



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

EROS Y TÁNATOS

Energías en oposición para desarrollar un uso extracotidiano del cuerpo en la creación escénica.

Tesis para optar al grado de Magister en Artes
Mención: Dirección Teatral

ALEJANDRO ALFREDO EAST CARRASCO

Profesor Guía: César Farah

Santiago, Chile 2016

A todas y todos los que de alguna manera me apoyaron, ayudaron y/o inspiraron en la realización y finalización de este proyecto.

A quienes confiaron y creyeron en mí y en este proyecto. A mi madre que no alcanzó a verlo. A mis hijas, que tuvieron que soportar mis ausencias constantes. A mi esposa por su apoyo incondicional. A mi tío por su trabajo desinteresado.

A mis profesores, maestros y guías en este arduo camino.

A todas y todos ellos, muchas gracias.

“Con el placer como hilo conductor, el hombre deja de ser artista para convertirse él mismo en la Obra de Arte”

“Humano, demasiado humano”

F. Nietzsche

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	6
ORÍGENES.....	7
LA ESENCIA.....	11
Componente Escénico	17
CAPÍTULO 1	21
CONTEXTOS.....	22
ARTICULACIONES INICIALES.....	25
El Espacio	26
El Espacio Escénico	28
Espacialidad	31
PROXEMIA CUERPO ESPACIO.....	32
PROXEMIA.....	35
EL ESPACIO TEATRAL: SU UTILIZACIÓN PROXÉMICA.....	37
CUERPO: NUESTRO DISPOSITIVO	42
CAPÍTULO 2	48
ENERGÍAS.....	49
Acciones físicas y cuerpo extra-cotidiano.....	52
El cuerpo extra-cotidiano.....	54
La energía.....	59
Equilibrio.....	60

Oposiciones.....	63
Simplificación.....	67
Desde el erotismo-violencia.....	68
Erotismo-energía-oposiciones.....	73
CAPÍTULO 3	75
INICIOS:.....	76
FUNDAMENTOS.....	79
PRESENTACIÓN.....	79
MUNDO DE LA OBRA.....	81
LENTO FUNDIDO A NEGRO.....	82
ELECCIÓN DEL TEMA.....	83
EL MONTAJE.....	92
Conformación equipo de trabajo.....	96
Primera Etapa.....	97
Lectura-Discusión.....	101
Improvisaciones.....	101
El Trabajo Cuerpo-Espacio.....	102
Vínculo entre erotismo y muerte.....	103
Cuerpo Extra-Cotidiano.....	104
Pelvis-Hara como Motor.....	104
Espacio Escénico.....	105
Cambios.....	107
Segunda Etapa.....	109

Del Diseño Espacial	110
De la Música.....	112
Estreno.....	113
CAPÍTULO 4	114
Técnicas Corporales ExtraCotidianas.....	115
PRELUDIO.....	117
Descripción del Training.....	118
EJEMPLOS GENERALES.....	122
SELECCIÓN DE ESCENAS – CUERPO EXTRACOTIDIANO	132
Escena 1 Inicio.....	133
Escena 5 Intento de Irse.....	134
Escena 18 Me Voy 3 y Asesinato.....	137
FOTOS EJEMPLOS	140
Erotismo-Proxemia Íntima-Tango.....	140
Energía Erótica-Retención-Proxemia Íntima.....	141
Cuerpo Vivo-Extracotidiano	141
Fuerzas en Oposición-Equilibrio Precario	142
CONCLUSIONES.....	143
BIBLIOGRAFÍA.....	158

INTRODUCCIÓN

ORÍGENES

El proceso de definir un tema de investigación para la presente tesis, no fue un asunto fácil. No fue encontrado de buenas a primeras, a pesar que siempre había estado ahí, frente a nosotros. Éste aparecía de una u otra forma en toda nuestra creación escénica.

Desde los más simples ejercicios de dirección en los primeros años del Magíster hasta los ejercicios más acabados en los últimos, y también en las Obras, “Ausencia” y “Porque el cuerpo habla”, la problemática del cuerpo en escena y las pulsiones eróticas que se articulan en ella fueron un asunto recurrente. En un comienzo sólo estaban ahí sin notarlo del todo. Fue sólo hacia el último taller de dirección cuando esta preocupación latente fue corporizándose y estructurándose con mayor claridad en nuestros trabajos.

Entonces, el develamiento que nos asaltó como una bofetada. La claridad, la luz frente a los ojos. Trabajar con el cuerpo de los actores desde las pulsiones o energías eróticas debía ser un elemento clave a utilizar en esta investigación de Tesis.

Entonces comenzaron a surgir una serie de preguntas de rigor como ¿Por qué? ¿Para qué? ¿De qué modo?

A partir de estas preguntas y las lecturas con las que se conformó el marco teórico, se encontraron dos elementos que articulan y conectan el erotismo con las artes y la creación escénica, y permiten construir una propuesta que aporta, a nuestro parecer, a la construcción de nuevos modelos y formas de entender el arte de la actuación, y por cierto, de la dirección teatral enfocada en el trabajo del cuerpo del actor y actriz.

Dichos elementos son:

- El trabajo extra-cotidiano del uso del cuerpo, en particular, el principio de las oposiciones, donde: “el cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas.” (Barba, 1992, p.45)
- La Proxémica, que en términos generales es la ciencia que se ocupa de la proxemia o distancia que separa en un espacio determinado a dos individuos, y en el caso del teatro a dos intérpretes y en general, a dos cuerpos en el espacio.

Ahora, ¿cómo conectamos nuestra preocupación inicial, el erotismo, con la proxemia y el principio de las oposiciones para la utilización del cuerpo extracotidiano en la creación escénica?

Grandes hombres de teatro, creadores y teóricos concuerdan en que el arte del actor se basa en la generación interna de impulsos energéticos para la producción de acciones físicas. (Artaud, Brook, Oida, Grotowski, Barba)

Me refiero a lo esencial del arte del actor: es decir que lo que el actor logre sea un acto total (no tengamos miedo del nombre), que lo que haga lo realice con su ser íntegro, y no solamente con un gesto mecánico (y por tanto rígido) del brazo y de la pierna, no con gestos apoyado por una inflexión lógica en forma viva; puede estimularlo y en realidad es todo lo que puede hacer. Sin comprometerse su organismo deja de vivir y sus impulsos se vuelven superficiales. (...) A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico.

El actor no debe usar su organismo para ilustrar un “movimiento del alma”, debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo. (Grotowski, 1998, p. 84)

El actor-actriz diseña acciones físicas que son la exteriorización de algo que surge en su interior y se convierte en el impulso que desata el movimiento. El erotismo es una energía, una pulsión (Freud, 1996) y como tal podría utilizarse como movilizadora del cuerpo del ser humano, un impulso que lo “empuja” a actuar, a moverse. Del mismo modo aparece su contraparte, tánatos, como una pulsión de muerte, una energía “contraria” a la erótica, por lo que podría decirse entonces que ellas fluyen en la tensión.

Ambas energías conforman, en su oposición, el flujo de la vida, desde la vida hacia la muerte, de eros a tánatos y viceversa.

Así, tal como lo expresa Sigmund Freud, “La vida consistiría en las manifestaciones del conflicto o de la interferencia de ambas clases de instintos, venciendo los de destrucción con la muerte y los de vida (el Eros) con la reproducción.” (Freud, 1996, p. 2676)

Del mismo modo, el pensar a eros y tánatos como dos energías en oposición y a la vez complementarias, queda plasmado en Marcuse cuando dice que “(...) el instinto de la muerte llega a ser, por derecho propio, el compañero de eros en la estructura instintiva primaria, y la perpetua lucha entre los dos constituye la dinámica primaria.” (Marcuse, 1989, p. 40)

Tenemos entonces, por un lado, este nexo inevitable entre lo erótico y lo tanático en tanto energías en oposición, y por otro lado, el principio de la oposición de fuerzas

contrapuestas para encontrar la técnica extra-cotidiana en el cuerpo de los intérpretes. En eros y tánatos encontramos las energías contrapuestas, la esencia del movimiento que se basa en los contrastes, en palabras de Meyerhold; o en el término japonés *hippari hai* que designa estas fuerzas contrapuestas; o en el *tirar y empujar* que define Lecoq. (2011)

Completando los elementos centrales con los que se articulará la propuesta teórica y escénica, está la proxemia íntima, que será el marco espacial que permitirá provocar en el cuerpo del actor y actriz las energías que deberán entrar en tensión dentro de su cuerpo para que de ellas surja la técnica extracotidiana en la generación de acciones físicas.

La técnica extracotidiana del uso del cuerpo en la puesta en escena no se produce sólo con una transformación programada y consciente de la dinámica física y corporal alterando el equilibrio o modificando externamente su forma cotidiana, sino que se necesita la producción interna de impulsos energéticos que se opongan entre sí, para a partir de esa contradicción y conflicto poder encontrar dichas técnicas extracotidianas y así poder presentar al espectador una realidad distinta desde la fuerza presente de ese cuerpo.

Eugenio Barba explica que “la energía no es el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino el de una tensión entre fuerzas contrapuestas”. (1996, p. 45) Lo explica desde la claridad traspasada por la tradición japonesa, donde existe el término *hippari hai*, tracción antagónica, para designar estas fuerzas contrapuestas. Significa “jalar hacia ti a alguien que a su vez te jala”. (Barba, 1996)

LA ESENCIA

Creemos que la actividad creativa, el arte y en particular el teatro, requiere de la búsqueda constante de fuerzas y energías que lo revitalicen. Es necesario aplicar a la creación artística elementos que renueven su fuerza expresiva potenciando su calidad y capacidad comunicativas. En palabras del investigador Alberto Mediza: “Crear significa dar origen, hacer posible una nueva legalidad, descubrir lo que estaba oculto, inventar lo que se hallaba ausente.” (Mediza, 1985, p. 35)

Crear, de ninguna manera puede asimilarse a la duplicación de un algo ya existente; representa fundar una nueva categoría, establecer pautas inéditas o el descubrimiento de una legalidad que hasta ese momento se hallaba oculta a la mirada del mundo, y que a partir de allí, lo enriquece y amplía en sus posibilidades. (Mediza, 1985, p. 35)

Entendemos la actividad artístico-creativa en general, y el teatro en particular, como una herramienta de expresión, como un vehículo de transgresión en un sentido simbólico, de cuestionamiento de lo establecido por las estructuras de poder que se entrelazan en la sociedad.

Creemos también que el acontecimiento vivo que es el teatro permite generar en el espectador una experiencia íntima, no por medio de la razón, ni del intelecto, sino por medio de los sentidos.

El teatro debe “someter al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva catarsis y una experiencia estética y ética original. El impacto

en el espectador, la modificación de su relación con la realidad y lo real, es lo que devuelve al teatro su utilidad". (Dubatti, 2008, pp. 70-83)

Creemos que articular en la creación escénica la pulsión erótica para desarrollar una técnica extracotidiana de uso del cuerpo nos permitiría dotar a la obra de una gran fuerza expresiva que nos parece un necesario aporte a la construcción y desarrollo de las formas escénicas.

La transformación de las formas artísticas no es un proceso autónomo. Las exigencias estéticas están en función de las transformaciones sociales. Un arte que se aferra a las viejas formas es un arte aliado de la muerte. A veces, incluso, no basta un cambio de las formas, sino una profunda transformación de los medios. (Sánchez, 1999, p. 24)

Nuestra intención es desarrollar un lenguaje escénico propio desde un punto de vista estético, visual y expresivo. Creemos que en la experiencia erótica podemos encontrar varios elementos que se encuentran también en la experiencia artístico-creativa. Es más, creemos que todo arte es erótico en sí mismo. La experiencia erótica está fuertemente sujeta, o enraizada, o dependiente de los sentidos. La energía erótica, como experiencia, es sensual y sensorial más que racional, y surge en y desde el cuerpo. A través del cuerpo.

Todo arte es erótico. El primer ornamento fue de origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista garabateó en un muro para desahogar su exuberancia, fue erótico. Una línea horizontal: la mujer tendida. Una línea vertical: el hombre la penetra... Pero el hombre de nuestra época que,

llevado por una compulsión interna, embadurna paredes con símbolos eróticos es un criminal o un degenerado. (Adolf Loos en Taschen, 1993, p. 8)

Entonces, ¿dónde instalaremos esta energía erótica en la escena?, ¿desde qué lugar surgirá y se desarrollará?, ¿cuáles serán su función y propósito?

Frente a nuestra intención de encausar la energía erótica en la escena como impulso hacia la creación ponemos el foco en el cuerpo y su relación con otro u otros cuerpos en el espacio escénico, encontrando que debíamos trabajar desde una proxemia íntima entre los intérpretes, para a partir de estas circunstancias espaciales específicas propiciar la aparición en el cuerpo de energías que al entrar en tensión, permitan al actor trabajar desde lo extra-cotidiano, generando una dinámica corporal particular para la escena, entregándole su singularidad expresiva y visual.

Organizamos entonces todos estos elementos para componer nuestra pregunta de investigación.

¿De qué manera, basándonos en el principio de Energías en Oposición de Eugenio Barba, es posible explorar con las fuerzas en tensión provenientes de las pulsiones erótica y tanática para desarrollar técnicas extracotidianas de uso del cuerpo en el montaje teatral “Lento Fundido a Negro”?

La investigación se centra en el trabajo actoral, la dirección del actor y actriz en la utilización de su cuerpo para la creación de acciones físicas en un uso extracotidiano, es decir, nuevo, distinto, tanto desde la percepción del intérprete en un nivel pre-

expresivo, como luego en el resultado visual en la composición del espectáculo, el “resultado” en el nivel expresivo.

Trabajaremos en y con los cuerpos de los intérpretes en su relación de intimidad proxémica y desde la generación de energías contrapuestas (vida y muerte; eros y tánatos) para una utilización del cuerpo distinta de lo cotidiano o natural, cambiando sus modos expresivos, sus maneras de desplazarse y detenerse, la mantención de un equilibrio precario en su inmovilidad, el motor del movimiento mismo, el origen en el cuerpo y su composición energética.

Buscamos crear una obra teatral que sea capaz de estremecer, de provocar, y al mismo tiempo expandir los universos de significado aportados por los signos de la expresión corporal. Desde la extrañeza y fuerza de la energía desplegada por el cuerpo presente de los intérpretes buscamos producir los elementos metodológicos y artísticos que nos permitan descubrir, definir e instalar los cimientos de una poética propia, para así: “¡Poder crear un teatro que tuviera un poder de *acción* primitiva, perturbadora!” (Kantor, 2004, p. 14)

Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las

escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos. (Grotowski, 1998, p. 215)

Por otro lado, buscamos también la posibilidad que los intérpretes puedan descubrir su cuerpo y sus posibilidades expresivas, desde la energía dinámica y la tensión de las oposiciones que haremos dialogar en ellos. Lo descubran y luego incorporen¹ estos procedimientos de uso extra-cotidiano del cuerpo, a partir de un trabajo consciente, que les desnude su corporalidad en la extrañeza de lo nuevo, revelándoles así no tan sólo un cuerpo, sino también un conocimiento personal más profundo. Esto que se le revela al actor y actriz, será también un descubrimiento para el espectador en el nivel expresivo, en la percepción del espectáculo. Thomas Richards dice que “(...) los espectadores desean que algo escondido les sea revelado, incluso tienen la esperanza inconsciente de poder descubrir “algo” desconocido sobre ellos mismos”. (2005, p. 169)

Como ya se dijo, usaremos la investigación y trabajo de Eugenio Barba y los conceptos por él acuñados dentro de lo que llamó Antropología Teatral, y su acercamiento a las técnicas, conceptos y premisas del teatro oriental, pasando por su formación con Grotowski, quien a su vez fue un “continuador” de lo que Stanislavski dejara inconcluso al final de su vida en el trabajo sobre las “Acciones Físicas”.

Vamos a desarrollar, entonces, una investigación que posee dos componentes imbricados, uno teórico y otro práctico. El aspecto teórico-reflexivo, es esta tesis,

1 La palabra incorporar viene del latín y se compone del prefijo in- (hacia el interior) y la raíz corpus, corporis (cuerpo). Es por eso que significa meter o poner cualquier cosa en el interior de un cuerpo, y hacer que forme “cuerpo” con él.

donde haremos una investigación bibliográfica de los aspectos relevantes que nos interesa investigar en su contraparte práctica, el montaje de la obra teatral “Lento Fundido a Negro”.

En este sentido entonces, nuestra búsqueda se mueve en el terreno de la “práctica como investigación”, donde, según Robin Nelson,

“(…) la práctica artística es una metodología clave de indagación y donde, respecto de las artes, la creación artística (escritura creativa, danza, partitura musical, performance, teatro/performance, exposiciones de artes visuales, cine y otras creaciones culturales) es presentada como evidencia substancial en respuesta a la pregunta de investigación.” (Nelson: 2013)

Así, pondremos a prueba en y desde el componente escénico nuestras inquietudes plasmadas en la pregunta de investigación y sus componentes. Intentaremos encontrar respuestas y abrir caminos hacia un tipo de conocimiento que articule tanto el proceso de producción escénica como su resultado.

Todos estos elementos en su articulación dialéctica con la pregunta de investigación y sus componentes centrales organizan la sustancia de nuestra investigación que decanta en una serie de objetivos generales y específicos que enumeramos a continuación:

Objetivo General

Desarrollar una investigación teórico-práctica en el campo de la dirección teatral que articule el principio de fuerzas en oposición para descubrir un uso extra-cotidiano del

cuerpo en la creación escénica, a partir de las energías erótica y tanática, en una proxemia íntima.

Objetivos Específicos

1. Realizar descripción y definición del Espacio en la creación escénica y el uso que haremos de él.
2. Realizar análisis y definición del uso del Cuerpo en el teatro y los modos cómo será abordado en nuestra investigación.
3. Definir el término Proxemia, su uso en el teatro y cómo será aplicado en nuestro trabajo.
4. Entender el término de Energías en el teatro, su utilización, y la relación con las Acciones físicas y el uso del cuerpo extra-cotidiano.
5. Entender energías erótica y tanática como ejes del desarrollo del uso extracotidiano del cuerpo dado por su conflicto y oposición.
6. Realizar un Montaje Teatral para poner a prueba los componentes teóricos de la investigación.
7. Realizar un análisis detallado de los resultados obtenidos por el montaje y funciones de la obra “Lento Fundido a Negro”, componente práctico de esta investigación.
8. Sentar las bases de una poética espacio-corporal propia a partir de los resultados obtenidos.

COMPONENTE ESCÉNICO

El componente práctico que utilizamos en nuestra investigación es la obra de teatro “Lento Fundido a Negro”, de autoría propia, en cuyo proceso de montaje articularemos la energía erótica y la energía tanática, como impulsos en tensión en el marco de una proxemia íntima, como mecanismo para producir acciones físicas, partituras corporales y coreografías, desde una técnica extra-cotidiana del cuerpo.

La utilización de un espacio interpersonal reducido será necesario para la elaboración de nuestra investigación. Por tal motivo, entonces, el espacio escénico estará lleno de escaleras que tejerán una especie de laberinto o prisión para los dos personajes que habitan dicho espacio, permitiéndonos explorar la aparición de la energía erótica y su contraparte en el cuerpo de los actores, y desde ahí movilizarlas desde su oposición como impulso para la creación acciones físicas extracotidianas², y definir así una particular dinámica corporal de los actores.

“Los comportamientos escénicos que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple. Esto sucede porque un número bien delimitado de fuerzas –de oposiciones– se seleccionan, eventualmente se amplifican, y se montan simultáneamente o en sucesión. Una vez más se trata de un uso antieconómico del cuerpo ya que en las técnicas cotidianas todo tiende a superponerse como un ahorro de tiempo y energía”. (Barba, 1996, p. 51)

Para poner a prueba los elementos del componente teórico, el manejo de las técnicas extracotidianas de uso del cuerpo partiendo del conflicto entre energías ya mencionado, creamos una obra cuyo mundo nos permite poner a prueba todos estos elementos.

