20- julio 2023.

**Mariana de la Mata
Dramaturga**

EL SUEÑO DE LA ACTRIZ de Mariana de la Mata¹

Mariana de la Mata nació en Mar del Plata, Argentina. Es autora, directora, actriz y docente de artes escénicas.

Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual (ARTEA- UCLM- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid). Dramaturga egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD) y actriz egresada de la Escuela Provincial de Teatro de La Plata.

Reconocida con destacadas distinciones como el Premio Anterzerkigintza Berriak 2022 (Nuevas Dramaturgias 2022) del País Vasco (Teatro Arriaga de Bilbao, el Principal de Vitoria y el Victoria Eugenia de San Sebastián). Premio Nacional 2020 del INT Argentina por su obra Aurora trabaja (3er puesto). Mención especial del Premio Nuestro Teatro 2020 del Teatro Nacional Argentino Cervantes por Un respiro. Beca Formación Internacional 2019 y Beca Creación 2016 del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Premio Óperas Primas 2012 del C.C Rojas por Soñar despierto es la realidad.

Como autora y directora estrenó las obras Un tiro cada uno, Este verano te mato, Literatura, Soñar despierto es la realidad y Matar es difícil, morir es tedioso, amar imposible.

Es autora e intérprete de El sueño de la actriz, que actualmente presenta en Madrid.

Su obra Aurora Trabaja se estrenará en el Teatro Nacional Cervantes de Argentina bajo la dirección de Leonor Manso dentro de la temporada 2023; y ha sido seleccionada para el programa de traducción al francés de la Maison Antoine Vitez de París.

Con su trabajo como actriz, directora y autora participó los Festivales internacionales Biennale di Venezia de Italia; Santiago a mil de Chile; Temporada alta de Girona; FIDAE de Uruguay; Hebbel Theater de Berlín; Congreso Internacional Iberoamericano y Argentino de Teatro GETEA; de las Jornadas de intercambio Binacional de Dramaturgias Latinoamericanas de la UBA; en el V Festival Novísima Dramaturgia Argentina del Centro Cultural de la Cooperación; BIENAL de arte joven de Buenos Aires; en LATE Festival de Teatro y en el FIBA Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires.

Desde hace más de diez años combina su trabajo como creadora con la tarea docente.

¹ Dramaturga



El sueño de la actriz

Obra seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias²

Resumen

El sueño de la actriz es una obra contemporánea que se compone por el relato de una actriz en clave de poesía onírica. Un sueño continuo que entremezcla restos de su vida, su cotidiano entre trabajos, vínculos y ensayos de una obra que pronto estrenará. En la reunión desordenada de imágenes que sueña, la actriz se ve: “Pronta a salir a escena estoy por conocer la muerte”, y de manera intermitente entra en un vaivén de pesadilla y sueño por el asedio violento de la figura de su maestro.

Palabras clave

Dramaturgia - Autora- Teatro - Poesía

Summary

The actress's dream is a contemporary work that is composed by the story of an actress in the key of dream poetry. A continuous dream that intersperses the remains of his life, his daily work, ties and rehearsals for a work that will soon be released. In the disordered gathering of images that she dreams of, the actress sees herself: “I am about to know death soon to go on stage”, and intermittently enters a nightmare and dream sway due to the violent siege of the figure of her teacher.

Key words

Dramaturgy - Author- Theater - Poetry

² La **Biblioteca de Dramaturgias de Provincias** se crea como una base especializada dentro de la Biblioteca Central de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires en el año 2005. Integra el programa de investigación Documenta Dramáticas, perteneciente al CID (Centro de investigaciones dramáticas) de la Facultad de Arte, UNICEN, dirigido por la Dra. Julia Lavatelli.



El sueño de la actriz de Mariana de la Mata

*“La lucha por encontrar una poesía en que se celebre nuestra supervivencia y no nuestra derrota, quizá por encontrar nuestra propia voz para afirmarla, o al menos por encontrar la manera de sobrevivir en medio de un ethos que disfruta borrándonos y viéndonos fracasar, es un esfuerzo que muchas jóvenes, tal vez la mayoría, deben realizar.” **Rebecca Solnit**
(Recuerdos de mi inexistencia)*

Un teatro abandonado. Un gran telón cuelga de la pared del fondo.