² “El actor debe llevar a cabo un acto total dentro del marco de su oficio, es decir, un acto que comprometa todo su ser, más allá de aquellos límites que normalmente haya conocido. (...) lleva a cabo un acto organizado, no algo caótico o casual; pero ese acto es solemne y creativo y sobrepasa por tanto los límites cotidianos. Aunque permanezca dentro de los límites vitales del actor, toca sus puntos más altos, las experiencias limítrofes de su vida y en este sentido traspone los límites cotidianos de su vida normal.” (Grotowski, 1998, pp. 224-225)

Un espacio plagado de escaleras componen su visualidad; escaleras que se cruzan y tejen un entramado oprimido, como una prisión donde sus personajes no pueden salir, y en la que están obligados a moverse y relacionarse. Como referencia visual de esto pensemos en una obra del artista neerlandés M.C. Escher³. El espacio escénico constreñido constituye en sí mismo una prisión para los personajes que no pueden escapar de su situación de abandono, de soledad, de marginación.

La utilización de esta espacialidad ayudará a generar en el cuerpo de los actores las energías necesarias para descubrir nuevas formas de utilización y composición del cuerpo, en partituras y coreografías, desde el principio de oposición de fuerzas opuestas y el uso extracotidiano del cuerpo.

Utilizaremos la estética del tango en cuanto danza para articular la relación de los personajes, utilizando fundamentalmente el movimiento pendular de éste, su composición en tensión, y las posibilidades eróticas y proxémicas del “abrazo” como elemento central de este baile.

En este punto establecemos un vínculo con el trabajo de Lecoq sobre los movimientos de los cuerpos en el teatro.

La ondulación es el primer movimiento del cuerpo humano, el de todas las locomociones. (...) Esta ondulación se encuentra en la pelvis del hombre que camina. La pelvis arrastra el resto del cuerpo a una doble ondulación natural (...).

³ Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden, Países Bajos, 17 de junio de 1898-Hilversum, Países Bajos, 27 de marzo de 1972), más conocido como M. C. Escher, fue un artista neerlandés conocido por sus grabados xilográficos, sus grabados al mezzotinto y sus dibujos, que consisten en figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios. Su obra experimenta con diversos métodos de representar (en dibujos de 2 o 3 dimensiones) espacios paradójicos que desafían a los modos habituales de representación.

La ondulación es el motor de todos los esfuerzos físicos del cuerpo humano:
“empujar/tirar” y “empujarse/tirarse”. (Lecoq, 2011)

La intención es investigar desde el trabajo extra-cotidiano del uso del cuerpo en la tensión de energía erótica y energía tanática, para convertirse en un aporte a la definición y articulación de una narrativa corporal.

Por lo tanto se espera también crear una visualidad propia al enfocarse en la definición de un espacio específico definido desde un eje proxémico-erótico.

Esperamos obtener una forma propia y personal de generar una narrativa escénica y de trabajo con los actores y su desarrollo y descubrimiento corporal.

CAPÍTULO 1

Proxemia, Cuerpo, Espacio

CONTEXTOS

Aunque pudiera aparecer como un elemento innecesario, creemos que es importante enmarcar nuestra investigación, sobre todo su lado espectacular, dentro de la tradición teatral en que nos moveremos, para que el lector tenga claro cuáles son los paradigmas sobre los cuales estamos construyendo nuestro proyecto. Si bien los modelos se mueven conforme pasan los años, siempre subsisten y conviven diversas formas de entender y apropiarse de los fenómenos creativos, en este caso, el escénico.

El teatro contemporáneo, que haciendo un resumen casi obscuro (por la generalidad de lo que se va a exponer), se ha nutrido de toda la tradición y sus cambios paradigmáticos, re-articulándose y pensando su quehacer constantemente.

Es un teatro que define su quehacer desde la escena misma. Un teatro que además afirma su especificidad en lo performativo de su lenguaje, es decir la realización escénica entendida ésta en su materialidad, en su presencia, en su ser-y-estar-ahí. Por eso también la importancia radical que se le otorga al público en su relación como cuerpo vivo y presente con la realización escénica, compartiendo un espacio y tiempo con el cuerpo de los actores-performers.

Comprender la especificidad de las creaciones escénicas en la actualidad, implica un complejo desafío estético e intelectual, ya que posee una amplia variedad de características específicas y lenguajes que se mezclan hibridan y superponen. Sin embargo el foco central estaría puesto fundamentalmente en la relación de los cuerpos fenomenológicos de todos los participantes del hecho escénico, en el espacio

compartido por actores y espectadores, para lo que podríamos usar el término de posdramático acuñado por Lehmann (2011), o de Giro Performativo, descrito y definido extensamente por Fischer-Lichte (2013).

“Mi cuerpo modelo de las cosas y las cosas modelo de mi cuerpo: el cuerpo atado por todas partes al mundo, pegado a él; todo eso significa: el mundo, la carne, no como hecho o suma de hechos, sino como lugar de una inscripción de verdad” (Merleau-Ponty, 1970, p. 174.)

Dentro de este último paradigma insertamos nuestro trabajo, con foco en el cuerpo del actor o performer y la construcción espectacular como unidad autónoma.

Aparece la experiencia como totalidad, la ruptura de la diferenciación del espacio escénico y el espacio de los espectadores (conocido como espacio liminar), para entenderse como un todo compartido, donde ya no sólo la palabra es lo importante, sino un sinnúmero de signos y prácticas que atraviesan el espacio, el cuerpo, la música y la danza, entre otras. (...) la palabra no es suficiente para comprender, para reconstruir los conflictos anímicos, ya que sólo llega al intelecto. La emoción “en cambio, encuentra en la música y en el movimiento espacial un medio mucho más directo de ser transmitida.” (Sánchez, 1999, p. 33)

También, visionarias resuenan las palabras de Craig cuando dice que “la palabra es el lugar de la mentira”, por eso en su visión del teatro ella ocupa un lugar secundario, en relación a lo visual y lo rítmico.

“El creador teatral del futuro se expresará en un lenguaje nuevo, resultado de la integración de la acción (gesto y danza), la escena (lo visible: escenografía,

vestuario, iluminación...) y la voz (sonido, declamación y canto). Antes que poeta, el nuevo creador escénico es concebido como “pintor en el tiempo”; y en la paleta de este, el elemento determinante ha de ser el actor.” (Sánchez, 1999, p. 34)

El adjetivo posdramático designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama.

La concepción del cuerpo en el teatro ha sufrido una serie de metamorfosis a lo largo de la historia, “desde su implicación en la tradición teatral dramática, pasando por su conversión en tema central en las vanguardias históricas y, finalmente realidad determinante de la forma en el teatro posdramático.” (Lehmann, 2013, p. 347)

El desarrollo de la preocupación por el trabajo sobre el cuerpo del actor se ha visto moldeado, al igual que el trabajo o la preocupación por el espacio como elemento narrativo-performativo también central, por distintos fenómenos sociales, artísticos, culturales de los que el teatro, como manifestación también de la cultura, no puede escapar. Estos fenómenos y momentos históricos, sin embargo, podrían resumirse de modo bien general, en la fluctuación de dos grandes fenómenos: Uno es, una relación de dependencia de lo escénico en lo literario; y la otra, una relación de independencia absoluta del hecho escénico frente a la literatura como manifestación artística.

ARTICULACIONES INICIALES

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” (Brook, 2002, p. 11)

Con estas ya reconocidísimas palabras abre el libro “El espacio vacío” del investigador y creador inglés Peter Brook, y las citamos acá porque representan y especifican justamente los elementos con los cuales estamos trabajando en nuestra investigación. Éstos son, el espacio, el cuerpo del actor/actriz, y las relaciones de significado que entre ellos se generan.

Intentaremos a continuación delimitar algunos conceptos clave asociados al “espacio escénico” como sus definiciones y sus características principales, para entender así el modo en que lo abordaremos en la presente investigación.

Haremos una pequeña revisión desde la semiótica al respecto ya que el espacio es un elemento signifiante en extremo, es decir, el espacio genera significación en todo momento y circunstancia, desde cualquier mirada y perspectiva. Es, como lo define Griffero, el soporte del acto de descontextualización, ya que en él se genera significado escénico desde el sólo hecho de instalar un cuerpo u objeto en escena. Basta ese mínimo gesto para producir un acto teatral y eso es un hecho performativo, signifiante, que crea sentido y comunica.

Finalmente revisaremos la concepción de proxemia tal como fue acuñada la expresión desde la antropología por Edward T. Hall, y luego veremos cómo este componente o mecanismo se sitúa en la experiencia escénico-teatral.

El Espacio

Entenderemos el espacio en términos generales como aquel creado para acoger el hecho escénico, siendo el contenedor de la creación espectacular.

“Es el espacio el soporte del formato de la creación escénica. (...) Su ubicación no depende solamente de que esté inserto en un edificio teatral, sino del lugar o lugares donde sitúa la ficción un creador. (...) podrá ser diversos lugares imaginados o por imaginar.” (Griffero, 2011. Pág. 55)

El espacio es también el de la geometría donde se inserta y desarrolla el mundo de la creación. En nuestro caso, utilizaremos el espacio rectangular como lugar, como soporte a nuestra creación escénica, ya que creemos, como Griffero, que es el formato que mejor manifiesta en nuestra cultura el espacio de comunicación, expresivo y estético.

“Hemos definido que el soporte de la escena es el espacio, ahora defenderemos la tesis de su formato, que es la figura geométrica del rectángulo”.

Para Griffero la figura del rectángulo es en occidente, el espacio por excelencia definido para la proyección de nuestras ideas, para la instalación y desarrollo de una inmensa gama de manifestaciones culturales: escuela, cine, televisión, información, agricultura, artes plásticas, literatura, etc.

Para Griffero “(...) hay un fenómeno mayor, ligado a la percepción y noción de mundo, que nos adscribe a la geometría del rectángulo. (...) es esta figura geométrica omnipresente, la que nos avasalla y se instala como formato global de nuestra visualidad”.

Sin embargo, el formato elegido y definido, posee una estructura que no sólo es útil desde una construcción cultural, sino que además, como espacio sígnico y significativo. El espacio rectangular posee características que permiten articular tal multiplicidad de signos que le entregan una riqueza única a cualquier construcción espectacular que se ocupe de ello.

“El espacio de juego debe ser necesariamente un rectángulo y no un círculo, porque el círculo no permite más que un solo movimiento verdadero: dar vueltas.

El rectángulo permite todos los grandes caminos dinámicos, las rectas, las paralelas, las diagonales, que liberan y estructuran múltiples posibilidades dramáticas.” (Lecoq, 2001, pág. 152)

También Griffero se ocupa en su trabajo de los elementos mencionados por Lecoq, construyendo un entramado que organiza el espacio rectangular para generar nuevos espacios dentro de este espacio, lo que le otorga una riqueza expresiva al mismo, y delimita una geometría de la escena, puntos, planos, líneas y posiciones específicas para construir una narrativa visual, espacial y corporal.

“La utilización de la geometría del formato es inherente a todos los gestos históricos de la composición escénica, en el intento de generar la convención de una representación. Las líneas del espacio rectangular unen los cuerpos en la escena estableciendo tensiones y diálogos.” (Griffero, 2011, pág. 100)

Así, las líneas y formas más notorias son: Las diagonales, los triángulos, las horizontales, las verticales y el círculo.

El Espacio Escénico

En su estudio “El Espacio Escénico” Bernardo Trumper habla en términos generales de Espacio Teatral y Espacio Escénico, “Todo nuestro pensamiento sobre el espacio teatral parte del cuerpo-actor-en-acción-determinada-y-perceptible-por-otros, y esta es la base, también, del concepto del espacio escénico. (...) Es el actor – en su acción – el que hace surgir el espacio.” (Trumper, B. 1975, p. 7).

Trumper diferencia ambos espacios a partir de dónde y a través de quiénes se articulan los signos que generan la espacialidad. El espacio escénico tiene que ver con lo que sucede en la escena a través de las acciones, movimientos, utilización del espacio por parte de los actores, y por lo tanto, responde al universo de la creación, que es lo que compete a la dirección teatral de manera directa, y por lo tanto también a nuestra investigación.

Por su parte, el espacio teatral abarca también a los espectadores, en su relación perceptual con el espacio escénico, y por lo tanto, para ponerlo en palabras más actuales, compete en palabras de Fischer-Lichte al “espacio performativo” es decir, al producido en la “Realización escénica”. “En tanto que realización escénica, el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público (...)”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 18)

El espacio performativo (...) Brinda singulares posibilidades para la relación entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura. El espacio geométrico, independientemente del uso que se haga de estas posibilidades, de cómo se empleen, se realicen, se traten o se

rechacen, terminará repercutiendo en el espacio performativo. Puede modificarlo cualquier movimiento de personas, objetos, luz o cualquier sonido. Es inestable y está en fluctuación permanente. La espacialidad de una realización escénica se origina en y a través del espacio performativo y se percibe de acuerdo a las condiciones establecidas por él. (Fischer-Lichte, 2011, pp. 220-221)

Recordemos, por otro lado, que el espacio no es sólo el espacio físico, geométrico, mensurable, donde se realiza una obra, sino también está el espacio lúdico, un espacio de imaginación, y también un espacio gestual, como lo llama Patrice Pavis.

El espacio gestual (...) Es el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio “emitido” y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse. (Pavis, Patrice. 2000, p. 159-161)

Esto se diferencia claramente del espacio físico concreto, del escenario y por supuesto también del edificio que lo contiene. Y es también distinto al espacio que evoca o refiere la acción dramática. Para Anne Ubersfeld, el espacio en el teatro puede abordarse desde tres diferentes perspectivas: en función del espectador, esto es el edificio teatral mismo y su escenario; a partir de un referente, ya que reproduce en él un lugar referencial de una manera fundamentalmente icónica y hasta mimética; y el espacio que se construiría en relación con el comediante⁴, en particular con y a través de su cuerpo.

⁴ Aquí Ubersfeld usa el término comediante para referirse al actor/actriz, intérprete o performer.

Este último es el mismo al que Pavis le llama espacio gestual, y es el que nos ocupa en esta investigación.

Espacios contruidos en relación con el actor/actriz (espacio que teje a su alrededor el comediante, o viene expresado por las combinaciones de los cuerpos de los comediantes); toda la práctica de Grotowski reside en la reescritura de textos clásicos o en la construcción de conjuntos textuales que permiten la creación de un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones físicas de los comediantes (...)” (Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral*. 1998, p. 135-136)

El espacio escénico es lugar físico, espacio geométrico. Es también un espacio que se construye desde los cuerpos de los actores y en ese sentido es un espacio corporal, vivo, móvil, que puede cambiar a cada instante. Es también espacialidad, que para Fischer-Lichte se produce durante la representación escénica y se da en la relación entre actores y espectadores, por lo que es un espacio performático. El espacio escénico se da también a través de la generación de atmósferas, que pueden ser creadas a partir de los olores, del sonido, la música, la iluminación.

Las atmósferas acontecen en el espacio performativo y son algo que no le pertenece ni a los objetos, ni al espacio geométrico, ni a quienes la perciben. No tiene que ver con los elementos concretos del espacio: “No son ellos los que crean la atmósfera, sino la conjunción de todos ellos.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 235)

El investigador y creador escénico Chileno Ramón Griffero, ha formulado una teoría particular, una poética creativa propia que tiene como eje el trabajo sobre el espacio escénico. Para Griffero, “(...) la evolución del arte escénico es la historia de infinitos gestos de descontextualización, que narran como hemos representado sobre el espacio (...)” (Griffero, 2013, p. 51)

El espacio es formulado aquí como un punto de partida esencial para el trabajo creativo en el teatro, en su relación con otros elementos para generar narrativas y significaciones. “Extraemos un objeto, lo situamos al interior de un espacio, junto a un cuerpo y construimos una narrativa visual, una poética de espacio.” (Griffero, 2013, p. 51)

Espacialidad

La espacialidad es fugaz y transitoria. No existe antes ni más allá de la realización escénica ni después de ella, sino que –como ocurre con la sonoridad o la corporalidad– sólo tiene lugar en y por la realización escénica. Por eso tampoco hay que equipararla con el espacio dónde acontece.

La espacialidad es una condición intrínseca de todo espacio, siempre que sea ocupado como espacio teatral.

La espacialidad se crea a partir del movimiento y la percepción. Si bien, la percepción (quizás definir un poco más que se entiende por este concepto), es decir lo que sucede en el espectador a partir o desde su relación con los actores durante la realización escénica no forma parte de la pregunta de investigación, o sea, no está considerado como parte de nuestras preocupaciones investigativas, nos parece que será necesario

incluir algún apartado donde configuremos con mayor detalle, nuestra relación, para los efectos de este estudio, con los conceptos de percepción, espectador, relación performática, etc.

PROXEMIA CUERPO ESPACIO

La preocupación que en un plano profundo moviliza nuestra investigación, se verifica o pertenece al área de las partituras corporales, de la creación de estructuras de movimiento y coreográficas que permitan construir, definir y aplicar en un proceso de montaje, un mecanismo de creación desde el descubrimiento de la energía que surja en el cuerpo de los actores, contenida desde una distancia íntima que permita impulsar durante la realización escénica, la materialidad del cuerpo presente, del cuerpo fenomenológico del performer, y así construir una narrativa estética y ética distinta, que pueda volverse un aporte a la dirección teatral por las perspectivas plásticas, y la capacidad de entregar, si bien no una renovación en el lenguaje, sí un aporte como un especial modo, al menos otro, de generar, de modo intencional, una de las experiencias centrales de la realización escénica contemporánea, la experiencia performática o performativa que no sólo se verifica a través de los distintos elementos escénicos y plástico particulares, sino que es también una posibilidad de apertura de los horizontes significantes, enriqueciendo no sólo la creación, sino también la percepción.

La proxemia se verifica en el espacio, en las distancias en ese espacio, distancias generadas por los cuerpos. El erotismo se manifiesta a su vez en y a través de los cuerpos. Y el espacio es llenado, definido e incluso creado por los cuerpos y sus

relaciones específicas. Así, “En ninguna otra forma artística el cuerpo humano –su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada– es tan crucial como en el teatro.” (Lehmann, 2013, p. 345)

Trabajamos desde la proxemia (íntima en nuestro caso), que se refiere en términos generales, al modo cómo los seres humanos utilizamos el espacio en relación a los otros objetos que lo componen y le asignamos un significado. En teatro es un elemento que siempre está presente, de alguna forma, ya sea que se haya trabajado intencionalmente sobre ello o no.

Basta que haya un solo cuerpo en un espacio escénico, inmóvil en algún lugar de dicho espacio para que comencemos a elucubrar una serie de teorías sobre por qué ese cuerpo está detenido en ese lugar y no en otro, asignándole alguna significación estética, dramática, emocional o ideológica. Todo este fenómeno aumenta aún más si se instala otro cuerpo en el mismo espacio y se organiza con él una composición espacial en relación a las distancias que los acercan o separan. Y si luego se incluye la utilización de determinadas partituras corporales y de movimientos por el espacio, las posibilidades plásticas y perceptuales aumentan notablemente.

La semiótica teatral la estudia y le da un lugar junto a otros elementos que se relacionan con la comunicación no verbal, como la Kinésica o la Gestualidad.

Pavis incluye dentro de su “Espacio Gestual”: el terreno, que es el espacio que el actor cubre con sus desplazamientos; la experiencia kinestésica, que se puede percibir en el esquema corporal, el equilibrio, el espacio y el tiempo; la subpartitura en la que se apoya el actor en su trayectoria en el espacio; la proxemia que da cuenta de la

codificación cultural de las relaciones espaciales entre los cuerpos; el espacio centrífugo, que en el actor va desde su cuerpo hacia el mundo exterior. (Pavis, 2000, pp.160-161)

Además del uso específica y particularmente proxémico que haremos del espacio, recordemos que no nos interesa cualquier tipo de distancia entre los cuerpos, ni cualquier tipo de utilización del espacio. Estamos trabajando con la proxemia del erotismo, entonces las manifestaciones espaciales que produciremos en nuestra investigación, tienden a la cercanía no sólo física sino además energética, sensorial. El erotismo es una energía, una carga energética que trabajaremos desde dos elementos constituyentes en lo escénico y que incidirán en la definición y limitación de la construcción de espacialidad desde los cuerpos de los actores como elementos de construcción estética y significativa primordial de nuestra búsqueda.

Dichos elementos son: la mirada (foco corporal) y una particular generación de movimientos y desplazamientos a partir de las dos acciones esenciales planteadas por Lecoq, "Tirar de/Empujar".

Ambos elementos los hemos escogido porque nos dan la posibilidad de construir relaciones proxémicas de tipo eróticas con los cuerpos de los actores, por el tipo de energía que generan ambas herramientas corporales. Tensión, deseo, violencia, transgresión.

PROXEMIA

Proxemia es, de manera general, la ciencia que estudia las relaciones espaciales entre los cuerpos. “La palabra proxemia define las observaciones y teorías interrelacionadas acerca del empleo del espacio por el hombre.” (Hall, 2003, p. 125) Estudia las relaciones de cercanía y alejamiento (distancias relativas) entre las personas y los objetos durante una interacción comunicacional; así como las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico.

El uso y utilización de este espacio interpersonal está definido y enmarcado por la cultura particular donde suceda la relación; así en culturas anglosajonas la distancia es mayor que en culturas latinas, por ej. Dicho espacio no es otro que el creado por los mismos participantes de una interacción y variará en función del tipo de encuentro, la relación entre los interlocutores, sus personalidades y otros factores.

Según el Dr. en Antropología Edward T. Hall, el ser humano establece relaciones particulares con el espacio que lo rodea, en cuanto a la forma que utiliza ese espacio y la forma como dicha utilización comunica ciertos hechos y señales a otros. Al estudiar el espacio personal de los seres humanos, el Dr. Hall acuña el término *Proxemia*: “He acuñado la palabra proxemia para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura.” (Hall, 2003, p. 6)

Sin embargo, la utilización del espacio y la asignación de significados, valor, etc. no sólo depende y se halla ligada a la distancia medible. La manera como percibimos el espacio no está determinada exclusivamente por la distancia, perceptible a través de

la vista, sino que en dicha percepción (la del espacio) intervienen múltiples factores relacionados con todos los otros sentidos, así:

“(…) hay un gran cambio respecto de las imágenes espaciales del Renacimiento, que eran geométricas e intelectuales, y una mayor acentuación de la “sensación” del espacio. Hoy en la idea de espacio se emplea más el movimiento y se va más allá de lo visual, hacia un espacio sensual mucho más profundo.” (Hall, 2003, p. 117)

El Dr Hall distingue fundamentalmente 4 tipos de distancias que se pueden establecer entre los seres humanos. A su vez subdivide cada distancia en una fase cercana y otra lejana.

Los tipos de distancias que se expresan entre los seres humanos son: Distancia Íntima; Distancia Personal; Distancia Social; y Distancia Pública.

En nuestra investigación sólo resultarán relevantes las distancias íntima y personal por las características que las definen y nos entregan posibilidades para una utilización erótica de dichas distancias.

Hay que recordar que las distancias definidas por Hall y sus rangos de alcance no sólo se especifican a partir de una distancia medible o cuantificable, sino que entran en juego también, para su definición, todos los sentidos y cómo se perciben a los otros a través de ellos.

Ambas distancias, con las que trabajaremos en este estudio (Íntima y Personal) se verifican fundamentalmente desde la cercanía espacial, quedando definida la distancia Íntima entre 0 cm. y 45 cm.

Es la distancia del acto de amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. Predominan en la conciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física. El empleo de sus receptores de distancia se reduce grandemente, salvo en la olfacción y la sensación de calor radiante, que se intensifican. En la fase de contacto máximo se comunican los músculos y la piel. La pelvis, los muslos y la cabeza entran a veces en juego; los brazos abrazan. Salvo en los límites exteriores, la visión es borrosa. (Hall, 2003, pp. 143-144)

Y la Distancia personal entre 45 cm. y 120 cm.

Distancia personal es el término que empleó Hediger⁵ para designar la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás. (Hall, 2003, pp. 146-148)

EL ESPACIO TEATRAL: SU UTILIZACIÓN PROXÉMICA

Pavis incluye dentro de su "Espacio Gestual": el terreno, que es el espacio que el actor cubre con sus desplazamientos; la experiencia kinestésica, que se puede percibir en el esquema corporal, el equilibrio, el espacio y el tiempo; la subpartitura en la que se apoya el actor en su trayectoria en el espacio; la proxemia que da cuenta de la codificación cultural de las relaciones espaciales entre los cuerpos; el espacio

⁵ Heini Hediger (30 November 1908 – 29 August 1992) was a Swiss biologist noted for work in proxemics in animal behavior and is known as the "father of zoo biology". Hediger was formerly the director of Tierpark Dählhölzli (1938–1943), Zoo Basel (1944–1953) and Zürich Zoo (1954–1973).

centrífugo, que en el actor va desde su cuerpo hacia el mundo exterior. (Pavis, 2000, pp.160-161)

Nosotros identificaremos los signos proxémicos en todas las manifestaciones del cuerpo del actor/actriz en el espacio, por lo que podríamos decir que el espacio gestual de Pavis constituye para nosotros, en la presente investigación, un espacio proxémico. Dicho de manera más estricta, hablaremos de un tratamiento proxémico de las posibilidades espaciales de los cuerpos en escena. Todo signo que esté conectado con cómo los cuerpos se relacionan, definen y articulan en el espacio, lo consideraremos un signo proxémico. En términos de nuestra investigación hacia su componente práctico, utilizaremos la significación proxemia desde las miradas (foco corporal), y la utilización del espacio interpersonal.

Fischer Lichte cuando en su semiótica del teatro se refiere a los signos proxémicos, los separa básicamente en 2 grupos de signos: los que “se realizan como distancia entre los participantes en la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia.” (Fischer-Lichte, 1999, p. 125)

Y además como “signos que se realizan como desplazamiento, es decir, como movimiento a través del espacio.” (Fischer-Lichte, 1999, p. 125)

El espacio escénico se utiliza, en términos proxémicos, no sólo a través de la distancia específica, cuantificable en centímetros, como lo especifica Edward T. Hall, para cada uno de los ámbitos dados por su estudio, sino que también tiene que ver con lo perceptual, con la manera cómo se perciben los demás cuerpos a través de los sentidos.

Entonces, como dijimos, direccionar la mirada de los intérpretes al definir y establecer la elaboración de las correspondientes partituras corporales o plantas de movimiento y acciones durante la creación y definición del espectáculo será primordial. Nos estamos refiriendo al trabajo del foco en escena, y aquí vamos a establecer una marca de dirección específica, que consistirá en amarrar las miradas de los intérpretes para que la comunicación que se produzca durante la escena, entre ellos, los lleve siempre uno hacia el otro, generando una atracción tal que limite el espacio en términos de distancia de una manera distinta. La premisa es que independiente de la distancia física real y cuantificable, ésta será siempre una distancia íntima en términos sensoriales y perceptuales. Las miradas unidas de la manera como proponemos, generarían una unión energética que trasciende la distancia específica real.

Dentro de esta gramática de la relación cuerpo-espacio lo que defino como foco es el lugar no sólo donde se dirige la mirada, sino donde deseamos que el espectador vaya estructurando sus puntos de atención, determinados por la composición de la escena. (...) en relación a las formas de reacción de la mirada y la gramática focal y corporal que se construye. (Griffero, 2011, p. 83)

Nuestro estudio se centra en la producción y construcción de signos significantes, de sentido, de un mensaje. No nos hacemos cargo aquí de la recepción, percepción y traducción por parte del público, de los signos proxémicos y su configuración de sentido. De cualquier modo, la creación teatral, así como la creación artística en general, está dirigida siempre hacia otro, hacia un público que decodificará los signos creados con el propósito de comunicar, de transmitir un mensaje propio. Pero para los fines de nuestra investigación, nos concentraremos en el lado de la creación más que

en el de la recepción. Creemos ver en la intencionalidad del gesto proxémico una posible entrada a la definición de una narrativa tanto espacial como corporal propias.

Como se desprende de la pregunta de investigación, uno de los principales componentes que estructuran y definen nuestro estudio y que se articula desde el cuerpo y el espacio con el erotismo es la proxemia teatral, que a modo de resumen, se refiere a la utilización del espacio entre los cuerpos de la escena, las distancias que los separa o aproxima, y las posibilidades comunicacionales expresivas y performativas que ello genera.

En el proceso de la comunicación escénica, los elementos verbales y no verbales no sólo están estrechamente conectados entre sí y son funcionalmente interdependientes, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos, con los gestos y los movimientos, con el vestuario y el maquillaje del actor: todos y cada uno de ellos es significativo de por sí, pero también puede explicar a los demás, complementarlos, contradecirlos, relativizarlos, anularlos o sobre dimensionarlos.

Considerar los lenguajes verbales y no verbales en su interrelación dinámica permite iluminar un lenguaje mediante otro. Todas las sistematizaciones que de ellos se realicen deben, por lo tanto, ser organizadas e interpretadas con gran flexibilidad, otorgándoseles un valor esencialmente instrumental. (Trastoy, 2006, p 13)

Tal como reflexiona la académica de la Universidad de Buenos Aires, analizando la importancia de los signos no verbales en el teatro, creemos que un organizado

establecimiento de mecanismos visuales y corporales no lingüísticos, y en este caso la utilización proxemia de las relaciones corporales y espaciales de los actores en la construcción espectacular, es capaz de enriquecer la experiencia performática y también semántica, al “iluminar” por ejemplo, al texto y su carga de significación.

La Proxemia Escénica es considerada como uno de los múltiples signos que definen la realización escénica, perteneciente al campo de lo No Lingüístico, emparentado con la Kinésica⁶ y la comunicación no verbal.

La proxemia podría dar cuenta de la distancia (psicológica/simbólica y no meramente geométrica) que separa el escenario de la sala, revelar de qué manera la puesta en escena elige el acercamiento o alejamiento del escenario y la sala, así como poner al descubierto los fines estéticos e ideológicos que persigue esta dinámica acercamiento/alejamiento. La proxemia se ocupa, pues, del estudio de la distancia existente entre personajes y objetos así como de la modificación de esta distancia. (Izquierdo-Valladares, R., 2013)

Todas las teorías del espacio de un modo u otro, parecieran oscilar entre las dos siguientes posibilidades en lo que se refiere a la experiencia espacial, tanto en el teatro como fuera de él:

1. El espacio como un espacio vacío que es necesario llenar, del mismo modo como se llena un contenedor, o como un medio que es necesario dominar, llenar y lograr que se exprese. Esta concepción sería la propia de Artaud: “Digo

⁶ “La kinésica, en sentido estricto, estudio de los movimientos, es un análisis de las mímicas, de los gestos y de la danza” (Guiraud, 1.972: 103).

que el escenario es un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene, y que se le haga hablar en su lenguaje concreto”. (Artaud, p. 53).

2. El espacio visto como una entidad invisible e ilimitada y que está ligado a quienes lo conforman (actores-performers y espectadores), a partir de sus coordenadas, de sus desplazamientos y de su trayectoria, como una sustancia no a llenar, sino a extender.

CUERPO: NUESTRO DISPOSITIVO

“La Carne no es otra forma de llamar al cuerpo, es el ser-carnal, es más bien otro modo de decir que el cuerpo es más que cuerpo, es carne...masa interiormente trabajada, a la vez sensible y sentida.” (Vanessa Lario, Carne: Quiasmo cuerpo-mundo, A Parte Rei. Revista de Filosofía)

El foco de nuestra investigación está puesto en la construcción de una narrativa espacio-corporal a partir de los elementos ya mencionados, que son básicamente, la instalación de una manera particular de relacionarse los cuerpos de la puesta en escena. Vamos a intervenir aspectos fundamentales de los cuerpos físicos de los actores y su posicionarse, desplazarse y estar y ser en el espacio y desde el espacio. Vamos a desnaturalizar los cuerpos de los actores en sus movimientos y relaciones espaciales de equilibrio, foco y tensión dinámica, en términos de la energía empleada. Queremos componer imágenes corporales que se distancien de una comprensión intelectual de lo que está sucediendo, sino que logre por medio de la interrelación, en

la co-presencia, en lo performativo de la realización escénica “conmover” al público, desde la extrañeza⁷, desde la incomodidad, desde el cuerpo vivo y en presencia.

Esto tiene que ver con la corporización, que tiene que ver con la construcción de personaje a través del cuerpo del actor, pero en un proceso muchísimo más complejo y con características muy distintas a la de la antigua “encarnación”.

Estos procedimientos, descritos por Fischer-Lichte, si bien poseen fuertes diferencias, todos tienen en común el hecho de considerar la presencia del cuerpo del actor en su singularidad y en atención a ella, a la individualidad del cuerpo fenoménico del performer/actor. (Fischer-Lichte, 2011)

Dichos procedimientos mencionados tienen como intención volver fuertemente la atención, la percepción, hacia el cuerpo fenoménico, del actor, e incluso hacer que se

7 Extrañamiento

Con el nombre de extrañamiento o desfamiliarización se indica a todas aquellas intervenciones sobre las formas artísticas que tienen como objetivo el hacerlas extrañas a su misma naturaleza creando de este modo en los destinatarios un sentimiento de alienación o, mejor dicho, de descubrir que usualmente están alienados. Los formalistas rusos, especialmente Viktor Shklovski usaron la palabra *ostranénie* (остранение) para referirse a aquellos modos de proceder en el lenguaje literario que tiene como fin el de dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción —por ejemplo mediante la exageración, el grotesco, la parodia, el absurdo, etc.—. Esto generalmente puede ser experimentado en tres niveles: el lingüístico (por ejemplo al recurrir a palabras o formas estilísticas inusuales, anormales); el nivel de los géneros literarios ya definidos pero insertos en esquemas insólitos y el nivel de la percepción de la realidad creando situaciones o relaciones imprevistas.

Más que en el arte tradicional, encontramos el uso de la técnica del extrañamiento en el arte de vanguardia (a partir de inicios de s. XX). Alguna semejanza con el extrañamiento se encuentra en lo esperpéntico del español Ramón del Valle Inclán, en Italia un exponente es Giovanni Verga. Muy afín al extrañamiento es el *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) preconizado por Bertolt Brecht para el teatro. Aunque el efecto de distanciamiento brechtiano tiene como diferencia respecto al extrañamiento propiamente dicho la intención de que en el público no se identifique con la representación sino que en todo momento sepa que ella es una ficción.

Expresamente Shklovski define el *ostranénie* o extrañamiento:

"El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de 'extrañar' a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante."¹

Dicho de otro modo, el arte presenta a los objetos desde otra óptica. Los arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos, n. 1 y en su reflejo en el arte.

Shklovski sostenía que la cotidianidad hacía que se "perdiera la frescura de nuestra percepción de los objetos", hacía de todo algo automatizado. Como salvador de ese medio alienado por la automatización, hace entrada triunfal el arte. Su técnica de salvación consistiría en hacer extraños los objetos "crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse". Como se ve, el extrañamiento no afecta a la percepción, sino a la presentación de la percepción. Al proceso de representación, Shklovski lo denomina "revelar una técnica".

fije en él. Como cuerpo fenoménico decimos el cuerpo real, en su-estar-en-el-mundo, cuerpo de la presencia. Pero en paralelo dialoga también el cuerpo semiótico, que en general es el del personaje, es decir, el que produce signos intencionados para producir sentidos, emociones, significados, expresión.

Entonces se produce un salto en la percepción de uno a otro cuerpo, y es un fenómeno estético, ese momento preciso en que se produce el paso desde una percepción a otra, dependiendo de qué cuerpo se halla en primer plano (actor o personaje).

En el caso de nuestra investigación, utilizaremos sólo uno de estos procedimientos en función de intentar generar los procesos y articulaciones necesarias para desarrollar el componente práctico de nuestra investigación, y generar un lenguaje escénico desde nuestras preocupaciones de dirección teatral que organizan nuestro recorrido a la vez teórico y práctico.

Queremos desarrollar una narrativa espacio-corporal articulada a partir de una proxemia erótica. ¿Y qué quiere decir esto? Como ya dijimos en el capítulo precedente, se refiere a la utilización de las distancias en el espacio escénico por los cuerpos de los actores en sus movimientos, en sus posibilidades dinámicas de desarrollo corporal; una distancia, mayor o menor que separe los cuerpos de los actores dentro del espacio escénico.

“el movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es cómo se hace el desplazamiento. (...) interrelaciones de ritmos, de espacios y de fuerzas. Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en

acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción. Y estas leyes se encuentran tanto en el cuerpo del actor como en el del público.” (Lecoq, pp.40-41)

En este punto cabe mencionar que nuestro trabajo no incluye específicamente la proxemia de la co-presencia del espacio compartido por actores y espectadores del hecho espectacular y su performatividad.

A través de esta investigación, nos proponemos articular y explorar, las posibilidades performativas susceptible de desarrollarse a partir de la inclusión y creación de pautas corporales y de movimiento, por lo tanto también espaciales, incorporando en la construcción escénica un procedimiento de **realce y exhibición**, como lo define Fischer Lichte, procedimiento que permite trabajar partiendo de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico.

El utilizar una corporalidad en los actores y un uso del espacio por esos cuerpos extra cotidiano en determinados momentos, nos permite establecer diálogos significantes muchísimos más amplios que desde un cuerpo puesto en su lugar como metáfora o signo de él.

La aparición de un gesto, de una estructura de relación espacio-corporal independiente y repetible, una marca, una partitura, un dominio específico, una huella. El cuerpo de los performers enfrentados por su propia dinámica espacial, un espacio generado desde su corporalidad, de su distancia específica real, performativa, dada por el espacio escénico, restringido físicamente con sus medidas y los objetos y escenografías sobre él, pero también un espacio que se acerca y aleja desde las

miradas de los actores y los compromete corporal y energéticamente, una tensión dinámica que atrae a los cuerpos y los repele también, una energía presente, construida en su base, por la idea formulada por el investigador francés Jacques Lecoq, resumida en el “*tirar de/empujar*”.

“El mimo de acción nos lleva a descubrir que todo lo que hace el hombre en su vida puede resumirse en dos acciones esenciales: “empujar y tirar de”. ¡Nunca hacemos otra cosa! Estas acciones se declinan en “me empujan y tiran de mí”, “empujarse y tirar de sí mismo”, y se desarrollan en múltiples direcciones: de frente, a los lados, hacia atrás, en diagonal... Yo lo llamo, la rosa de los esfuerzos.” (Lecoq, 2011, p. 123)

Si bien nosotros no vamos a trabajar con todos los elementos aportados por Lecoq al teatro, en relación al estudio de los movimientos del cuerpo humano a través de su difundida pedagogía teatral cuyas ideas principales quedaron plasmadas en el libro que citamos, “El Cuerpo Poético”, ni tampoco vamos a entrar en la técnica que él propone, nos parecen interesante y aporta al desarrollo de nuestra investigación en sus dos componentes (práctico y teórico) la utilización de la dinámica de movimiento ya mencionada, tirar-de/empujar, para componer la forma de enfrentarse en su relación corporal de los actores en nuestro montaje “Lento Fundido a Negro”, extremando la dinámica para des-cotidianizar la corporalidad producto de la particular estructura de movimiento. Si exageramos el gesto y lo hacemos repetitivo, y le aplicamos además una energía en tensión dada por el erotismo y su vínculo con la violencia, la vida y la muerte, creemos poder construir imágenes y dinámicas

corporales que permitan alcanzar nuestros objetivos y dar respuesta a nuestra pregunta de investigación.

“(…) se diría que el cuerpo no es independiente del mundo, sino que, por medio de la percepción, el cuerpo y el mundo permanecen entrecruzados.” (González y Tavira, 2011)

CAPÍTULO 2

Energías En Oposición Para El Trabajo Del Cuerpo Extra-Cotidiano

El trabajo del actor sobre sí mismo es siempre un puente hacia la expresión, hacia la comunicación con otros (un público), aunque sea en un principio una herramienta de conocimiento personal, de descubrimiento, de encuentro. A pesar de ello es siempre también un acceso a las herramientas de su oficio, que tienen que ver con la expresión, y por lo tanto, con un espectáculo y con un público al que se dirige.

“Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen-en-visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar”. (Barba, 1992)

Las técnicas extra-cotidianas pertenecen a una tradición teatral que pone su énfasis en el cuerpo de los y las intérpretes como eje de la construcción espectacular y por lo tanto en las acciones físicas como punto de partida de la exploración, superando así la antigua escuela psicologista y realista que durante siglos dominó la escena teatral occidental.

ENERGÍAS

Hemos intentado definir hasta acá aquellos elementos que enmarcan esta investigación y que son los conceptos centrales que nos permitirán desarrollar nuestra pregunta y componer finalmente una dinámica de trabajo que se despliegue con precisión en el componente práctico, el montaje de la obra “Lento Fundido a Negro”.