Actriz:

I

La imagen que queda en el sueño es la de una piedra fría y sin brillo.
Un canto rodado.
Casi siempre en el sillón café con leche.
El sillón apoltronado y antiguo.
Casi siempre en el piso de madera lustrado para los ejercicios con pies descalzos.
La noche del estreno es una mano vacía.
La palma mirando hacia arriba, cocinada a fuego lento por una luz cenital.

Siempre igual la espera en la penumbra.
Pronta a salir a escena estoy por conocer la muerte.

II

Mi maestro me toma de la mano.
Envuelve mi mano adentro de las suyas y me mira a los ojos.
Un largo soltar el aire en señal de tranquilidad.
Un suspiro que trae la calma.
Deslizar, apoyar, caer y articular.
Él sosteniendo mis brazos abiertos como un mascarón de proa, tocando mi cabeza para atrapar los pensamientos.

III

En la sala de música donde vocalizamos, la repetición de los ejercicios es una actividad elevada y gimnástica.

Preparamos la tarea para la noche.

Todavía el sol entra por la ventana que da al patio arbolado y entibia la piedra que pasa de la mano al corazón, del corazón a los ojos, de la cabeza al abdomen.

En el ensayo general, encandilada junto al telón, la brasa me incendia el cuello pero no avanza.

El aire sube como un fuego por mi garganta.

La mueca se imprime muda.

Él se pasea por el palco a lo lejos.

Balconea en la penumbra y con un gesto mínimo hace pestañear la luz en señal de enojo, en señal de cansancio.

Deslizar, apoyar, caer y articular.

IV

Los reflectores se prenden y los tubos fluorescentes vuelven la sala fría y concreta.

Él sale hacia el patio trasero y enciende un cigarrillo.

Cada vez que deja la sala después de una práctica, después de un ensayo, hay un momento de parálisis.

Mi cuerpo se enfría desde los pies hacia el centro y envejezco diez años en un segundo.

Me vuelvo ordinaria juntando la ropa caída en el piso.

Cuando salgo del ensayo no hablo.

Todo se mueve a una velocidad insoportable.

El café, los cigarrillos, las uñas pintadas de mis compañeras.

Tengo los oídos tapados y me zumban.

Fabio me ofrece tomar algo en el bar de la avenida mientras se cuelga su bolso deportivo en un hombro.

Niego con la cabeza.

Mañana trabajo temprano en el supermercado, prefiero descansar.

V

Veo a mi maestro en la oscuridad de su estudio.

Está parado bajo la luz cenital.

Está parado descalzo y se mira las manos.

Hace los ejercicios con los ojos cerrados.

Es preciso y contundente.

VI

Fabio habla sin parar de una publicidad que va a filmar durante el fin de semana y me pregunta si voy a seguir trabajando en el monólogo.

Lo miro fijo, le clavo los ojos furiosa.

Quiere hablar de mi ejercicio para recordarme las palabras de mi maestro.

Mejor dicho, su silencio.

Estoy más interesada en preparar una escena, le digo.
Trabajemos sobre eso.

VII

A veces el sueño es una pesadilla que no termina nunca.
Trabajo en la ópera el fin de semana.
Tirada en el piso el día de la apertura de la gala lírica con una capa interminable de maquillaje.
El telón se abre y todo el coro entra en bloque.
Me levantan y me pasan de mano en mano hasta que caigo parada del otro lado del escenario.
Estoy sonriendo.
No sé si alguien me está mirando porque la boca del escenario es enorme y debemos ser por lo menos ochenta personas arriba.
Actúo para nadie.
Actúo con una mueca agrietada hacia la boca negra y opaca.
Actúo para el público que duerme escuchando al tenor.
Actúo mientras los integrantes del coro comentan por lo bajo que todavía no digieren los ravioles del mediodía.

VIII

Veo a mi maestro cerca del centro.
Afuera de la sala parece otro.
Más bajo, más pequeño.
Entro en una librería.
Aprovecho mi escondite detrás de un libro que tomo al azar y lo espío.
Espera en la esquina a que cambie el semáforo, tiene el ceño fruncido y parece preocupado.
Ahora soy yo la que mira y me siento extraña.
Como si alguien me hubiera mostrado el reverso del mundo.
Lo pierdo un instante y ya lo tengo al lado mío.
¿Qué lees?
Quiero hablar con vos.
Quiero que empecemos a ensayar.
Dejo el libro sobre el estante y se abre una pausa enorme que rasga el tiempo. Una piedra que se desprende y cae hasta estacionarse en mí cabeza.