Dimos cuenta en el capítulo anterior de un elemento clave para articular la dinámica central de nuestro trabajo, es decir, la proxemia escénica, la relación significativa de las distancias de los cuerpos en el espacio, particularmente el de los actores-actrices.

Instalamos así la visualidad que va a contener a nuestro espectáculo e investigación, ya que la proxemia íntima será nuestra clave de relaciones espaciales para los intérpretes.

Entonces, definidos así los ejes que estructuran nuestra investigación, en el presente capítulo abordaremos directamente la pregunta central desde el desarrollo de sus componentes que más íntimamente le definen y particularizan, es decir, el principio de **energías en oposición** para trabajar, descubrir y desarrollar el **cuerpo extra-cotidiano** en la escena desde un nivel pre-expresivo. Dichas energías en oposición están representadas en esta investigación por las energías erótica y tanántica.

Desde este punto, entonces, cobra relevancia la definición y utilización de un espacio restringido en términos de la distancia entre los intérpretes, una distancia íntima, como fue explicado ya, porque esto ayudará a generar los estímulos necesarios para que surjan en el cuerpo del actor-actriz los impulsos para la realización de acciones físicas en clave extra-cotidiana, partiendo de la oposición entre energías erótica y tanática.

En términos generales, el erotismo⁸ es una energía propia del individuo que lo define y articula, así como su “opuesto”, el elemento tanático. Ambas energías, aunque se presenten como contrarias, en oposición, están unidas en el flujo de la vida, desplazándose de la una hacia la otra, como en la conocida imagen del yin y el yang chino, como “dos caras de una misma moneda”. En el libro *Eros y Civilización*, Herbert

⁸ El concepto de erotismo en cuanto pulsión, en cuanto energía, será tratado en detalle en la segunda parte de este capítulo.

Marcuse hace una revisión de las teorías de Freud, y en éste, citando a Fenichel, expresa que:

“La pregunta sobre el origen común de los dos instintos básicos no puede ser silenciada ya. Fenichel señaló que el mismo Freud dio un paso decisivo en esta dirección asumiendo la existencia de una energía desplazable, que es en sí misma neutral, pero es capaz de unir sus fuerzas ya sea con un impulso erótico o con uno destructivo. (...) Fenichel formula la pregunta decisiva sobre si la antítesis de los instintos de Eros y de la muerte no es la “diferenciación de una raíz originariamente común”. (Marcuse, 2010, p. 40)

Esta idea de que se trata de una energía, de un instinto que se desplaza hacia un polo o hacia otro, es lo que intentaremos organizar en la escena. Así, trabajaremos con esta energía primaria, formadora, que es el instinto de la vida, como base de la elaboración del montaje, para ir la desplazando hacia el otro extremo, el instinto o pulsión de muerte, lo que generará la tensión interna, la oposición, el conflicto en el cuerpo desgarrado, expresándose entonces en acciones físicas extra-cotidianas.

La energía erótica (y como ya dijimos, la tanática como parte componente de la misma), surgirá en el cuerpo del actor y actriz en función y dependencia del cuerpo del otro; de la distancia tanto física como psicológica que los une o separa, y en nuestro caso que los aproxima por sobre todo.

En la formación de los impulsos necesarios para la aparición de acciones físicas extra-cotidianas, utilizaremos tanto el trabajo personal de cada actor-actriz, como la creación de los estímulos y las circunstancias espaciales y relacionales para que dicha energía

nazca en la relación íntima de los intérpretes; cuerpos en el espacio relacionados en una proxemia íntima para descubrir las energías erótica y tanática, para permitirles al actor y actriz descubrir su cuerpo extra-cotidiano, desde esa oposición de fuerzas.

Nuestra investigación tiene que ver con las acciones físicas y con la energía para producir dichas acciones (en este caso extra-cotidianas); con el uso del cuerpo en un espacio particular, en la proxemia íntima, la menor distancia interpersonal definida por Hall. (ver capítulo 1.)

ACCIONES FÍSICAS Y CUERPO EXTRA-COTIDIANO

Si revisamos la historia más reciente del teatro y de la técnica del actor, fundamentalmente de las vanguardias teatrales en occidente⁹, el centro está puesto en el cuerpo del actor-actriz y en la realización de acciones físicas, dejando de lado la tradición dominante de teatro psicologista y naturalista.

La actividad teatral, centrada y enfocada en el cuerpo del actor-actriz como eje central de la creación, por sobre los aspectos psicológicos y búsqueda del encuentro de estados emocionales a partir de la vida interior y sus recuerdos, digamos que está presente en el trabajo e investigación de muchos de los nombres (directores y pedagogos) que se identifican como los reformadores del teatro en occidente desde principios del siglo XX como Meyerhold, Craig, Appia, Artaud, Grotowski, Barba. Incluso aparece en la búsqueda de Stanislavski en su último período, el denominado “método de las acciones físicas”, investigación que quedó incompleta por su muerte.

⁹ En oriente el trabajo es distinto desde hace mucho tiempo. De hecho estos renovadores, incluyendo a Artaud, se acercaron a estas tradiciones, como la Balinesa, japonesa, india, china, etc.

Para Grotowski “la joya más preciosa de Stanislavski se encuentra en el período final de su trabajo, cuando surgió el ‘método de las acciones físicas’”. (Richards, 2005, p. 19-20)

Así mismo, “Grotowski recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y ésta debe ser viva y precisa a la vez”. (Richards, 2005, p. 58)

La “acción física”, como componente central del teatro, se diferencia de la “acción como actividad” en el nivel de concentración que se ponga en las acciones, lo que tiene que ver con la conciencia corporal y el uso de la energía. Cuando la acción es una actividad, es cotidiana, y por lo tanto se realiza de manera mecánica, automatizada. En cambio cuando para realizar la misma “actividad” se emplea una absoluta conciencia sobre cada gesto, además de un nivel de energía distinto al natural, muchísimo más intenso, centrado en la expresión, en el dominio y control de los impulsos que el actor-actriz reconoce en su cuerpo, la actividad de la vida cotidiana deja de ser tal y se convierte en una “acción física”, donde el nivel extra-cotidiano de su realización corporal es una característica central.

La utilización del cuerpo de muchos modos distintos que rompen con el empleo del cuerpo natural del mundo de las acciones cotidianas, las que realizamos día a día de manera inconsciente, es una constante de todas las experiencias teatrales importantes

de las últimas décadas, instalando entonces el concepto del trabajo del cuerpo extra-cotidiano como un referente central.¹⁰ (Bausch, Wilson, Grotowski, Barba, Brook)

El cuerpo extra-cotidiano

Como quedara esbozado en el punto anterior, las técnicas extra-cotidianas son necesarias para la realización escénica, ya que despiertan la vida en el cuerpo del actor-actriz, y con ello se lograría la producción de niveles expresivos donde aparecería a los ojos del espectador, distintos y nuevos modos significantes, agregándole de por sí un valor no sólo estético sino también en el plano de la producción de sentidos.

Todos estos principios no son sugerencias estéticas para agregar belleza al cuerpo del actor y estilizarlo. Son medios para quitarle al cuerpo la obviedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado a parecerse así mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo. (Barba, 1992, p. 57)

Se trata de instalar un distanciamiento al estilo Brechtiano donde el espectador vea algo que reconoce pero de una manera extraña, y de ese modo se abren en su percepción nuevos mundos significantes.

Y si bien esto es un acto estético, es también un acto político, no quedando vinculado a una percepción nueva o a un efecto cómico, sino a una desalienación ideológica. “La distanciamiento nos traslada del plano del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte.” (Pavis, 2003, p. 142)

¹⁰ Aunque esta utilización del cuerpo ha estado presente en las tradiciones Asiáticas desde siempre, y también lo encontramos en manifestaciones Occidentales como la Comedia del Arte.

Para reforzar esta idea, podemos decir que estas técnicas de uso extra-cotidiano del cuerpo permiten instalar aspectos que en el uso cotidiano pasan desapercibidos, sólo por este hecho (el de la cotidianización).

Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen-en-visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Dice Barba, “hacer ver es ya hacer interpretar”.

Es una de las tareas de cada técnica artística. Un verso de Goethe dice: “Amor y arte amplifican las pequeñas cosas”. (Barba, 1997, p. 47)

Comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo.

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía. A veces hasta pareciera sugerir un principio opuesto respecto del que caracteriza las técnicas cotidianas, el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado. (Barba, 1992, p. 34)

Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente. Estos operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa la energía. (Barba, 1992, p. 60)

Necesario resulta para el actor-actriz entrenarse en estas técnicas de modo que le permitan lograr el suficiente grado de extrañamiento, de tensión y distensión, de distancia del uso natural e inconsciente del cuerpo en lo cotidiano, y lograr así aparecer en escena con todo su potencial, instalándose en el espacio con una gran presencia¹¹, articulando su bios-escénico en función del espectáculo.

Este entrenamiento del actor-actriz al que hacemos referencia necesita de muchísimo tiempo de trabajo, paciencia y dedicación. Es algo que implica años de trabajo metódico, acompañado por el desarrollo de múltiples actividades orientadas a la consecución de este objetivo central para el actor-actriz que es el perfeccionamiento de ese elemento central que es su presencia escénica.

En la presente investigación **no** nos proponemos diseñar una metodología de entrenamiento para los actores y actrices. No vamos a enumerar una serie de ejercicios psico-físicos organizados y estructurados con el fin de lograr conseguir que con su implementación y desarrollo a lo largo del tiempo se logre obtener instalar en el escenario o espacio escénico la presencia del actor-actriz.

¹¹ En Diccionario del Teatro. Pavis 2008, p. 354, La presencia del cuerpo vendría a ser el bien supremo que el actor destina al público. Estaría vinculada a una comunicación corporal “directa” con el actor que vemos frente a nosotros. Así, según J.L. Barrault, el objetivo final del mimo [no es] lo visual, sino la presencia, es decir, el momento del presente teatral. Lo visual no es más que un medio, no un fin” (1959, pág. 73) y según E. Decroux, “el mimo no hace otra cosa que producir presencias que no son en absoluto signos convencionales” (1963, pág. 144). Finalmente, para J. Grotowski (1971), la búsqueda a través de la improvisación debe fijarse como objetivo en la gestualidad fijar el rastro de impulsos universales y de arquetipos, de raíces míticas parecidos a los arquetipos de JUNG. Esta presencia permite también el lucimiento de los teóricos enfrentados a un misterio inexplicable. “No siempre se manifiesta”, precisa J.-P. RYNGAERT, “a través de las características físicas del individuo, sino sobre todo en una energía radiante cuyos efectos son notados incluso antes que el actor comience a moverse o a hablar, en la fuerza de su estar allí” (1985, pág. 29).

Esta presencia es inquietante. Eugenio BARBA y Moriaki WATANABE ven en ella la contradicción y el oxímoron del actor: “Estar intensamente presente y sin embargo no presentar nada es, para un actor, un oxímoron, una verdadera contradicción [...] el actor de la presencia pura [es un] actor que representa su propia ausencia” (*Bouffonneries*, 1982, nº 4, pág. 11).

Sería creemos, demasiado pretensioso para una investigación que comprende una amplitud tan limitada como la de una tesis de Magister. Podría convertirse, quizás, en el inicio de un trabajo organizado y metódico que permitiera a lo largo de algunos años de trabajo e investigación, elaborar una metodología de entrenamiento práctica que permita al actor-actriz “explotar desde dentro” en su creación escénica.

Nosotros simplemente, como ya lo hemos dicho a lo largo de las páginas de esta investigación, tomaremos el “principio de la oposición de energías” para elaborar y diseñar en un nivel pre-expresivo los impulsos que le permitan al actor-actriz trabajar sobre su cuerpo de un modo extra-cotidiano y descubrir en él acciones físicas que lo despierten del letargo del uso cotidiano.

Decimos letargo en el sentido energético ya que el uso del cuerpo cotidiano está ligado a la utilización de la menor energía posible para conseguir el mayor despliegue físico y espacial posible. En cambio, en el uso del cuerpo extra-cotidiano lo que prima es justamente lo contrario, es decir, necesitamos llegar a una máxima acumulación de energía consciente que explote en impulsos para lograr el mínimo de despliegue físico y espacial. El despliegue físico debe ser más interno que externo. Hay que danzar en el cuerpo, dentro de él, y no sólo con el cuerpo.

Pina Bausch remarca a menudo cuán importante es para el bailarín saber danzar sentado, aparentemente inmóvil sobre una silla, danzando en el cuerpo antes que con el cuerpo. En sus espectáculos, numerosas veces ha inmovilizado la danza de sus actores. (Barba, 1992, p. 90)

Actores y actrices, independiente de la escuela o el entrenamiento del que provengan (algunos más que otros) tienen la capacidad de instalar su “presencia escénica” al momento de actuar. Muchas veces este trabajo o logro es inconsciente, espontáneo, y en ocasiones tiene que ver con el talento, la experiencia, etc. En estos casos, muchas veces, no existe una intención específica y consciente de trabajar en y desde el cuerpo para la búsqueda escénica. Entonces, lo que proponemos acá es trabajar en el proceso de creación (ensayos) de un montaje, tomando consciencia absoluta del cuerpo, instalando dentro las energías erótica y tanática, un impulso hacia la vida y otro hacia la muerte que se oponen produciendo así una tensión interna en el cuerpo del actor-actriz que le permitan estallar en acciones físicas mínimas en términos del espacio utilizado, pero grandes en despliegue de energía y despliegue temporal para elaborar una dinámica corporal extra-cotidiana.

El cuerpo del actor-actriz dilatado entregado al tiempo presente y contenido, vital. Un cuerpo extra-cotidiano y extra-ordinario al servicio de la comunicación y expresión escénica, pero también como un modo de encuentro a un nivel profundo, de conexión orgánica y vital consigo mismo y con los “otros”.

Sin duda que esto, con todos sus temas, sub temas e implicaciones, podría ser un tema de trabajo e investigación para toda una vida. No es nuestra intención; al menos no por ahora. Acá simplemente pondremos el foco y haremos un zoom sobre uno esos aspectos: la oposición de energías para la aparición-construcción de un cuerpo extra-cotidiano.

La energía

El término energía (del griego ἐνέργεια *enérgeia*, 'actividad, operación'; de ἐνεργός *energós*, 'fuerza de acción' o 'fuerza trabajando') tiene diversas acepciones y definiciones, relacionadas con la idea de una capacidad para obrar, transformar o poner en movimiento.

En física, «energía» se define como la capacidad para realizar un trabajo.

Los ejemplos que nos entregan los teatros japoneses, Nô, Kabuki, Kyogen, muestran que las técnicas extra-cotidianas del cuerpo se relacionan con la **energía** del actor en estado puro, es decir en el nivel pre-expresivo. (...) este es la sustancia de su presencia escénica. (Barba, 1997)

Etimológicamente energía significa "estar en trabajo", eficacia, poder, virtud para obrar. (RAE, 1992)

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados como *shocks*. (Lehmann, 2013)

El buen actor aprende a no asociarla (la energía) mecánicamente al exceso de actividad muscular y nerviosa, al ímpetu y al grito, sino a algo íntimo, que pulsa y piensa en la inmovilidad y el silencio. Una fuerza-pensamiento retenida que puede desarrollarse en el tiempo sin desplegarse en el espacio.

Energía es una temperatura-intensidad personal que el actor puede individuar, despertar y modelar. (Barba, 1992, p.101)

Para re-modelar artificialmente su energía, el actor debe pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, debe representársela, descomponerla en una gama, retenerla, suspenderla en una inmovilidad que actúa, hacerla pasar con distintas intensidades y velocidades, como en un slalom, a través del diseño de los movimientos. (Barba, 1992, p.112)

Equilibrio

Relacionado con el flujo de la energía en el trabajo del cuerpo del actor-actriz, aparece el equilibrio y su uso y manipulación, como una técnica para la producción de presencias extra-cotidianas.

Para Barba, la vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio. (1997) Para nuestro trabajo lo extra-cotidiano es igual a un cambio de equilibrio del cuerpo, lo que implica mantenerlo en un estado alterado y dinámico.

Podríamos decir que el equilibrio es la energía del cuerpo en movimiento; pequeños ajustes de la estructura corporal a través de acciones físicas, de micro-movimientos en los puntos de apoyo.

El solo hecho de permanecer erguidos es ya para el ser humano un trabajo que involucra a todo su cuerpo, produciéndose en él un despliegue energético y de fuerzas en oposición (la lucha contra la gravedad), de las cuales no somos conscientes en lo cotidiano. El actor-actriz, por el contrario será consciente de estas tensiones en su cuerpo, de esta lucha de oposiciones, de este trabajo necesario para mantenerse en equilibrio. Pero para llevarlo hacia el trabajo del cuerpo extra-cotidiano debemos trabajar desde la energía del equilibrio precario

Cuando nos encontramos en posición erecta, nunca podemos permanecer inmóviles. Incluso cuando permanecemos inmóviles, nos servimos de minúsculos movimientos que reparten nuestro peso entre las dos piernas. (...) También en la más absoluta inmovilidad estos micro-movimientos están presentes, unas veces más condensados, unas veces más controlados, otras menos, según nuestra condición física, nuestra edad, nuestro oficio. (Barba, 1986, p. 207)

De este modo Barba explica la importancia que en las formas codificadas del teatro oriental se le asigna al trabajo del actor-actriz sobre el equilibrio. En el Nô, o en el Kabuki del teatro japonés, por ejemplo, existe una elaborada “estabilidad de tensiones” elaboradas tanto para desplazarse como para permanecer inmóviles, y se organizan en base al equilibrio del cuerpo. Lo mismo sucede en las danzas de la india, como el Odissi, y en el teatro Balinés, y en el Kathakali, y en todas las posiciones de las artes marciales. Existe en todas ellas una intencionalidad que obliga al actor-actriz a un permanente equilibrio precario.

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio “natural” el actor interviene en el espacio con un equilibrio “de lujo”: complejo, aparentemente superfluo y con alto costo de energía. (Barba, 1997, p. 39)

El hecho de intentar conservar el equilibrio precario activa la conciencia corporal e incide en la presencia del actor-actriz, obligándole a producir una serie de interrelaciones y tensiones musculares para permanecer de pie. Esto es la base también de la técnica del mimo corporal de Étienne Decroux.

El análisis que hace Jacques Lecoq de los movimientos le permite llegar a definir algunas *leyes generales* dentro de las cuales, nos interesa destacar aquí aquellas que se relacionan con el equilibrio:

- El movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio;
- El equilibrio mismo está en movimiento;

Planteado el equilibrio desde esta perspectiva, es decir, como un equilibrio dinámico, en movimiento, se relaciona con la necesidad de producir un equilibrio precario en Decroux y también con el principio de las oposiciones en Barba, que es el componente principal de nuestro estudio.

Para Decroux el contrapeso es un sistema de equilibrio: el mimo-actor provoca voluntariamente su desequilibrio y de la misma manera recurre al contrapeso para reestablecerse; con esto consigue que la acción tenga una tensión y energía mayor. El malestar, una vez más, es un síntoma de la oposición. El trabajo con los contrapesos implica la utilización de todo el cuerpo. El cuerpo entero es una unidad, aunque subdividida, desde su segmentación, base del trabajo del mimo corporal. Esto significa y busca que dentro de un mismo cuerpo se den direcciones opuestas y oposiciones.

En la base del trabajo del Mimo Corporal de Etienne Decroux están las contradicciones físicas y emocionales, que se articulan para producir que en ocasiones haya partes

del cuerpo que vayan en una dirección y otras que vayan en la dirección contraria como en el caso de las compensaciones y contradicciones.

La siguiente fotografía es un buen ejemplo:



Podemos poner otro ejemplo a nivel de contenido; en una escena en el que una persona está locamente enamorada de otra que, por lo que sea, no le conviene, dirigirá el busto –el corazón, las emociones - hacia la persona amada, mientras que la cabeza – inteligencia, razón- irá en el sentido contrario. Con este tipo de contradicciones, el mimo es capaz de expresar grandes sentimientos. (Iraitz Lizarraga Gómez, 2013)

En nuestro caso ella quiere irse, incluso escapar racionalmente, pero su centro sexual quiere quedarse y siempre se dirige hacia él, instalando las contradicciones físicas y emocionales en el cuerpo de la actriz

Oposiciones

La energía se irá incorporando e instalando en el cuerpo y entre los cuerpos fundamentalmente con el fin de la realización de acciones físicas extra-ordinarias, extra-cotidianas, dirigiendo una especial atención al equilibrio precario (Decroux), en

la creación de imágenes y estructuras corporales; a la utilización del máximo de energía posible para alcanzar el menor despliegue en el espacio, demostrando la idea de una energía del tiempo más que del espacio, con lo que se alcanzarían movimientos y acciones físicas “dilatadas”, que perduran en el tiempo pero sin necesidad de extenderse en el espacio, lo que se manifiesta a través de la energía contenida.

Cuando hablamos de energías como fuerzas contrapuestas, nos estamos refiriendo a esta tensión que se produce al asignarles direcciones contrarias a dos movimientos, los que en este caso se manifestarán en el cuerpo de cada uno como entre ellos.

Esta idea de oposición de fuerzas o energías es un concepto que estamos tomando prestado de la investigación de Eugenio Barba y su Odin Theatret, sin embargo, no es un concepto que utiliza sólo este autor.

Con la intención de apoyar este concepto que será el punto clave y central de nuestra investigación escénica y teórica, queremos referirnos en este punto al trabajo de Jacques Lecoq (Año), quien propone que todo lo que hace el ser humano en el movimiento, es un juego de oposiciones, presentes en lo que él llama el “empujar y tirar”.

(...) todo lo que hace el hombre en su vida puede resumirse en dos acciones esenciales: “empujar y tirar de”. ¡Nunca hacemos otra cosa! Estas acciones se declinan en “me empujan y tiran de mí”, y se desarrollan en múltiples direcciones: de frente, a los lados, hacia atrás, en diagonal. (Lecoq, 2011, p.)

La “rosa de los esfuerzos” la llama Lecoq (2011) y tiene tres direcciones principales, *las verticales, las horizontales y las diagonales*. Independiente de la dirección que adopte el movimiento e independiente de si éste es físico o psicológico, del más pequeño al más contundente, todo remite según Lecoq a “tirar de / empujar”.

Empujo a alguien para que avance... él se niega
Me adelanto a él y le tiro de la mano... él resiste
Tiro más fuerte... él tira de mí en sentido opuesto
Tiro todavía más fuerte... él cede
Viene hacia mí... me sobrepasa
Me arrastra... yo resisto
Lo suelto... se escapa (Lecoq, 2011, pp. 123-124).

Así también habla Lecoq explícitamente de oposiciones cuando se refiere al “constante juego entre equilibrio y desequilibrio de las fuerzas, que son las oposiciones (para mantenerse de pie el hombre se opone a la gravedad...)” (Lecoq, 2011, p. 135-136)

La incomodidad o el malestar aparece en el cuerpo del actor-actriz como una señal clara de que se está produciendo el juego de oposiciones. Decroux habla del “Derecho al malestar” del mimo corporal, encontrando su comodidad en la incomodidad.

La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles. Pero generalmente en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar. *Le mime est à l'aise dans le mal-aise*, el mimo se siente a gusto en su disgusto, dice Decroux y ésta su máxima encuentra una serie de ecos en los maestros de teatro de todas las tradiciones. (...) El malestar resulta entonces un sistema de

control, una especie de radar interno que permite al actor observarse mientras acciona.
(Barba, 1992, p. 46)

El flujo energético del cuerpo del actor-actriz es producto de la realización de un sistema complejo que involucra una serie de principios interrelacionados, como el de oposiciones que produce un equilibrio dinámico, un equilibrio en constante movimiento, pasando de un desequilibrio a un equilibrio constantemente. Éste genera y arrastra la tensión entre fuerzas opuestas, permitiendo así la construcción de un cuerpo extra-cotidiano, un cuerpo, vivo, presente, interesante a los ojos del espectador.

En el trabajo del mimo corporal de Decroux, existe una técnica llamada de las “Compensaciones”, que son un ejemplo de la oposición entre fuerzas:

Un órgano comienza un movimiento en una dirección, pero otro órgano resiste este movimiento, hasta que al final cede y acompaña al primer órgano en su dirección.

Los contrapesos son también, en el trabajo del mimo dramático, una manera de la oposición de fuerzas contrapuestas.

Este principio de oposición es utilizado por todos los actores y actrices, pero en muchos casos es producto de un trabajo inconsciente, espontáneo, casi natural a su “hacer” de actor-actriz. Sin embargo, los intérpretes de las tradiciones asiáticas, han sabido construir diferentes sistemas de composición construyendo técnicas muy precisas y normadas en torno a ello.

En la Ópera de Pekín, por ejemplo, todo movimiento comienza en la posición opuesta a la que debe dirigirse; las danzas balinesas se construyen en base a la oposición

entre Kras , que significa fuerte y vigoroso y Manis , que significa delicado, suave, tierno (Barba, 1992).

Incluso en la inmovilidad, está presente el juego de oposiciones determinando la energía de un actor-actriz, haciendo que su cuerpo esté vivo y presente.

El que un cuerpo en escena trabaje desde una gran energía no significa un gran despliegue de fuerza física y espacial, sino por el contrario, puede suponer la utilización de muchísima energía para conseguir el más pequeño y leve de los movimientos. Aquí conectamos con otro de los principios presentes en la poética de Barba y por cierto en la de las tradiciones Asiáticas, es decir,

Simplificación

Se puede conectar el principio de oposición con el principio de simplificación; se trata de omitir algunos elementos para resaltar solo los esenciales. El uso cotidiano del cuerpo es muy complejo, sin embargo, en escena este uso se simplifica y queda sólo la esencia del movimiento que se manifiesta a través de las oposiciones.

El principio de las oposiciones, justamente porque las oposiciones son la esencia de la energía, se conecta al principio de la simplificación que significa omisión de algunos elementos para destacar otros que aparecen como esenciales. (Barba, 1992, p. 51)

Barba explica también como para Dario Fo “la fuerza del movimiento del actor resulta de la “síntesis”, de la concentración, en un pequeño espacio, de una acción que emplea gran energía o de la reproducción solo de los elementos esenciales en una acción, eliminando aquellos considerados accesorios. (Barba, 1992, p. 51)

Hay, según Barba, un proceso mediante el cual se limita el espacio de la acción, pero no su energía, al que llama absorción de la acción.

El proceso de absorción de la acción –dice Barba- “tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción”.(Barba, 1992, p. 52)

Entonces, una energía que se despliega en el espacio, en el uso cotidiano se transforma en una energía que se despliega en el tiempo en el uso extra-cotidiano. Como si la acción física continuara más allá del momento de su detención.

“Comprimir en movimientos contenidos las mismas energías físicas puestas en actividad para realizar una acción más amplia y pesada” (Barba, 1992, p. 52)

Este proceso según Barba, que presenta lo pequeño como si fuera grande, esconde la energía, y hace que aunque el cuerpo esté inmóvil, adquiera vida.

Esa “vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad”. (Barba, 1992, p. 53)

Desde el erotismo-violencia

El amor, cuyo sentimiento tiene una fuerte carga erótica, supone tal significación del ser amado, que hace sentir en los que comparten esta condición la necesidad de poseer al otro. Así, pareciera como si no existiera una relación directa entre el erotismo y la muerte, y el enamoramiento funge como intermediario entre éstos, ya que la mayor parte de las veces ese sentimiento crea una imagen metafórica de la muerte, pues compromete la vida de uno a la búsqueda del ser amado. La voluntad del ser amada (o amado) pareciera anulada ante las expresiones eróticas de la otra parte; la violencia

queda manifiesta porque la exaltación de los deseos sexuales anulan la calidad de sujeto del otro.

La muerte del sujeto en las fantasías sexuales deja entrever la objetualización de la persona a quien se desea. El reconocimiento de que alguien sea objeto del deseo demuestra el carácter violento del erotismo. Por ello dice Bataille que el erotismo abre a la muerte, y que la muerte abre a la negación de la duración individual. Y se pregunta “¿podríamos, sin la violencia interior, asumir una negación que nos conduce al límite de todo lo posible?” Por esa razón es que el erotismo difiere de la sexualidad animal, en cuanto éste pone al descubierto la vida interior.

El erotismo, como una forma de violencia simbólica, está más allá de los usos legítimos o ilegítimos de la liberación de los impulsos, se ubica en expresiones subjetivas y, por tanto, en el ámbito estrictamente individual. Esas expresiones eróticas quedan fuera de las relaciones políticas del Estado, sin embargo, no quedan fuera de las relaciones entre individuos.

La modernidad no extermina la naturaleza violenta de los hombres, no anula la violencia, la institucionaliza, pero la violencia que intrínsecamente encierra el erotismo queda, hasta cierto punto, matizada en la medida en que las tendencias de la modernidad liberan la sexualidad “deserotizándola”.

El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte (Bataille). La sexualidad y el erotismo no existen para vivirse en soledad, implican la confrontación con el otro; con las esencias, los aromas y el Eros de la misma naturaleza que nos mueve hasta descubrir un nuevo camino.

En su libro "Las lágrimas de Eros", Georges Bataille escribe:

"La violencia nos abruma extrañamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta violencia. Hay en la muerte una indecencia, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos turba, en ocasiones nos trastorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo... es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo."
(Bataille, 2000)

Reconocemos a la energía erótica, como una energía vital, primitiva y originaria en los seres humanos. La energía erótica se desprende de la sexualidad, de los impulsos primarios definidos por Freud, de los instintos libidinales.¹² En este sentido, contiene una fuerza también vital y originaria, creadora, que la vincula con el arte en general y en particular con el teatro desde los rituales orgiásticos dionisiacos, la fiesta y la

¹² Libido es un término de la teoría de los instintos destinado a la designación de la manifestación dinámica de la sexualidad. (Obras completas de Sigmund Freud Tomo III, Psicoanálisis y teoría de la libido, p. 2674)

embriaguez. Las ceremonias y sacrificios cuya teatralidad se hace presente en los espectáculos de Barba, Brook, Kantor o Bausch, entre otros.

Creemos que el erotismo en la escena, aunque sea instalado de la manera más sutil, provoca una cierta incomodidad perturbadora en el espectador que de algún modo lo enfrenta con sus creencias, con sus mitos y clichés, permitiendo instalar entonces una discusión más amplia sobre nuestros deseos, valores y pulsiones. “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte? ¿Una violación que confina con el acto de matar?” (Bataille, 1997)

Pensar el erotismo en la escena, en el teatro, es una tarea que implica deshacerse de estereotipos o presunciones fáciles, si queremos desarrollar una experiencia que se vuelva algo más que lo primero y obvio asociado directamente a lo erótico, como son el sexo, la sexualidad, el desnudo. Aunque directamente relacionados, no son estos los conceptos con los que trabajaremos, sino más bien en la energía que se desprende de lo erótico en el cuerpo de los actores y la violencia que de ello se desprende en tanto transgresión, en tanto fenómeno compuesto y dialéctico. Hay en el erotismo como señala Michell Foucault, una:

Tendencia a la revuelta y a la sublevación, tal es la virtualidad “estasiástica” del apetito sexual; tendencia al sobrepasamiento, al exceso, es su virtualidad “hiperbólica”. La naturaleza ha dado al ser humano esa fuerza necesaria y temible, siempre lista a desbordar el objetivo que se le fijó. (Foucault, 1996, p. 49)

En la violencia que puede producirse desde la energía erótica podría encontrarse la esencia del acto creador. El erotismo es en sí un acto de transgresión, un acto violento que se opone al mundo establecido del trabajo y el orden social

Sólo podemos decir que, en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo; en efecto, una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual. Así pues, tenemos fundamentos para pensar que, ya desde el origen, la libertad sexual debió ser afectada por un límite, al que hemos de dar el nombre de prohibición, sin que con ello podamos decir nada de los casos en que se aplicaba. A los sumo podemos creer que inicialmente ese límite lo determinó el tiempo del trabajo. (Bataille, 1997, p. 53)

Del mismo modo el arte es también un acto violento en sí mismo en la medida que instala lo nuevo, que nos enfrenta con nuestros conceptos y creencias.

Cabe mencionar el ineludible carácter violento del arte en su dimensión transformadora.

Es muy distinto plantear la violencia como “lo estético” o “lo bello” a plantear el carácter ineludiblemente violento del arte como una acción recompositora de las dinámicas de significación y distribución de símbolos y representabilidades. El arte como acto, como vanguardia, no puede sino ejercer una violencia ante lo dado. (Barros, 2008)

La obra de arte conmueve, impacta. Esto se ha reflejado, sobre todo, en el arte contemporáneo. La capacidad de impactar de la obra se da por su condición exploratoria y de búsqueda, que lo lleva a mostrar un aspecto nuevo.

El erotismo es un concepto clave que desplegaremos en lo escénico, desde la creación de partituras de movimiento y dinámicas de acción orientadas hacia lo pendular, hacia el entrar y salir, en un vaivén de energía, de atracción y deseo pulsional. El erotismo se mueve fluctuando desde la vida hacia la muerte, en un ir y venir, como la dinámica de movimiento del tango¹³, donde además se verifican las dos acciones esenciales planteadas por Lecoq (2011), empujar de / tirar, como también el principio de las oposiciones, donde se juega nuestra investigación.

Erotismo-energía-oposiciones

En lo erótico hay un vínculo inseparable entre Eros y Tánatos, entre vida y muerte, y con ello, la violencia que hay implícita en dicha relación, que constituye una parte central de la experiencia erótica.

El autor francés Georges Bataille dice que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación”. (Bataille, 1997, p. 21)

“(…) el instinto de la muerte llega a ser, por derecho propio, el compañero de eros en la estructura instintiva primaria, y la perpetua lucha entre los dos constituye la dinámica primaria.” (Marcuse, 1989, p. 40)

¹³ El tango como partitura corporal será un eje, la creación de espacio en la mirada, otro. En ambos casos, la energía libidinal fluctuará de la vida a la muerte, de eros a tánatos.

“La vida consistiría en las manifestaciones del conflicto o de la interferencia de ambas clases de instintos, venciendo los de destrucción con la muerte y los de vida (el Eros) con la reproducción.” (Freud, 1996, p. 2676)

“Ambas clases de instintos, el Eros y el instinto de muerte, actuarían y pugnarían entre sí desde la primera génesis de la vida”. (Freud, 1996, p. 2676)

Se trabajará desde la perspectiva de la violencia en el erotismo dada por la relación dialéctica y en oposición con su contraparte Tánatos, como clave para entender la creación escénica que surja desde la energía que contiene y despliega lo erótico en tanto violencia, violación, en tanto transgresión, en tanto contraste y oposición.

El campo de lo erótico, y como ya se dijo, de la violencia que ello implica, de su nexo con la muerte y la tensión de ésta con la vida como elementos que llevan irremediablemente el uno al otro, entrega la posibilidad de construir un nuevo lenguaje para la creación escénica, de abrir campos de exploración nuevos o distintos para el arte teatral, lo que permitiría revitalizar y dotar de nuevas y variadas posibilidades a esta actividad.

Tanto el teatro como el erotismo, tienen una fuerte vinculación con lo ritual, lo ceremonial, lo orgiástico de la fiesta y el exceso, y las energías que allí se vehicula.

En el acto erótico consciente, que es por excelencia un acto creador, hay implícita una violencia que tiene que ver con lo que Bataille denomina la disolución de lo discontinuo para pasar a una continuidad, que aunque relativa y mínima está ahí. (Bataille, 1997)

CAPÍTULO 3

Componente Escénico

INICIOS:

Con la intención de descubrir un modo propio de componer un montaje teatral a partir del trabajo en, con y desde el cuerpo de los intérpretes, se articularon varios elementos que como se explicó en los capítulos anteriores lograrían desarrollar una dramaturgia espacio corporal propia, componiendo además una visualidad atractiva para lograr un montaje que en términos de Artaud logre remecer y conmocionar al público.

Al utilizar un cuerpo que se mueve y dialoga en el espacio de una manera muy distinta del uso cotidiano y habitual de él, se buscaba generar un extrañamiento que hiciera aparecer desde el cuerpo del actor una miríada de significados nuevos, distintos. Se intentaba poner a prueba la búsqueda intencionada de un conocimiento nuevo del cuerpo de los intérpretes, tanto para ellos mismos como para el espectador, y con ello ayudar a componer una poética de cuerpo y espacio propia que tensara la relación significado-significante durante el hecho performático.

La relación con el erotismo como principal energía en juego en los cuerpos de los actores privilegia una intención que se circunscribe a la lógica establecida en el juego principal del extrañamiento extra-cotidiano. Un cuerpo erotizado y traspasado por la energía erótica, tal como la describimos en el capítulo anterior, potencia aún más lo extraño, en el sentido que explota en los sentidos con una cierta incomodidad, con un cierto temor y distancia.

Sin embargo, opera como un elemento que potencia la relación del cuerpo como cuerpo que ya no sólo se representa a sí mismo, sino que además se abre a nuevos contenidos y significaciones.

Entonces, en esta búsqueda que comprende la relación de un cuerpo extra-cotidiano a través de energías erótica y tanática (vida y muerte podríamos decir también) en oposición, tensionando estos cuerpos y sus relaciones, necesitábamos encontrar una obra que permitiera componer y trabajar con libertad con estos elementos.

Desde el comienzo se quiso crear el montaje con una obra propia, escrita específicamente para desarrollar los componentes centrales de la investigación.

Como el trabajo se centra en el cuerpo de los intérpretes, donde estaría puesto el foco direccional y de creación, se crea una obra con una dramaturgia contemporánea, textos que se repiten y que se articulan desde una lógica discursiva más que dialógica, es decir, el diálogo entre los personajes y la creación del mundo escénico se da a través de sus acciones, a través de sus cuerpos y la energía que de ellos se desprende.

Es una energía que mantiene los cuerpos de los actores en constante interrelación el uno con el cuerpo del otro, como si estuvieran amarrados por una cuerda invisible, atraídos el uno al otro como imantados. Es en ese lugar donde principalmente surge la narrativa de la obra, en sus cuerpos y sus interrelaciones uno con el otro y con el espacio. Se trabaja en y desde la materialidad del cuerpo del intérprete, y esta enfatización de la materialidad del cuerpo del actor “le da la oportunidad de generar, en su percepción o con su percepción, significados completamente nuevos, de

convertirse en “*creador de un nuevo sentido*”. La corporalidad del actor se produce, en este sentido, como un potencial efectivo a partir del cual pueden ciertamente surgir nuevos significados.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 14-15)

Porque es ese el punto donde se detiene la investigación escénica: el cuerpo corporizado y el actor consciente de ese cuerpo y de la energía que le envuelve y se convierte en impulso y acción: “El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.” (Grotowski, 1998, p. 11)

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él). Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente” (...) Un *signo* no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.” (Grotowski, 1998, p. 11-12)

En este camino entonces, se crea el texto-pretexto “Lento Fundido a Negro”.

FUNDAMENTOS

Lento Fundido A Negro es una investigación escénica sobre cómo se articula y dialoga el erotismo en las relaciones humanas, en la tensión entre amor y muerte, las pulsiones que los envuelven y la delgada y frágil línea que los separa.

Es una obra de amor entre un hombre y una mujer, un amor ahogado por todo lo malo que le entrega la sociedad a una relación joven llena de ilusiones y sueños: portazos en la cara, negativas, frustraciones. ¿Y qué amor es capaz de sobrevivir incólume a todo esto?

La obra es una secuencia desordenada de fragmentos, como en los sueños o los recuerdos lejanos. Desde sus deseos y pasiones revivirán lo pasado intentando comprender el presente y también soñando la posibilidad de cambiarlo.

PRESENTACIÓN

“Lento Fundido a Negro” es una obra que toma como referentes temáticos principales, la combinación argumental de la canción “Bailando con tu sombra” del cantautor argentino Víctor Heredia; la canción “Dancing in the Dark” de Bruce Springsteen y la obra “Háblame como la lluvia y déjame escuchar” de Tennessee Williams. El componente central es la relación de pareja, y la imposibilidad de ser de ésta. La obra habla de la violencia en la pareja, violencia que se establece como la imposición de un sistema que violenta, no sólo las relaciones de pareja, sino todas las relaciones humanas, con una violencia simbólica que se traspasa desde las instituciones y las múltiples maneras de dominación que se establecen. Hay una violencia social,

económica, política, cultural, que circula y se cuele a todo nivel, y esto evidentemente articula y compone los modos de relacionarse en la sociedad.