IX

En el piso de madera lustrado.
Me lleva de la mano, me guía.
Una mano en mi muñeca y la otra en mi cabeza.
Una antena en línea directa con mi pensamiento.
Su mano tibia arropa mi sueño y las imágenes se disparan como flechas.
Tengo mil escenas para actuar a la vez.
Puedo ser cualquier cosa.

Marcamos el trazo de los desplazamientos y me alejo hacia el vestuario a ponerme los zapatos de taco.

Hace frío y estoy desconcentrada y ansiosa.

En el sueño actúo mal.

En el sueño la noche del estreno los huesos se me quiebran y crujen como un glaciar.

Me detengo frente al espejo del vestuario: tengo un rostro común.

X

A la mañana temprano siempre siento la resaca del ensayo anterior.

Salgo del sueño como de una piscina y me cambio automática.

Vacíó el bolso, saco la ropa que uso para la escena y pongo la que uso en el supermercado.

Ya en la góndola tengo pensamientos incendiarios.

No soy yo la que saluda, no soy yo la que habla.

Estoy unos centímetros atrás de mi mirada.

Unos centímetros atrás de mis palabras.

A la hora del almuerzo me encuentro con mi amigo Juan.

Está siguiendo una dieta macrobiótica y leyendo bastante sobre filosofía oriental.

Me habla del accidente que tuvo su hermana.

Estoy desanimada envuelta en mi uniforme amarillo.

Él me repite que soy buena actriz, yo le digo que necesito dinero.

Necesito dinero.

Necesito dinero.

Necesito dinero.

Un reponedor se sienta con nosotros, hace bromas y después nos cuenta una anécdota de un jefe al que lo encontraron robando en el depósito del supermercado.

Juan le sigue la charla simpático.

Nos muestra una foto de su hija, una nena rubia de seis años.

Cuando estamos con otros no hablamos de teatro.

XI

En el patio de atrás de la sala, mi maestro poda un jazmín que trepa por la pared.

Me pregunta si traje el texto y yo digo un sí muy bajo.

Sí.

No tengo que tensar, bajar el aire y apoyar.

Corta el texto como a la planta, tacha y corrige.

Tengo que estar más liviana, abrir, relajar, expandir.

La fuerza de gravedad no es la misma en la tierra que en el sueño.

Hoy los ejercicios son más veloces y él no está de buen humor, tiene los ojos filosos y entonces sé que si me mira va a rasgar el sueño.

Hablo bajo, miro el piso.

Se arma un remolino de calor y por momentos me pierdo.

Pienso en el trabajo en la ópera el fin de semana.

Él me grita y me pregunta para qué vengo.

Para qué estoy acá si puedo estar en cualquier lado.

Hace meses que ensayamos la obra, el trabajo es arduo y se extiende hasta entrada la madrugada.

Estoy cansada.

Me pesa el cuerpo y sus gritos me pinchan como agujas.

Me voy a caer del escenario.

Si no podés perderte, no sirve.

Me voy a desmayar sobre las butacas y voy a quedar caída como de un décimo piso.

Deslizar, apoyar, caer y articular.

XII

Carla, es una promotora que trabaja conmigo en el supermercado.

Es muy alta y tiene el pelo lacio hasta la cintura.

Quiere ser modelo, hizo algunos trabajos en eventos y se sacó unas fotos en las que el pelo tapa justo su torso desnudo.

Me las muestra y me dice que tiene un contacto con un representante.

Me dice que le encanta la actuación, que de chica hacía danza clásica.

Me muestra su columna rectificada.

Se saca los zapatos y me muestra cómo dobla los empeines.

Otro día me cuenta que tiene una enfermedad en la boca que hace que las raíces se ahuequen y los dientes se caigan.

Tiene una dentadura postiza de casi todos los dientes de arriba.

El tratamiento para hacerse los implantes es caro, pero está juntando la plata.

Uno de los encargados está enamorado de ella y algunos mediodías se nos acerca con la llave del auto en la mano.

Ella quiere alcanzar a su casa.

Los dos sonrían mucho mientras hablan.

Yo me entretengo con el brillo metálico de la prótesis reflejando el sol del mediodía.

Por un momento parece que estuviéramos en la barra de un bar.

Él acaba de ser padre y nos muestra una foto de su hija.

Una bebé de cachetes rosados con un aro pequeño y brillante en cada oreja.

Estoy callada y tengo sueño.

Hago un esfuerzo por sonreír y no imaginar a Carla durmiendo sin dientes a la noche.

Carla me dice: Vos no parecés actriz.

XIII

Hay una luz anaranjada sobre el sillón.

Me acerco segura sobre mis zapatos de taco alto.

Todo cambia a gran velocidad.

A veces la sensación es de una piel mucho más ancha, mucho más espesa.

Apoyo mi mano sobre el respaldo del sillón y miro la luz.

Aunque todo es penumbra en la platea, veo unas siluetas moverse como animales furtivos.

Secretéan.

Mi maestro sonrío en silencio y un hilo que baja desde el techo sostiene mi cabeza.

Tengo los labios rojos rojos y el sonido sale aterciopelado y continuo.

Mis ojos se van lejísimos.
Mucho más allá de la pared del fondo.
Habito varios lugares a la vez.
Tengo unos anteojos ahumados que me ayudan a enfocar lo que enseguida se ve como una llama alta.
Un infierno cerca de los pies, las yemas de los dedos, el torso y la espalda.
Después de horas de repetir la primera escena se acerca y me golpea en la cara.
Me dice que me saque los anteojos.
Que no me esconda detrás de los anteojos.
Que vamos a tener que buscar otra actriz.
Después no dice nada más.
Tengo una piedra fría en cada mano que aprieto muy fuerte.
Las guardo en el bolso con el resto de mis cosas y cuando me lo cuelgo se me arquea la espalda.
Tengo una joroba.
Mi cuerpo es mi cuerpo y otros cuerpos a la vez.

XIV

Arreglo con Fabio para encontrarnos a ensayar.
Salgo más temprano del supermercado y me tomo un colectivo en el que viajo eternamente.
Aprovecho y leo la escena.
Tomamos café con leche en el bar de la esquina.
Fabio saca de su bolso una camisa y me dice que es perfecta para el personaje.
Yo creo que es muy parecida a todas las camisas que usa en general.
Discutimos por eso.
No quiero hablar de la escena, quiero hacerla.
Estás muy nerviosa, después tensas el cuello y no dejás que el aire circule.

XV

La noche de mi cumpleaños coincide con el ensayo general.
Por la tarde vocalizamos, repetimos los ejercicios y estudiamos una partitura de teatro oriental.
Pienso en Juan hablándome en el almuerzo sobre el accidente que tuvo su hermana.
El auto estrellado en medio de la ruta y ella muerta y joven sobre el asfalto.
A veces la piedra es una lluvia de cantos rodados. Duermo sepultada bajo una manta de pequeñas piedras redondas y sólo me levanto para ir a ensayar.
Tengo cicatrices en las rodillas y llagas en los pies.

XVI

En el palco del teatro mi maestro piensa en otras actrices, bufa preocupado por otros ensayos.
Me aferro al sillón como a un salvavidas.
Nos reúne para hablar.

XVII

Llego temprano a la ópera y firmo la planilla.
Saco cuentas para saber cuánto me corresponde cobrar a fin de mes.
Cuando termino una de las asistentes me dice que vaya a peluquería con el resto de los figurantes.
Me maquillan y me ponen una peluca larguísima.
Las empleadas del teatro hablan del tenor, del viaje de donde vuelve el tenor y fuman *Le Mans* suaves que prenden con el pucho del cigarrillo anterior.
El cuarto de peluquería es muy pequeño y el humo nos cubre de la cintura para arriba.
Me busco largamente en el espejo detrás de la peluca.
No sé dónde estoy.
El llamado para entrar a escena es una chicharra que suena punzante.
Preparados.
Listos.
Irene cobra más que yo porque, además de estar como figurante, tiene una escena en la que está muerta mientras el tenor hace un solo.
Nos reímos de eso, de ella entrando en brazos de otros figurantes con un pañuelo ensangrentado en la mano.
Tomamos cerveza y después me lleva a mi casa en su *Fiat 147*.
Me jura por su madre que no va a actuar nunca más.