La obra intenta reflexionar sobre la violencia en la pareja, la violencia física, hasta el asesinato, en la perspectiva de que en muchos casos es la otra violencia, la que viene desde fuera, la que la define y obliga.

“Lento Fundido a Negro” instala y articula dos ejes, la violencia en las relaciones de pareja desde la imposibilidad de amarse producida por la marginalidad económica y social; y por otro lado intenta reflexionar sobre las dificultades de ser artista en el Chile actual y dedicarse a la creación.

Al igual que en su anterior montaje (“El Cuerpo Habla”), Lento Fundido A Negro es una investigación escénica, una exploración estética sobre cómo se articula y dialoga el erotismo en las relaciones humanas, en la tensión entre amor y muerte, las pulsiones que los envuelven y la delgada y frágil línea que los separa.

La obra es una secuencia desordenada de fragmentos, como en un collage, como en los sueños o los recuerdos lejanos. Un hombre compone una pieza musical para su gran amor, mientras juntos transitan por distintos momentos de su vida. Desde sus deseos y pasiones reviven lo pasado intentando de alguna manera comprender el presente y también soñando la posibilidad de cambiarlo. Sin embargo se darán cuenta de una manera brutal, que ya nada se puede hacer, que el pasado ya fue, con todo lo bueno y también lo malo.

MUNDO DE LA OBRA

Habla de un mundo habitado por seres marginales y marginados, donde hay pobreza, donde hay soledad, frustración y dolor, donde hay olvido social. Son seres que deambulan por las calles del puerto, donde “la lluvia destiñó las escaleras” y los sueños de su gente los arrojó cerro abajo abandonados por el sistema a su propia suerte.

La obra es una obra de amor, de un amor muy grande entre un hombre y una mujer, un amor de años, de esfuerzo, de lucha, de esperanza, pero también lleno de todo lo malo que le aporta la sociedad a una relación joven llena de ilusiones y sueños, es decir, cientos de pequeños portazos en la cara, cientos de negativas, de frustraciones, y con ello cansancio y más frustración.

¿Y qué amor es capaz de sobrevivir incólume a todo esto? Los años pasan la cuenta, la vida misma con su realidad cruda y su cotidianidad alienada. Después de eso ya ni sueños quedan. La identidad se extravía, los deseos se apagan, el amor es capaz de matarte.

La obra intenta ser una crítica a la realidad socio-cultural chilena (en particular, pero extrapolable a otras sociedades también) donde el esfuerzo y el trabajo no son suficientes para tener una vida digna; donde la injusticia y el abandono social, cultural y económico son tan profundos que no permiten la realización plena de sus habitantes; donde la vida se reduce a trabajar para alcanzar a satisfacer las necesidades mínimas; donde el amor no es posible porque la miseria, la angustia y el dolor lo destruyen.

El erotismo es posiblemente la única manera de seguir vivos, de seguir comunicándose cuando todo el resto no se los permite.

Un Erotismo arraigado fundamentalmente en la tensión, la violencia y el deseo (energía), donde las relaciones proxémicas de los cuerpos en la escena, tendrán que ver fundamentalmente con estos elementos. Ya sea en un espacio reducido o a una distancia mayor, los cuerpos escénicos se desean y también se odian.

Se hará aparecer siempre en la construcción narrativa espacio-cuerpo esta tensión dialéctica que los une y los separa pendularmente como la estética del tango, como en la poética de Lecoq, la tensión Tirar-Empujar.

LENTO FUNDIDO A NEGRO

Un músico, preso por asesinar a su mujer después de un inexplicable episodio de locura y celos, intenta purgar su culpa y entender cómo ha podido matar al ser a quien más amaba en este mundo y con quien llevaba una vida plena y feliz. En su reclusión trabaja componiendo con su saxo, una canción para conmemorar la memoria de su amada. Un día, mientras toca las notas que había estado arrojando al papel, aparece bailando en su celda la sombra de su mujer. En seguida el hombre deja de tocar y pone el saxo a un lado; ambos se miran, se abrazan y bailan así hasta el alba. En adelante, el hombre espera todas las noches la visita de la sombra. Con su ayuda, el músico comienza a tratar de organizar los trozos de recuerdos desperdigados en su cabeza para intentar comprender así, de alguna forma, su crimen inconcebible. Entonces, como si armaran un “espectáculo de teatro posmoderno”, el hombre y su mujer toman los recuerdos fragmentados y los convierten en escenas de la obra de su vida, pudiendo así volver a vivir por un momento la inmensa alegría de estar juntos. Pero también tendrán que revivir una y otra vez su trágico desenlace.

Porque en Artaud el *flujo pulsional* de la representación (la *crueledad*) desarticula todas las estrategias de mecanización y semiotización del discurso. El actor se borra. El espacio no fractura la realidad del público y la de los actores. El cuerpo no es un signo, sino un vehículo de expresión, y las palabras no retienen en su discurso una verdad fuera de la escena, sino que la construyen actuando sobre nuestra visión de lo real, dando una vía de escape al cuerpo, a los deseos más íntimos. En palabras de Julia Kristeva, en el teatro artaudiano "la palabra deviene pulsión, que surge a través de la enunciación, y el texto no tiene otra justificación que el dar lugar a esa música de pulsiones". (Fernández, 2013)

ELECCIÓN DEL TEMA

El tema de la obra fue desarrollándose a partir de la canción de Víctor Heredia, "Bailando con tu sombra". En ella, el hablante lírico, un hombre, se refiere a una intensa relación de amor con una mujer, su pareja. "Quién podrá quererte como yo te quiero, amor. (...)" dice uno de sus versos. Sin embargo, se descubre en la última estrofa, que este hombre mató a su mujer, y ahora en la cárcel se compadece por su suerte y sufre el dolor de "(...) cómo he podido matar a quien me hacía soñar."

En esta canción Heredia expresa el dolor de quien asesinó a su mujer, y en la cárcel la recuerda, de tal modo que incluso ve aparecer su sombra todas las noches y baila con ella.

A partir de esta fábula se desarrolla el motivo central de la obra y su necesidad e implicancias, ya que a pesar de su dolor, su arrepentimiento y su desesperación, lo que el protagonista hizo fue cometer un "feminicidio", que es "(...) el más grave y

condenable acto de violencia contra las mujeres, que no solo implica un acto de barbarie, sino uno de los síntomas más claros de una sociedad históricamente desigual. Una de las posibles explicaciones señala que el feminicidio no solo se circunscribe al acto homicida, sino a un contexto más complejo que incluye la trama social, política, cultural y económica que lo propicia, Monárrez¹⁴ (2009); apuntando a las relaciones de poder de una sociedad masculinizada, que mediante estructura, propaganda, ritos, tradiciones y acciones cotidianas, confirman el sometimiento de las mujeres. La afirmación de la virilidad mediante la sexualidad vinculada al poder, al control, la dominación y el sometimiento, da pie también al castigo y la humillación. Para Pierre Bourdieu (2000) los actos como matar, violar o torturar, el deseo de dominar, explotar y oprimir se vincula directamente al temor viril de excluirse del mundo de los hombres llamados fuertes o duros, incólumes ante el propio sufrimiento o el sufrimiento ajeno. (Cruz, 2010)

En nuestro país existen aún contradicciones, diferencias y problemas al momento de legislar sobre el tema, incluso de tomar conciencia de él.

En este punto, tomar este tema para la construcción de la obra, tiene un sentido político, ya que creemos que esa es una de las principales funciones del teatro y del arte en general.

¹⁴ Monárrez habla del Estado masculinizado, quizá en el sentido del dominio de los hombres. Si entendemos por masculinidad todo un mundo social organizado, que mediante discursos dominantes, redes y formas de relación, prácticas sociales y posiciones dispares en la matriz de género posibilitan un conjunto de acciones que reafirman las asimetrías entre hombres y mujeres, materializadas en espacios sociales específicos, se puede asumir al mismo Estado como masculino, pues en él se resguarda la posibilidad de que hombres concretos accedan a posiciones de control, autoridad y con privilegios en las relaciones y actividades organizadas socialmente. O como lo refiere la autora, son las estructuras políticas, económicas y sociales las que sustentan la masculinidad hegemónica, y en forma paralela apoyan la violencia de género.

Creemos que el teatro tiene una misión central, y es instalar en la discusión una potente crítica a la sociedad y al modo cómo se resuelven las cosas en ella. Transgredir los conceptos de un modo violento, elaborando un discurso sobre todo visual que enfrente al público con sus concepciones de realidad, abriendo el debate sobre ella.

Así entonces, aparece el primer componente en la elección del tema de la obra, es decir, una elección política.

Justamente porque como se expresó más arriba, es un tema complejo, del que no se habla mucho, y donde se requiere sensibilización al respecto. Porque no basta hablar de “asesinato de mujeres por sus parejas”, es necesario también hablar de machismo, de sexismo, del rol real de la mujer en nuestra cultura, en nuestra sociedad; de la publicidad y la visión que sobre la mujer se promueve en ella y en los medios de comunicación, donde sin duda se legitima la dominación de género hacia las mujeres. Entonces el tema es más complejo de lo que aparece desde una mirada simplista, que es la que con frecuencia se utiliza para medir las consecuencias de esto, incluso por los encargados de legislar al respecto.

Este es el marco general en que se inserta la obra y la elección del tema. Veremos más adelante cómo fue tratado esto en la obra y en particular en su escenificación en el montaje.

En paralelo a la elección del tema general, estaba la decisión de adaptar la canción mencionada como referente principal a partir del cual construir la obra, el texto dramático. De ahí también, la claridad sobre la cantidad de personajes y su dimensión.

Como la investigación se desarrollaría en términos generales sobre eros y tánatos como energías opuestas para trabajar el cuerpo extra-cotidiano en la escena, todo ello enmarcado en una espacialidad contenida-oprimida en una proxemia explícitamente íntima, el encierro, la cárcel como lugar de referencia para enmarcar el montaje pareció una buena decisión. Por otro lado, eros y tánatos, como pulsiones de vida y muerte respectivamente, aparecen así como las fuerzas en tensión necesarias para trabajar el principio desarrollado por Barba para explorar la creación de acciones físicas extra-cotidianas en una dramaturgia espacio-corporal.

En la idea central tenemos el amor y la muerte como elementos en tensión, como elementos que llevan el uno al otro y desencadenan la trama de la obra y su conflicto. Se quiso, sin embargo, establecer un tercer elemento detonante que en este caso aparece en la obra proveniente desde un afuera, desde un algo que articula y desencadena los acontecimientos y que no les pertenece del todo a los dos personajes. Como en la tragedia griega está el destino y los dioses, aquí está la sociedad como un tercer personaje que condiciona en alguna medida los acontecimientos y su desenlace.

Se propone la hipótesis que la violencia en la pareja y luego el feminicidio como resultante final, son en parte promovidos por la organización social, política, económica y cultural, que por un lado visualiza a la mujer como un objeto, una posesión del hombre; y por otro lado produce marginación y marginalidad con la falta de oportunidades, con un sistema económico violento que articula las relaciones violentándolas desde su propio interior.

En la creación del texto dramático fue de gran importancia el taller de Dramaturgismo, que el año 2014 dirigió Macarena Andrews como parte de la malla curricular del Magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, ya que nos guió por el proceso constituyéndose además en la dramaturgista de la obra, orientando el camino necesario para ir alcanzando los objetivos que nos íbamos proponiendo. A lo largo del segundo semestre del 2014, nos reunimos periódicamente para mostrar mis avances en la constitución del texto y su comprensión como obra dramática. A pesar que yo escribí un texto de una dramaturgia contemporánea, cercano a Heiner Müller o a Sarah Kane, era necesario tener claro cómo accionaba y articulaba el mundo “real” donde sucedió lo que estoy narrando. En este punto también aparecen las enseñanzas de Abel Carrizo-Muñoz en el primer taller de dirección donde nos hablaba de la importancia de la “Reconstitución de Escena” como inicio de un proceso más complejo. Jamás con la intención de desarrollar un teatro realista y centrado en el texto, sino desarrollando la idea del Director como Autor.

El texto, que se puede leer en los anexos de esta tesis, es un texto posdramático en el que no se desarrollan ni articulan en él todos los componentes del teatro aristotélico o clásico, como definición clara de personajes, desarrollo, nudo y desenlace, dentro de una narración lineal, conflicto dramático, etc. Tampoco está construido en base a diálogos sino que con textos poéticos completados y articulados en una constante intertextualidad con otros de la cultura pop como frases de canciones y de obras teatrales como “Hamlet Machine” y “4.48 Psicosis”.

Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS La

mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. Yo estoy sola con mis pechos mis muslos mi regazo. Rompo las herramientas de mi cárcel la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que era mi hogar. Arranco las puertas de cuajo para que entre el viento y el grito del mundo. Destrozo las ventanas. Con manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama la mesa la silla el piso. Prendo fuego a mi cárcel. Y tiro mi ropa al fuego. Desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Salgo a la calle vestida con mi sangre. (Müller, H. Hamlet Machine)

Texto construido en fragmentos sin una conexión lógica claramente perceptible. Como en la poesía Surrealista, un mundo con características oníricas que luego se articulan en la puesta en escena, ya que a nivel de la fábula, todo lo que sucede, sucede en la cabeza del personaje masculino, del asesino que repite una y otra vez en su cabeza los acontecimientos que desencadenaron en el femicidio, intentando comprenderlos e incluso cambiarlos. Es decir, la historia se mueve en un plano de irrealidad dado por la organización de recuerdos y de múltiples entradas a los hechos, donde la subjetividad y el paso del tiempo genera distorsiones, fracturas, deseos, incertezas, volviéndose el recuerdo un terreno oscuro.

Por otro lado, el texto es en este montaje lo menos relevante, ya que la investigación tanto teórica como práctica, como se ha dicho, se constituyen en y desde el cuerpo del los intérpretes fundamentalmente contenidos en un espacio íntimo desplegando una energía erótica que se tensa en su opuesto complementario, la energía tanática.

En el taller de dramaturgismo ya mencionado, fueron aparecieron a la luz de las múltiples conversaciones con Macarena Andrews, la dramaturgista, los demás elementos que permitieron la composición y comprensión cabal de la obra que se estaba creando. Estos son los referentes textuales “Háblame como la lluvia y déjame escuchar” de Tennessee Williams y la canción Dancing in the Dark de Bruce Springsteen, también dejadas en los anexos de este trabajo.

Ambas obras hablan de marginalidad, frustración y cansancio. Ambas obras componen elementos que articulan la composición de mi obra; ambas obras componen el antes, en términos de composición fabular, del hecho central del femicidio y encarcelamiento del personaje masculino y la posterior y constante aparición del fantasma de su pareja muerta con la que reconstituye las escenas vividas. Y así lo vemos en la obra, la canción de Springsteen dice:

I check my look in the mirror
I wanna change my clothes, my hair, my face.
Man, I ain't getting nowhere
Just living in a dump like this
(Miro mi aspecto en el espejo
quiero a cambiar de ropa, de peinado, de cara.
No voy a ninguna parte
Sigo viviendo en esta pocilga.)

Este trozo de la canción permite componer 2 escenas de la obra. Ambas creadas sólo en base a acciones al cuerpo conflictuado entre las dos energías mencionadas, una que le impulsa a irse y otra que le alienta a quedarse.



Eros y tánatos, como energías que impulsan las acciones de los personajes durante la obra, se manifiestan en una constante oposición que obliga a los cuerpos de los intérpretes a desarrollarse en esta continua contradicción. Incluso muchas veces en la inmovilidad los cuerpos fluyen en la incomodidad generada por la tensión: “Algo me tira en un sentido, y algo en el opuesto”.

El equilibrio precario es la única posibilidad de permanencia, de comodidad en esta incomodidad. El despliegue de energía que se produce, que debe producirse en el cuerpo de los intérpretes para que en la simple inmovilidad, no se desplomen al suelo, o no sean empujados hacia atrás o hacia delante o a los costados, es supremo. Como dice Barba, un despliegue de energía muchísimo mayor que el utilizado en lo cotidiano, para realizar acciones mínimas, como en este caso explicitado, permanecer en un lugar, en un punto del espacio. Y también cuando Decroux afirma que el mimo se siente a gusto en su disgusto.

“Háblame como la lluvia...” de Williams es también una obra de marginalidad, donde una pareja vive en el cansancio, el dolor y la frustración de un día a día condicionado

por los apremios económicos y la falta de oportunidades. Él bebe más de la cuenta, ella sueña con abandonarse, con desvanecerse. Y sin embargo siguen juntos.

MUJER: Después, un día, al cerrar el libro o al volver sola del cine a las once de la noche, me miraré al espejo y veré que mi cabello se ha vuelto blanco. Blanco, blanco del todo. Tan blanco como la espuma de las olas (*Se levanta y pasea por la habitación mientras habla.*) Recorreré mi cuerpo con las manos y percibiré lo asombrosamente delgada e ingravida que me he quedado. ¡Oh, Dios mío, qué delgada estaré! Casi transparente. Apenas real, ya. (...)

HOMBRE: Nena. Vuelve a la cama.

MUJER: ¡Cada vez más delgada, más delgada! (*Él va hacia ella y la obliga a levantarse de la silla.*) ¡Hasta que al final no tendré cuerpo ya y el viento me cogerá en sus fríos brazos blancos y me llevará para siempre!

HOMBRE (*Le besa el cuello*): ¡Vamos, ven a la cama conmigo!

MUJER: ¡Quiero irme, quiero irme de aquí! (*Él la suelta y ella vuelve al centro de la habitación, sollozando inconteniblemente. Se sienta en la cama. Él suspira y se asoma en la ventana; la luz brilla a intervalos tras él y arrecia la lluvia. La MUJER se estremece y cruza los brazos. Sus sollozos han cesado, pero respira con dificultad. La luz centellea y el viento gime fríamente. El HOMBRE sigue asomado a la ventana. Por fin, ella le dice con voz suave...:*) Vuelve a la cama. Vuelve a la cama, cariño...

Esta obra fue utilizada por mí en varios ejercicios en los ramos de Dirección en el Magister, de alguna manera ha estado presente a lo largo de los años en mí, en mi interior, ya sea con mayor o menor conciencia, pero ahí ha estado, en innumerables ocasiones.

Cuando me atrajo el tema de la canción de Víctor Heredia, y decidí usarlo para construir la obra con la que finalizaría el Magister, no fui consciente en un comienzo de su vínculo con “Háblame como la lluvia”. Sin embargo, durante el proceso de trabajo y creación apoyado por la dramaturgista, surgió con claridad. En un momento incluso se me sugirió montar esta obra, pero para mí siempre estuvo claro que sólo la utilizaría como referente, como un inter-texto, pero para crear mi propio universo textual. Y así

surge entonces, “Lento Fundido a Negro”, el texto que es a su vez un pre-texto para la creación de la escenificación del montaje “Lento Fundido a Negro”.

EL MONTAJE

La realización del montaje se desarrolló en varias etapas incluyendo una primera presentación en Enero de 2015, como Work-in-Progress con un elenco, el cuál fue modificado para la presentación final en Diciembre del mismo año.

Luego de la creación del texto, se tomaron algunas decisiones metodológicas antes de convocar al equipo de trabajo.

Dichas decisiones tuvieron que ver con el modo como se enfrentaría el proceso de ensayos y del modo en que se desarrollaría el proceso de creación escénica, desde la escena la obra desde la escena

Se entenderá la creación teatral como un proceso colectivo y de construcción a partir de la escena y las operaciones estéticas y significantes que allí se producen; es decir, una forma de trabajo basada en *el texto preformativo o dramaturgia escénica*, entendiendo ésta como el complejo de relaciones que se suceden en la escena, en el espacio teatral y que convoca a distintos lenguajes artísticos durante el trabajo de montaje. Esta red escénica genera el espectáculo propiamente tal.

Como nuestro interés es explorar un tipo de teatro emparentado con lo posdramático, es decir, desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos, donde el texto es sólo un elemento más que comparte escenario con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura, el video-clip, etc. es nuestro texto ya creado

sólo un componente más que requiere ser completado y estructurado a partir de la dramaturgia espacio-corporal que se iría desarrollando ensayo a ensayo. El texto es un lugar incompleto que ofrece una multiplicidad de lecturas y posibles interpretaciones y modos de escenificar de darle cuerpo de corporeizar. El texto como tal no fue pensado de manera lineal ni unívoca, ni tampoco con una estructura definida (¿y qué obra teatral lo es?). Todo ello sería construido durante los ensayos, es decir, el orden y estructura de las escenas, la organización de los textos, la incorporación de repeticiones, etc.