XVIII

En la charla mi maestro nos habla del sacrificio del cuerpo en escena, de dejarse morir para ser otro y pide que me canten el feliz cumpleaños.
Todos mis compañeros me abrazan, cantan y me besan.
Él dice: la única que se interpone en tu camino sos vos.
Fabio se ríe cómplice.
Los dos se ríen.
¿De qué se ríen?
A veces tomo notas cuando vuelvo del ensayo y no me puedo dormir.
Deslizar, apoyar, caer y articular.
Robar posturas de la danza y de las artes marciales.
Repetir los ejercicios hasta poder hacerlos con la mente libre.

XIX

Fabio me toma de la cintura y yo me quiero soltar.
Entonces me toma más fuerte y me dejo llevar.
Hacemos los ejercicios.
Su camisa tiene un olor a transpiración insoportable.
Lo escucho decir el texto pretencioso, heroico.
Cierro los ojos y me tapo los oídos.
Escuchá me dice, no te apures, no tengas miedo.
¿Por qué pedís permiso?

Sos vos, no es el personaje, sos vos.
Hay un apagón y la oscuridad es total.
Me muevo a tientas entre la escenografía como una ciega.
Fabio me abraza y me besa.
Me quiero soltar, no me deja.
Forcejea, tironeamos y se cae.
Cuando vuelve la luz está en el piso y me mira furioso, dice los textos mejor que nunca.
La escena toma el ritmo justo.
En el vestuario se cambia parco, en silencio y me mira a través del espejo.
¿Qué hacés el sábado a la noche?
Trabajo en la ópera.
Siempre te estás escapando.
Tengo que trabajar.
Lo sigo por el patio de atrás de la sala.
¿En la escena también?
En la escena también.

XX

Muchas veces encuentro la inmovilidad absoluta mirando el pasillo central del supermercado.
Parada en la punta de la góndola puedo ver el piso lustrado hasta el centro.
Los productos emanan una luz fluorescente y la música ambiental me sostiene.
Hay un horario a media mañana del jueves en que el supermercado está vacío y todos parecemos actores de reparto de una película norteamericana.
Entre el sector de los cereales y el de los lácteos hay un recuadro perfecto donde me veo a lo lejos pasar la escena.
Estudio los movimientos.
Un chico de unos diez años me toca la espalda, quiere una de las libretas que tengo para regalar.
Se la doy junto con un folleto de los nuevos productos: ketchup, mostaza y mayonesa.
Su madre me lo agradece aferrada al carrito donde lleva yogures, papel higiénico y cajas de cereal.
Yogures, papel higiénico y cajas de cereal.
Yogures, papel higiénico y cajas de cereal.
No me salen las palabras.
Soy la foto de mí misma sonriendo.

XXI

Me duelen las piernas.
Me duelen las articulaciones de las piernas con la cadera.
En el sueño hay persecuciones larguísimas y yo siempre voy descalza pisando las piedras puntiagudas hasta un acantilado.
Cuando me detengo y miro para abajo la pendiente es un abismo.
El mar golpea furioso.
Tiro piedras intentando escucharlas pegar contra el agua, pero nunca llegan.

Estás afuera.
Tenés que entrar.
Tenés que estar adentro.
Tengo llagas en los dedos de los pies porque los zapatos que uso en la escena son un talle más chico.
Más liviana, me dice desde el palco.
Estás pesada.
Siempre el mismo tono.
Siempre el mismo tono.
Estás aguda.
Chirriás.
¿No podés cambiar?
Más liviana.
Es el personaje, no sos vos, es el personaje.
No sos vos.
Nos sos vos.
Es el personaje.

XXII

La última noche en la ópera con el cheque en la mano Irene y yo nos vamos a una fiesta en la facultad de ciencias sociales.
La noche es cálida y el playón de atrás está cubierto por un cielo de banderines.
Tomamos cerveza y bailamos con dos estudiantes de veterinaria.
La música está muy fuerte.
Una cumbia viscosa que nos hace hablar a los gritos.
No sé qué decir y sólo me salen los textos que estoy estudiando para la escena.
No entiendo si las réplicas encajan justo en la conversación o ellos también repiten la letra.
Bailo con uno de los estudiantes de veterinaria hasta que llega Marcos, el hermano de Irene.
Me da la mano y me dice que vayamos a tomar cerveza al patio de atrás.
Cruzamos un jardín. Nos sentamos en un banco.
Con la luz de la noche las plantas portan una presencia ancestral.
Marcos me lleva de vuelta a casa en su moto.
Maneja muy rápido, el viento me pega en la cara y me vuela el pelo.
Parece una escena de cine.
Entonces no extraño actuar.

XXIII

Fabio no entiende por qué no fui a ensayar.
Le explico una vez.
No entiende.
Le vuelvo a explicar.
Estoy cansada de los gritos.
Le muestro los moretones.
Van a buscar un reemplazo.

Fabio me abraza y me dice que no.
Que él le pidió que me venga a buscar.

XXIV

Voy al ensayo, pero me quedo en la platea.
No me siento bien.
Creo que tengo anginas.
Mientras guía el trabajo, mi maestro lanza fugaces miradas de soslayo que me tajan el rostro.
Lo evito.
Finjo estar concentrada mirando los desplazamientos, pero en la quietud me empiezan a brotar unas lágrimas opacas.
Me paro para ir al vestuario y se interpone en mi camino.
Entrá, me dice y me empuja.
Por un segundo lo enfrento.
Mis pupilas se posan en sus pupilas.
Nuestros ojos se cruzan afuera de la escena y se desata una guerra.

XXV

En el baño del supermercado una de las promotoras toma agua sentada en la mesada.
Está vestida con un traje anaranjado de oso.
Afuera se escucha la multitud del domingo.
Familias enteras comprando.
El sonido de las ofertas por el altoparlante anestesia.
Me dice que le pagan bien pero que es su último fin de semana.
Que no le gusta el trabajo de oso.
Que los chicos pasan corriendo y la patean.
Me muestra los moretones en las piernas, le muestro los míos.
Después fumamos un cigarrillo dejando salir el humo por una ventana de aire y luz.
Siempre pensé que adentro del oso había un hombre.
Todos parecemos otra cosa.
Vos no parecés actriz.

XXVI

Me empuja para que entre a escena.
Trastabillo y justo cuando estoy por caer me tomo del sillón y me vuelvo parte.
Digo los textos con una voz animal.
Soy hablada por el sueño.
De mi boca sale un viento frío que lo peina todo.
Actúo con furia.
En la platea, en los palcos y al costado.
Detrás de los telones todo queda helado.
No alcanza.
No lograrás profundizar.

La fecha está cerca.
La obra requiere otra entrega.
No hay más tiempo.
Lanzo las piedras que tengo en las manos.
Escupo las pequeñas pelotas redondas que salen en mil direcciones.
Es un granizo negro y tupido que cubre las butacas.
Veo el teatro desde afuera como un edificio momificado.
No puede ser.
No tengo más nada.
Estoy cansada porque trabajo muchas horas.
Necesito estar en silencio.
Necesito dormir.
Estoy desconcentrada porque paso demasiadas horas en el supermercado y eso me nubla.
¿Es de día o es de noche?
Tenés una cara terrible.
Acá la luz es fatal, la ponen así para que la gente pase horas comprando y no sepa si es de día o es de noche.
¿Es de día o es de noche?
Te voy a prestar un corrector que tengo que no falla.
Te va a mejorar un poco
¿Es de día o es de noche?
¿Te voy a poder ir a ver?
No sé.
¿Es de día o es de noche?
Vos no parecés actriz.

XXVII

La última semana de ensayos la paso sin dormir.
Como mal, no tengo hambre y tomo muchos analgésicos.
Está bien el ritmo.
Es eso.
Ahora se ve otra cosa.
Estás diciendo otra cosa.
Nos sacamos fotos.
Primero con Fabio.
Después con él.
Después todos juntos.
Estamos eufóricos.
¿Me vas a seguir queriendo siempre?
Tomamos cerveza.
No es el personaje, sos vos.
Tomamos mucha cerveza.
Deslizar, apoyar, caer y articular.
Tomamos whisky.

Tomamos mucho whisky y bailamos hasta el amanecer en un sótano que tiene las paredes pintadas de violeta.
Con Fabio nos juramos amor eterno.
Hacemos una carrera hasta la parada de taxi y me gana.
Nos reímos hasta quedarnos sin aire.
Ya casi no queda nada.

XXVII

La noche del estreno es una mano vacía.
La palma mirando hacia arriba, cocinada a fuego lento bajo una luz cenital..