A partir de esto, entonces, las principales decisiones creativo-metodológicas adoptadas fueron las siguientes:

Incorporación del Tango como un elemento central del desarrollo del montaje. El tango como baile desde una perspectiva corporal más que simplemente estética. Con esto quiero decir que el tango se juega en el montaje como una metáfora de la relación más profunda de los personajes y es por lo tanto un vínculo central entre ellos y sus cuerpos, desde donde se comunican, desde donde se articula el mundo que van creando. Pero para poder lograr este objetivo sería necesario trabajar primero con el tango como tal, como un baile que posee determinadas características, estructura y reglas específicas.

Metodología del trabajo de dirección

Considerando lo descrito anteriormente, el trabajo de dirección se articulará en un constante diálogo con todos los integrantes del equipo, cuyas investigaciones y descubrimientos deben integrarse entre sí para componer la obra.

La dirección guiará los distintos lenguajes estéticos –que dialogarán de un modo integrativo y dialéctico- hacia el eje común que entregan tanto la temática a desarrollar en la investigación como el particular estilo-poética de la compañía, es decir, un teatro posdramático.

Se direccionará el proceso creativo con foco en el trabajo corporal de los intérpretes desde la extracotidianidad del uso de sus cuerpos, a partir del trabajo de energías en oposición. Del mismo modo, se desarrollará la búsqueda del diseño musical y visual en lo extracotidiano de su utilización.

Al ser este montaje un trabajo de investigación escénica (donde la práctica es en sí misma investigación), la creación del mismo se articulará en etapas sucesivas, donde todos los actores que intervienen en el proceso estarán presentes en casi todas sus etapas.

Entonces, el proceso de Dirección del montaje fue estructurado en las siguientes etapas:

1. Creación texto guía (estructura-esqueleto de cada una de las escenas de la obra) y recopilación de referencias de todo tipo para apoyar la creación escénica.

El director-dramaturgo (con el apoyo de la dramaturgista) fue el encargado de estructurar y definir el material inicial para comenzar con la investigación escénica.

Así, creó un texto que fue la primera aproximación, contenedora del universo tanto estructural como fabular de la obra. También, se hizo una recopilación de material (fotografías, videos, películas, música, textos literarios, textos teóricos, estadísticas, etc.), para apoyar y ordenar el posterior trabajo de diseño y creación escénica.

2. Ensayos

Los primeros ensayos se dedicaron a un trabajo de mesa, teórico y conceptual, donde se expusieron las temáticas que aborda el proyecto, así como también la propuesta estética, escénica y actoral y de investigación que se propone. Se leyó el texto diseñado hasta ese momento y se socializaron las distintas impresiones, ideas e inquietudes. El director explicó con claridad el modo cómo se llevaría adelante el proceso de trabajo.

Cada uno de los ensayos de este proyecto mantuvo una estructura similar dividida en 3 partes: Inicio, Desarrollo y Cierre.

En el inicio el director presentó y explicó al resto del equipo los objetivos programados para el ensayo, así como el modo en que se iba a realizar.

El desarrollo comenzó con un training psico-físico que permitió preparar a los intérpretes para el trabajo de energías en oposición en la búsqueda de un cuerpo extracotidiano.

Este proceso se dividió a su vez en 3 etapas sucesivas distribuidas a lo largo de todos los meses de ensayos.

A. Reconstitución de escena-trabajo realista. Improvisación actoral en base realista. Improvisación-composición musical.

Etapa inicial en la cual se realizó la “reconstitución de escena” (concepto de la jerga policial, con la misma implicancia) de los sucesos y acontecimientos que fueron la base dramática de la obra. Se trata de un acercamiento a los hechos de una manera realista, tratando de encontrar y descubrir los sucesos (reales y ficcionados) tal cuál y cómo ocurrieron o habrían ocurrido en la realidad.

Así, a lo largo de 12 ensayos, se creó la base realista de la obra. En ella se trabajó fundamentalmente a partir de improvisaciones y juegos dramáticos.

B. Trabajo corporal-energías en oposición (descubrimiento cuerpo Extra-Cotidiano). Composición y dramaturgia musical.

En esta etapa se definirán cuáles serán las energías que entrarán en juego para la aparición del trabajo extracotidiano del cuerpo, y de qué modo se utilizarán creativamente. El trabajo físico se hará mucho más intenso, así como también los distintos elementos de provocación articulados por el director. En esta etapa también, el director irá tomando decisiones en relación a la estructura de la obra y su diseño fragmentario. Cómo se organizarán los distintos fragmentos en la estructura general, y cómo se integrarán al juego escénico junto con la

composición corporal, el diseño musical y el diseño visual, comprendido por la manipulación del objeto lámpara en su componente estético y el diseño de iluminación.

C. Definición de la estructura fragmentaria de la obra. 10 ENSAYOS

A partir del trabajo realizado en la etapa anterior surgirán escenas de la obra, lo que dará inicio a esta tercera y última etapa de ensayos.

A partir de dichas escenas, se trabajará componiendo, creando y desarrollando cada uno de los fragmentos de la obra de modo independientes, como una especie de todo unitario. El director tendrá claridad sobre la composición de cada uno de los fragmentos que componen la estructura total de la obra. Se le asignará a cada uno un nombre, que lo identifique. Así también, cada fragmento tendrá un inicio y un final definido, aunque cada final se fundirá con el inicio del fragmento siguiente. La disposición de cada uno de los fragmentos (collage) dará origen a la obra.

Es decir, como resultado de este proceso se obtendrán: el texto y estructura definitiva; el diseño de partituras corporales, coreografías y plantas de movimiento definitivas (Dramaturgia Corporal); y, el diseño de la dramaturgia musical, sonora y visual definitivas.

Conformación equipo de trabajo

Separaremos en dos momentos esta etapa, ya que fue esa la cantidad de cambios necesarios de realizar antes de la conformación del elenco definitivo, el que participó en el estreno oficial del montaje en Diciembre del año pasado.

Nos parece necesario referirnos a estas 2 etapas o momentos en el desarrollo del trabajo, porque creemos aportan a una comprensión más precisa de uno de los aspectos en el que nos parece importante profundizar más allá de la simple referencia. Esto es el hecho de que no todos los actores y actrices están preparados para el tipo de trabajo que requiere el montaje al cual le dedicamos estas líneas.

Es de igual manera obvio, pero no por eso menos necesario mencionar que no todos sirven para todo, no todos están preparados o son capaces de entregarse a cualquier tipo de proceso, con tales o cuales características. En particular cuando las exigencias físicas y emocionales del proyecto son altas.

Por otro lado, nos parece necesario mencionar las 2 etapas porque a pesar de todo, ellas aportaron a la configuración del espectáculo final, y también a la comprensión más completa de mi rol como director teatral.

Primera Etapa

En una primera etapa se realizó una convocatoria abierta, a partir de la cual se seleccionó a la actriz y al actor que parecieron más idóneos para el tipo de trabajo que se realizaría, de acuerdo a su desempeño en la audición, características físicas, edad y currículum.

Nada hacía prever, o imaginar si quiera, que a poco menos de un mes para el estreno del espectáculo, la actriz iba a tener que ser marginada del proyecto por falta de profesionalismo por un lado y porque, más importante aún, creo que no era capaz de soportar la exigencia emocional que requería el montaje, lo que hacía peligrar su resultado final.

Sin embargo de todos modos el proceso permitió explorar en el lenguaje que proponía la investigación, así como también los pie forzados, premisas y exigencias compositivas, tanto actorales como espaciales, corporales y musicales.

El primer acercamiento al texto y en general a la obra y el mundo en el que están inmersos y se mueven sus personajes, fue de carácter realista para instalar en primera

instancia, la relación entre los dos personajes, partiendo desde los dos actores y su propia realidad y sus cuerpos, sus palabras y movimientos, su propia experiencia, sus propias emociones y conflictos. Se les pidió simplemente estar con el otro desde las premisas básicas de la obra: pareja, gran amor, tensión, separación. Sin incorporación de texto en un principio, sólo desde los lenguajes no verbales, corporales proxémicos, kinéticos, encontrando una amplia gama de posibilidades y significados con tan sólo modificar por ejemplo la proxemia, o incluso la dirección y fijación de la mirada.

Pero también aparece con claridad lo incómodos que se sienten los actores dentro de este “vacío verbal”, imposición de silencio. No quiero decir acá que esto sea generalizable a todo actor o actriz, pero es posible al menos preguntarse cuánto hay de verdad en aquello.

El proceso siguió adelante generando algunos frutos y aportes, fundamentalmente desde la utilización consciente de la proxemia como un elemento de gran importancia creativa y de composición escénica. Mismo texto dicho en una posición o en otra, cambiando ésta y la distancia de los cuerpos en el espacio, genera distintas significaciones y permite articular de muchas maneras una misma escena, ampliando las posibilidades estéticas y significantes al añadir múltiples dinámicas proxémicas.

Como ya fue señalado en párrafos precedentes, el tango tanto como baile o como dinámica estética y sobre todo corporal se convertiría en un elemento central de nuestro trabajo de investigación escénica.

De esto no tuvimos claridad desde el comienzo. Nos fue apareciendo poco a poco al paso de los ensayos y con absoluta precisión y claridad en el primer ensayo de la etapa definitiva y final.

Lo que sí tuvimos claro desde un comienzo fue que el tango, como baile, conjugaba varios de los elementos centrales para nuestra investigación. Por un lado, el tango tiene en su movimiento, una dinámica pendular, un entrar y salir, dimensión similar a la que describe y define Lecoq como el movimiento central, el movimiento de los movimientos, es decir Empujar y tirar. Esto además lo vincula con las energías que delimitan nuestra investigación, pulsiones erótica y tanática; y además se realiza en una proxemia íntima. Todos los elementos que articulan nuestra investigación se manifiestan y aparecen con claridad: Proxemia íntima, Energías erótica y tanática, energías en oposición.

Por esta razón nos pareció necesario preparar a los actores en la técnica de este baile con alguien especializado en el tema, por lo cual se convocó a Gustavo Acevedo, quien es un experto bailarín y maestro de tango que ha recibido varias distinciones y galardones por la FETACHI (Federación de Clubes de Tango de Chile), por la Embajada Argentina y su departamento cultural, entre otros.

Durante 8 sesiones trabajó con los actores, enseñándoles los elementos básicos del tango: pasos, posiciones, dinámicas corporales, relación corporal de los intérpretes, erotismo, seducción. Lo siguiente fue la confección de una coreografía específica para la obra, pensando en los componentes motivacionales de ésta y sus personajes,

donde se pudiera desarrollar en los pocos minutos de la coreografía el viaje realizado por ellos en la obra.

Una vez aprendida la coreografía por los actores, se utilizó la misma como training sico-físico y como recurso para componer la dramaturgia espacio corporal del montaje. El tango se volvió, como elemento central, en una metáfora de la relación de los personajes, por lo que se realizó repetidas veces la misma coreografía, utilizando distintas emociones o estados emocionales, en distintas etapas de la vida de la pareja, en diferentes espacios reales y teatrales, y con una diferente utilización del mismo.

El resultado de este trabajo fue muy interesante y enriquecedor para el desarrollo de nuestra investigación escénica. Aportó la posibilidad de generar una conexión muy necesaria para nuestro trabajo, íntima, sensual, erótica; y al mismo tiempo la posibilidad de profundizar la relación más profunda de la pareja en términos del deseo de posesión, de la objetualización, del uso de la fuerza, el dominio y el control que ejerce o pretende ejercer el personaje masculino sobre el cuerpo del personaje femenino, su pareja.

El tango, como danza, aporta dichos elementos (la intimidad proxémica, la sensualidad y energía erótica del encuentro y comunicación de los cuerpos de los intérpretes); muy importantes a modo de discurso simbólico. Ellos se articulan en la obra para constituir, como dice César Farah, “a partir de la fragmentación narrativa y la cualidad simbólica de la puesta en escena (...) el desarrollo de cuestionamientos en torno a las emociones, fundamentalmente el amor, la violencia y la identidad”.

Lectura-Discusión

En paralelo con el trabajo sobre el tango como baile y sobre todo como lenguaje, se comenzó a trabajar el texto en función de las distintas escenas o “fragmentos estructurales” que lo componen. Primero se leyó el texto completo y así intentar comprender el universo de pulsiones y emociones que lo habitan y transitan desde una perspectiva general y realista, vinculando la obra con las propias experiencias, para en un inicio darle sentido desde desde la propia realidad sobre todo intelectualmente hablando. Es decir, dotando de un posible sentido al universo propuesto por la obra, desde una comprensión más o menos profunda, pero sólo desde una comprensión intelectual e incluso emocional, dada por el recuerdo y las construcciones de universos simbólicos propios y compartidos desde un mayor o menor grado de compromiso e identificación racional.

Lo que siguió a esta inicial comprensión de mundo en un sentido racional, realista y discursivo-intelectual, fue el trabajo de improvisaciones a partir de las premisas constructivas de realidad.

Improvisaciones

En esta etapa se dio libertad a los actores para que, a partir de ciertos motivos centrales como la relación de pareja, la precariedad, el amor, la violencia, etc. fueran encontrando la vida de la relación de la pareja protagonista, incluso mucho antes de llegar al momento al que se refiere la obra.

Esta etapa permitió a los actores comprender los procesos internos de los personajes y apropiarse de ellos para construirse y desarrollar la vida tanto interna como externa

de los personajes, para luego, partiendo de la base y pilares estructurales aquí desarrollados, ser capaces de descomponer, fracturar y fragmentar la realidad física y emocional de los personajes con la intención de poner a prueba la investigación que orienta esta tesis, y que da paso al siguiente punto (que aquí, para efectos pedagógico-explicativos ponemos por separado, ya que en la realidad fueron procesos imbricados, entrelazados).

El Trabajo Cuerpo-Espacio

Para trabajar en la escena el cuerpo como componente clave de nuestra investigación, se utilizaron los siguientes elementos durante el proceso de ensayos:

Delimitación Espacial (Marcado piso con cinta) Proxemia.

Utilización de la Pelvis como Motor en de las acciones. Cuerpo Extra-Cotidiano

Delimitamos el espacio marcando con cinta adhesiva cuadriláteros en el piso de diferentes tamaños. Dentro de ellos diferenciamos distintos espacios ficticiales donde los actores debían realizar las diferentes escenas o fragmentos que componían la obra. Fragmentos que se fueron definiendo a lo largo de este proceso, ya que si bien había una obra escrita, ella sólo aportaba textos que debían ser trabajados, pero que daban cuenta por sí mismos de una construcción dramática, ni escénica ni estructuralmente hablando.

La delimitación espacial permitió reducir y delimitar los espacios de tal manera que los cuerpos de los actores se vieran obligados a comunicarse en esta distancia más íntima, buscando diferencias y posibilidades dentro de dicha delimitación. Además

permitió entender y trabajar la definición del diseño espacial, la que se explicará con mayor detalle más adelante.

Para ayudar a los actores a entender la dinámica corporal central propuesta por la obra, que propone una relación energética de interdependencia de los cuerpos, de tal modo que al mismo tiempo se atraen y se repelen, se les amarró con una cuerda desde la pelvis, de tal modo de generar esta unión obligándoles a depender el uno del otro en términos del movimiento. Adicional a esto se puso una pelota de tenis entre sus pelvis, la que no podía caer. Esta unión kinestésica en un principio, dada por la cuerda y la pelota que les unía, debía ser reemplazada luego por una unión energética, donde las energías erótica y tanática se pondrían en juego. Este ejercicio permitió también a los actores utilizar la pelvis como motor de todos los movimientos, ya que en ese lugar, donde se hallaba atada la cuerda, se generaba la energía necesaria para atraer al otro y también para escapar del otro.¹⁵

Este trabajo fue aplicado con el tango y para una de las escenas más complejas de montar que fue la escena donde ella quiere irse definitivamente y él se lo impide y finalmente la mata. Con esto logramos descubrir elementos importantes del trabajo:

Vínculo entre erotismo y muerte

Al estar amarrados y además en momentos unidos a través de una pequeña pelota en sus pelvis, los intentos de ella de escapar se volvían cada vez más extraños corporalmente hablando. Sus intentos al contrario de lo deseado por el personaje, la

¹⁵ Proceso de Apoyo dramaturgístico para la puesta en escena, Macarena Andrews.

unían más al cuerpo de él. La lucha que surge entre el intento de irse de ella y los intentos por retenerla de él, se vuelven cada vez más eróticos y hasta sexuales.

Cuerpo Extra-Cotidiano

Otro elemento destacable fue la aparición, aunque de manera incipiente, de un cuerpo extra-cotidiano en el trabajo de los actores.¹⁶ Esto dado por la inclinación hacia delante de la Pelvis y en oposición la flexión hacia atrás del tronco. Este elemento marcó, hasta el final, un modo particular de composición corporal, generando posiciones y desplazamientos “extraños” en y con el cuerpo. Surge así el cuerpo extra-cotidiano como núcleo de la exploración, pero como ya se dijo, sólo se profundizará en ello en el segundo proceso que culmina en Diciembre del 2015, con las presentaciones para evaluación de la obra “Lento Fundidio a Negro”.

Pelvis-Hara como Motor

De lo anterior se desprende además, la utilización de la pelvis como principal motor y centro de la energía que origina el movimiento en el cuerpo de los actores, volviendo significantes las composiciones corporales producto de dicha dinámica. Nos referiremos más en detalle a la utilización de la pelvis como eje energético, más adelante, donde abordamos en detalle los componentes de la investigación teórica puestos a prueba en el montaje.

¹⁶ Aparece necesario aquí explicar que en ese momento del proceso, tanto en términos teóricos como escénicos, todavía no había una comprensión cabal de todos los elementos que compondrían finalmente la pregunta de investigación, por lo que la búsqueda quedó restringida a aquellos elementos sobre los cuales sí se tenía claridad, es decir, fundamentalmente, el erotismo y su vinculación con lo tanático, y el uso de una proxemia íntima como eje espacial. Todavía faltaba el elemento articulante dado por el principio de la oposición de fuerzas que generan un cuerpo extra-cotidiano en el trabajo escénico. Esto se encontraría más adelante, después de la presentación del Trabajo en Proceso (Work in progress).

Espacio Escénico

La definición del espacio escénico surgió de la integración de los siguientes elementos:

Necesidad de configurar de una manera más bien minimalista la idea de un espacio que aludiera a la cárcel, pero que además permitiera distintos frentes semánticos, sin representar un espacio específico en un sentido realista.

Necesidad de establecer alguna conexión visual con Valparaíso, ya que allí se sitúan los acontecimientos presentados en la obra.

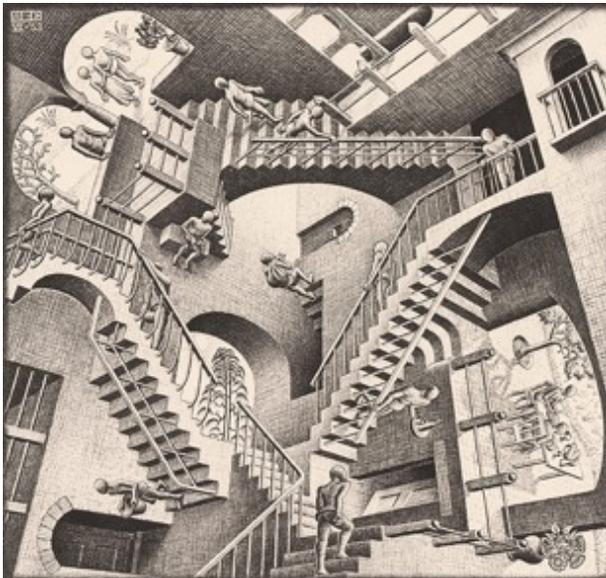
Necesidad de crear un entorno laberíntico, encerrado, aprisionado. Esto para trabajar la proxemia íntima y por la idea que lo que sucede ocurre en la cabeza del hombre, entonces espacio onírico.