XXVIII

Camino recién bañada por el boulevard que va al teatro y el silencio es total.
La calle parece envasada al vacío.
Una piedra grande y redonda viene cayendo directo hacia mí.
La miro de frente y veo la primera escena.
Repaso cada movimiento y quiero decir cada texto, pero no puedo.
No me acuerdo la letra.
Busco un analgésico en mi bolso y siento un sudor frío en la espalda.
No me acuerdo la letra.
No me acuerdo la letra.
No me puedo acordar la letra.
Me tiro boca abajo en la calle y abrazo el asfalto.
Quiero aferrarme al mundo concreto.

XXIX

En el camarín hay una silla de plástico donde acomodo mi ropa.
Tengo la garganta cerrada y casi no puedo respirar, pero disimulo.
En la penumbra del escenario Fabio me da la mano y busca mis ojos preocupado.
No hablamos.
Estamos en silencio como dos estatuas esperando la señal.
Entonces la luz empieza a subir y entibia todo.
Mi maestro está sentado en el fondo y mira distante.
Ahora el sueño es más espeso y empieza a tirar para adentro y para abajo.
Digo los textos, pero es inútil, mi cuerpo está ajeno.
Lo veo, no quiere mirar, se agarra la cabeza.
Sigo.
Me aferro a las palabras, las muerdo y las saboreo con desesperación, pero me muevo en la superficie.
Soy la profesional fría, la que cobra el borderaux.
De repente quita la mirada, mira para abajo y me suelta.
Grito, grito muy fuerte, pero se aleja con paso seguro por el pasillo hasta la salida de emergencia.

Ya no existo afuera de la escena y adentro la lucha es a brazo partido.
¿A dónde va?
Sus pasos se detienen debajo de la luz verde del cartel de salida.
Sigo.
No queda nada.
No veo nada.
Tengo cataratas de pequeñas piedras sobre los ojos como un velo.
Somos sólo él y yo esperando la muerte al lado del sillón.
Que se dé vuelta, que frene su marcha porque no voy a moverme.
La conciencia del artificio es una caída en picada si él no mira mi sueño.
Deslizar, apoyar, caer y articular.

XXX

Entonces sucede, vuelve sobre sus pasos.
Sus ojos son dos brasas que aparecen en lo oscuro, camina decidido y veloz.
Exagerás, me grita, exagerás.
Es una pesadilla.
El sonido retumba y su voz llega gruesa y clara.
El aire es denso como previo a la tormenta.
Sigo.
Me pide que mienta y miento.
Me dice que no miento.
Hago fuerza por mentir y se me nota.
Sigo.
Me defiende y es peor.
Exagerás, me grita, exagerás.
Avanza hasta la primera fila, con un solo paso sube al escenario y me pega una trompada certera en la mandíbula.
Golpeo contra el filo de la escenografía y caigo al piso bruta.
Creo que la platea aplaude y aúlla, festeja la contienda.
Me sangra la nariz, pero no me doy por vencida.
Después de algunos segundos me levanto.
Voy otra vez.
Otra vez la técnica.
Es lo único que tengo.
Repito y babeo.
Repito y repito.
Soy capaz de repetir un millón de veces la secuencia de movimientos, porque ya no puedo hacer otra cosa.
No puedo salir de la trampa del sueño.
Soy una autómatas.
Exagerás, me grita.
Me provoca.
Braceo, busco sacar la cabeza para tomar aire.
No estás, me dice y me vuelve a golpear.

No estoy, pero corre mi sangre.
Mancha la madera y la alfombra donde se apoya el sillón.
Deslizar, apoyar, caer y articular.
Me resbalo.
Me duele.
Quiero moverme y no puedo.
Es una pesadilla.
Soy por encargo.
Con mi último aire escupo una piedra llena de sangre y de baba.
No sé si es una piedra o son mis dientes.
Tengo un hilo de voz con el que sigo diciendo la letra.
Las patadas retumban en mi cabeza.
Hay que dejarse morir para ser otro.
Tengo un sonido lastimero y vibrante.
Hay que sacrificarse.
Vienen más patadas.
Entonces me abandono.
Me dejo ir y me hundo.
Me voy al fondo del fondo del sueño.

XXXI

Siempre igual la espera en la penumbra.
Pronta a salir a escena estoy por conocer la muerte.