Con estos elementos en mente surge entonces la idea de trabajar la escalera como elemento único para la construcción escenográfica. La escalera hace de algún modo alusión a Valparaíso, por un lado, y por otro es o provee la posibilidad de una salida, de un paso hacia otro lado que no se concreta, puesto que dichas escaleras se cortan y no llevan a ninguna parte, quedando sólo en la ilusión de ello.

Por otro lado, podrían crear una especie de jaula si se las ubicaba de determinadas maneras, generando sus peldaños la sensación de barrotes y de encierro. Con esta idea en mente, apareció en una pared de la casa de la



diseñadora el cuadro de la imagen, pintado por el padre de la misma. Al verlo se hizo



mucho más clara la idea, materializándose y apareciendo a su vez otros intertextos obvios como las litografías de M.C. Escher.

La escalera se convirtió así en el elemento utilizado para configurar el espacio escénico, como se muestra en la imagen.



Se incorporó además la repartición de prendas de vestir colgadas en algunas escaleras, para establecer un vínculo con la pobreza, la marginalidad, la precariedad

Cambios

Aproximadamente 3 semanas antes del estreno hubo que marginar del proyecto a la actriz que como ya se explicó, faltó reiteradamente a ensayos sin previo aviso, haciendo dudar de su idoneidad y profesionalismo.

Enfrentados a esta situación hubo que resolver con extrema rapidez si se continuaría con el proyecto y cómo se haría para finalizarlo.

Afortunadamente no fue difícil conseguir a una actriz para el reemplazo requerido, quien además poseía todas las condiciones necesarias para realizar una gran labor, pese a la premura del tiempo.

Y así fue. Conseguimos estrenar y realizar las funciones programadas, logrando en gran medida lo que nos habíamos propuesto, al menos para esta primera etapa. Construimos la obra, su estructura, su narrativa visual, espacial y dramática. Habiendo alcanzado este punto, lo que quedaba por trabajar para el segundo proceso (Final) era ahondar y profundizar en la investigación escénica propuesta en esta tesis, la que pertenece al área del trabajo corporal, en este caso con las particularidades propuestas, descritas y explicadas en los capítulos anteriores.

Teníamos la obra, una obra, por decirlo así. Ahora teníamos que ponerle cuerpo a ella, extremando los elementos que de manera incipiente aparecieron como resultados de esta primera parte del proceso.

Con la aparición de claridades teóricas y conceptuales dadas por la investigación bibliográfica, a la luz de la cual surgen los elementos que articularían la investigación escénica en su segunda etapa y final, es decir, el uso de la oposición de energías para construir un cuerpo extra-cotidiano en escena volviéndose expresivo, que comunique mucho más allá de una simple acción o un texto, que perturbe al espectador, que lo inquiete e incomode en su asiento, despertando una conexión distinta con la realidad de las ideas que en el escenario se quiere expresar.

Esto permitió el inicio de una segunda etapa rica en posibilidades de experimentación, para poner a prueba los componentes de la investigación.

SEGUNDA ETAPA

La etapa final de la preparación de la obra fue un proceso más sencillo y más corto que la etapa anterior. Si bien durante la etapa anterior tuvimos que enfrentarnos a situaciones complicadas como las que se han descrito, entregó también una gran cantidad de aportes a la luz de los logros alcanzados, y una base sólida sobre la que construir y diseñar esta segunda etapa, final y definitiva.

Es decir, ya teníamos una puesta en escena y todo lo que ello implica, es decir, plantas de movimiento, partituras y coreografías, utilización de los textos, de la música; una estructura de escenas definida; en fin, teníamos una obra con la que podíamos trabajar en detalle lo que nos había quedado pendiente que era la incorporación más clara, detallada y precisa de los componentes centrales de nuestra investigación, es decir, el principio de energías en oposición (pulsiones erótica y tanática) para encontrar la técnica extracotidiana de uso del cuerpo.

Para esta etapa decidimos reemplazar al actor que participó en el proceso anterior, ya que presentaba muchas “resistencias” al trabajo, aunque no lo manifestara ni lo hiciera explícito verbalmente. Pero su cuerpo se encargó de expresarlo con claridad.

Afortunadamente logramos encontrar un reemplazo que poseía todas las cualidades tanto físicas como mentales y emocionales para desarrollar un trabajo como el que necesitábamos realizar en esta investigación, un trabajo fuertemente exigente en todos los sentidos y aspectos.

Tanto fue así que en sólo un ensayo logramos recuperar-reconstruir el mundo emocional y situacional de la obra, tan sólo con la utilización de la coreografía del

tango, bailada de muchísimas formas diferentes. Los actores hicieron un recorrido completo por todas las etapas de la vida de esta pareja, en términos de su relación afectiva, emocional y corporal a través del tango y las diversas instrucciones que se iban incorporando poco a poco mientras bailaban, como por ejemplo la reducción del espacio o el uso de una determinada emoción o intención de cada personaje.

En adelante el trabajo fluyó a la perfección, lográndose incorporar en el montaje los aspectos de la investigación que se estaban poniendo a prueba y que no habían podido, hasta ahora, incorporarse con tal claridad y eficacia.

Para la presentación final de la obra, decidimos, a parte del trabajo específico en la incorporación del principio de energías en oposición¹⁷, que era necesario realizar algunas modificaciones al diseño inicial hecho por la diseñadora para la etapa anterior.

Dichas modificaciones se explican a continuación:

Del Diseño Espacial

Se me invitó a colaborar en el replanteo de la escenografía para el montaje de la obra Lento Fundido a Negro de Alejandro East.

En el ajuste y coordinación que el director East estaba llevando a cabo de los diversos elementos de la representación, la escenografía no contemplaba cambios fundamentales en su plan artístico. De este modo, mi tarea consistió, básicamente, en procurar la adaptación del diseño propuesto por Carolina Norero, al espacio más pequeño de una nueva sala, y asegurar la suficiente solidez de la escenografía para la interacción prevista con los actores.

No obstante lo anterior, el director permitió algunas modificaciones al primer diseño, por parte de este colaborador. Dichas modificaciones se orientaron

¹⁷ Esto se explicará con detalle en el capítulo siguiente, donde daremos cuenta del proceso de incorporación a la parte práctica de la investigación, los componentes surgidos desde la investigación teórico-bibliográfica.

simplemente a incorporar en el juego casi exclusivo con escalas para definir los espacios de acción de los actores, algunas pistas visuales que pudieran ayudar en la construcción de la necesaria organicidad de la obra. Es decir, de asociar más estrechamente en una función común los diversos elementos en juego, de fortalecer la convergencia de los datos provenientes exclusivamente de la escenografía, con los datos aportados por el texto dramático, el trabajo corporal de los actores y todas sus sutilezas, la música, la iluminación y, en general, todos los datos sensibles e intelectuales que nutren la existencia de una obra.

En cuatro aspectos se focalizaron las mencionadas modificaciones. Primero, recogiendo los aportes del cine expresionista alemán, utilizar una deformación seleccionada y creadora, aun cuando en este caso muy contenida, para ligar la complejidad visual con la complejidad psíquica de los protagonistas. El director quiso evitar, especialmente, cualquier exceso plástico que diera demasiada relevancia a la intencionalidad pictórica de la escenografía. Así, las deformaciones incorporadas al diseño anterior, fueron reiteradas rupturas de verticales y horizontales y el reforzamiento de esa inestabilidad un tanto onírica, con la insinuación de luces y sombras movedizas a través de la pintura.

En segundo lugar se incorporó, en el tejido lineal provisto por las escalas, sus batientes, peldaños e inevitables riostras para obtener rigidez estructural, la sugerencia de una ventana enrejada, que ofrecería un marco de consonancia al proceso expresivo del actor, cuando éste trabajara su permanencia literal en la cárcel, el recuerdo de ella, o simplemente los sentimientos de la prisión de su propia realidad vital.

En tercer lugar, siguiendo las diagonales de los arriostramientos se construyó, en el lugar donde los personajes buscan salida a su laberinto, una espiral que, en la espontánea evocación cinética de su trazado, pudiera conectarse con la

ineludible reiteración, el recomienzo agobiante, que como el castigo de Sísifo¹⁸, soportan los personajes en su relación interpersonal.

Por último, a partir de esta misma espiral, se agregó la sugerencia de una telaraña, cuya lectura pudiera ofrecer una resonancia a los sentimientos de entrapamiento, extravío, temor y desconcierto que se ciernen ante la ausencia de salida.

Para concluir es importante reiterar que las modificaciones al diseño anterior descritas, sólo pretendieron aportar algunas pistas visuales que el espectador está invitado a recoger de manera flexible, creando sus propias claves de interpretación. Las posibles significaciones y resonancias espirituales vinculadas a ellas que se señalan no pretenden en ningún caso ser exclusivas o estar acotadas rígidamente. Se espera más bien que la significación surja del entrecruzamiento, siempre original, que cada espectador hace de todos los elementos que le ofrece la trama de la obra.

Juan C. Carrasco.

Por su parte, el diseño musical sufrió modificaciones en este nuevo proceso ya que desde su trabajo como tercer actor, lo sucedido en el proceso anterior también afectaba el desarrollo de su propuesta.

De la Música

Yo vi el horror de la obra en el primer ensayo, con el tango. Desde ahí entré a la obra y me dejé llevar porque ustedes pasaban por uno y otro estado sin problema y eso me sirvió mucho, me relajó en lo técnico, lo que me permitió ser parte de

¹⁸ Sísifo, dentro de la mitología griega, como Prometeo, hizo enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y a empujar perpetuamente un peñasco gigante montaña arriba hasta la cima, sólo para que volviese a caer rodando hasta el valle, desde donde debía recogerlo y empujarlo nuevamente hasta la cumbre y así indefinidamente.

la obra convirtiéndome en un personaje más, dialogando con los otros personajes a cada instante.

A nivel técnico trabajé con el ambiente, sin crear una marca específica. Trabajé en algunos momentos con la negación del tono, es decir, no trabajar con el formato tema, sino sonóricamente: usar el instrumento y todo el aparataje técnico creando nivelación del ruido y del silencio, de la emoción en definitiva.

Trabajé desde el ruido y el silencio con lo que llamo "Liberar el ruido", para luego moderarlo. Porque el ruido y el silencio son opuestos muy fuertes e importantes en la música y en la creación de ambientes y tensión dramática, y así poder acercarme al erotismo, a la muerte, y a los elementos específicos que tenía la obra. Para mí el eros y tánatos de la obra fueron el ruido y el silencio.

Daniél Cartes

Estreno

El estreno de la obra se realizó el miércoles 16 de diciembre de 2015 en la Sala Blanca del espacio CEAT, y las funciones fueron los días Jueves 17, Viernes 18 y Sábado 19.

Contamos con una muy buena cantidad de público y muy buena recepción de la obra por parte de él.

CAPÍTULO 4

**Utilización De Energías En Oposición Para
Desarrollar Un Trabajo Extracotidiano Del
Uso Del Cuerpo En La Obra Teatral “Lento
Fundido A Negro”**

TÉCNICAS CORPORALES EXTRACOTIDIANAS.

El trabajo del cuerpo extra-cotidiano, como ya se dijo precedentemente, se busca en esta investigación a partir del principio de oposición de fuerzas o energías, dentro del cuerpo del actor y actriz como una “danza de oposiciones”. (Barba, 1992)

Las danzas (...) son en realidad el resultado de una simplificación; componen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en estado bruto. Esto sucede porque un muy delimitado de fuerzas, es decir de oposiciones, son aisladas, eventualmente amplificadas y montadas juntas o en sucesión. Una vez más: se trata de una utilización antieconómica del cuerpo, porque en las técnicas cotidianas todo tiende a sobreponerse, con ahorro de tiempo y energía. (Barba, 1990, p. 26)

Como también se ha explicado, este principio fue tomado de las conceptualizaciones hechas por Eugenio Barba en sus escritos y además trabajadas por él de manera práctica en su dirección del Odin Teatret. Este principio es parte esencial de todo el trabajo escénico oriental (danza, teatro, artes marciales) donde además no existe una separación entre una cosa y otra, como en occidente, ya que todo forma parte de una dinámica superior que los organiza y une dentro de la dinámica corporal.

La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta diferenciación parecería absurda a los artistas de las tradiciones clásicas asiáticas, tanto como le parecería absurda a los artistas europeos de otras épocas históricas: a un juglar,

a un actor de la Commedia dell'Arte o del teatro Isabelino. Podemos preguntarle a un actor Nô o a un actor Kabuki cómo traduce en su lenguaje de trabajo la palabra "energía". Pero sacudiría la cabeza si le pidiésemos que traduzcan la rígida diferencia entre danza y teatro. (Barba, 1992, p. 44-45)

Explicaré en este capítulo, cómo fueron incorporados en el proceso creativo los elementos que componen el cuerpo de esta investigación es decir, **energía erótica y tanática** como **fuerzas en oposición** que permitan **técnicas extra-cotidianas de uso del cuerpo** en escena utilizando la **proxemia íntima**, para construir una estética y una narrativa espacio-corporal propias, aportando a la creación de nuevos o distintos modos de significación y expresión.

Cada paso dado, cada mirada, cada respiración, cada gesto implicó para cada uno de los intérpretes, un cuidado trabajo de creación a partir de las energías erótica y tanática que lo impregnan todo en la obra, tanto a nivel atmosférico, como ideológico-temático. La obra se trata de eso, de la imbricación de vida y muerte en una relación amorosa, y sucede en un espacio reducido donde las posibilidades de uso proxémico fueron claras en la generación de las energías que se buscaba.

Ahora bien, aunque la investigación se hace presente a lo largo de toda la obra, hay algunos pasajes de ella donde se extrema el uso del recurso, el uso del cuerpo conflictuado, donde un proceso de "absorción de la acción tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción". (Barba, 1992, p. 52)

PRELUDIO

Se consideró necesario para el desarrollo del trabajo, incorporar un “Training” o entrenamiento al comienzo de cada ensayo ad-hoc a nuestras necesidades específicas. Creímos necesaria la inclusión de un trabajo de preparación psico-físico ya que las condiciones de la exploración escénica que llevábamos a cabo no sólo requerían de un cuerpo físicamente entrenado, sino que además que ese cuerpo entrenado fuera capaz de comunicar escénica y expresivamente, con emoción y elocuencia.

Para dicho objetivo, utilizamos un training desarrollado por Minako Seki¹⁹ y que la actriz conocía a la perfección ya que fue discípula y trabajó en la compañía de Minako en Alemania durante 6 años. El training se desarrolla para incorporar en el cuerpo de los intérpretes un flujo energético que les permita mover su cuerpo de tal forma de comunicar hasta en la inmovilidad, asociando una imagen mental a una serie de pequeños cambios de equilibrio, pesos y contra-pesos, un cúmulo de elementos que se preparan y trabajan para “disparar la vida del actor”, en palabras de Barba (1992), para encontrar la esencia del movimiento escénico que se basa sobre los contrastes.

¹⁹ MINAKO SEKI Dancer, choreographer and teacher, founder of the reEnter Company. Currently Minako Seki is leading the project reEnter / Creative Dojo, a holistic centre for dance, art, health, and macrobiotic food. Seki's first source of influence were the Japanese dancers Tetsuro Tamura and Anzu Furukawa. Both masters coincided in the work with deep emotional levels, as well as in being influenced by Contemporary Dance and Physical Theatre, to be mixed with Butoh Technique. Born in Japan, Minako Seki lives and works in Berlin since 1986. Thereupon she founded, along with two other members, the group "Tatoeba- Teatre danse grotesque", one of the first Butoh Dance Groups in Europe which developed its own European Butoh Style. She labels her individual dance approach as Dancing Between, alluding the connection between different points. These points emerge from the experience of the dancer and can be assembled of many different materials, such as space, feelings, memories, objects, sounds, images or ideas. In her choreographic compositions, Minako sets connections within the points creating a sort of cosmos. Between the two points there are always many new points to be found, with infinite possibilities of associations and creativity. In her pieces Seki examines the communication amongst the conscious and subconscious and describes emotional states positioned in the boundaries of reality and illusion.

“Los ejercicios físicos son siempre ejercicios espirituales. En el curso de mi experiencia como director, he observado un proceso análogo en mí y en alguno de mis compañeros; el largo trabajo cotidiano del training, transformado con los años, se iba destilando lentamente en patrones internos de energía, que podían aplicarse a la manera de concebir y componer una acción dramática, de hablar en público, de escribir.” (Barba, 1992, p. 140)

Descripción del Training

Este trabajo físico parte de la premisa de "la contradicción como condición existencial del ser humano", entregando herramientas para indagar en este enorme potencial psicofísico. Se busca potenciar la experimentación de un “cuerpo en conflicto”, como un contenedor de fuerza expresiva en el trabajo escénico, como reducto de unicidad, potencia provocativa y creativa para la expansión de los límites del cuerpo en la escena.

Proporciona ejercicios corporales que permiten identificar motores del movimiento, aprovechar las fuerzas contrarias o contradictorias que influyen en nuestra quinésica, potenciar la presencia escénica del intérprete corporal, vivenciar al cuerpo como un canal por el que circulan emociones, fluidos y fuerzas. Expandir las capacidades y límites del cuerpo en el espacio.

Por medio de la visualización de imágenes, que tienen que ver con la condición del cuerpo humano, se articulan todos los movimientos del training, como son:

1. El cuerpo como contenedor de Agua

2. La energía vital que proviene del centro de gravedad del cuerpo o punto que se encuentra delante de la vértebra lumbar; entre el ombligo y el pubis, desde donde se origina la fuerza motora del cuerpo humano
3. Contradicción, fuerza de gravedad del espacio en el que habitamos, atracción a la tierra y a los astros.
4. Contradicciones emocionales y psíquicas.

Trabajar este training fue inspirador tanto para el director como para los actores, ya que se descubrió que la mayor parte de los elementos que lo componen sirvieron para ser utilizados en la creación escénica en términos de imágenes, desplazamientos, flujo de la energía.

Los elementos o técnicas empleadas para trabajar el cuerpo extracotidiano, y que detallaremos y mostraremos a continuación dentro de la obra y su estructura, fueron la oposición de energías, lo que genera la tensión en el desarrollo de la acción catapultándole su universo semántico a ésta y el equilibrio precario, que es producto de algún modo, como mostraremos luego, de la oposición de fuerzas.

El trabajo de desarrollo extra cotidiano del uso del cuerpo y la mente se debió al empleo en contraste, oposición y conflicto de 2 grandes fuerzas instaladas tanto dentro del cuerpo de los intérpretes como a nivel general, global, atmosférico, de la obra. Las energías en juego fueron dadas por la pulsión erótica y la pulsión tanática, instintos de vida y muerte respectivamente.

Siguiendo el rastro de la energía del actor, hemos conseguido entrever su núcleo:

En la aplicación y puesta en juego de las fuerzas que operan sobre el equilibrio.

En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos.

En una operación de reducción y sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja el cuerpo de las técnicas cotidianas creando una tensión, una diferencia de potencial a través del cual pasa la energía. (Barba, 1999, p. 33)

Decidimos que dichas energías se concentrarían fundamentalmente en la pelvis de los intérpretes ya que nos pareció correcto pensar dichas energías extremas y vitales asociadas a la sexualidad y en general a esa zona donde se concentra el centro vital, energético y de equilibrio de los seres humanos, ubicada por debajo del ombligo y que incluye caderas, abdomen, pelvis y órganos sexuales. Para los Japoneses se encuentra en ese lugar el “Hara”.

Cuando los japoneses hablan del “hara” se refieren al área del cuerpo que se sitúa a unos cuantos centímetros por debajo del ombligo. Es el centro de gravedad del cuerpo humano y, en términos occidentales, corresponde a lo que es “la panza”. Pero el concepto japonés del hara consiste en algo más que una localización física; es el núcleo de todo el ser. Es el centro de la fuerza, de la salud, de la energía, de la integridad de una persona y de la percepción que tiene de su relación con el mundo y el universo. No sólo es esencial un hara bien fortalecido para una vida sana, sino que es imposible realizar ningún tipo de disciplina física o espiritual (tales como las artes marciales, la meditación o el teatro) sin incluir esta área. (Marshall, 2005. P. 38)

Para Decroux la misma zona es también el centro energético y fortaleza más importante. Formado por las caderas y el abdomen, el tronco bajo, es para Decroux el motor de energía que se distribuye a todo el cuerpo y también es el centro de gravedad, existiendo una relación entre la fuerza de gravedad que tira el cuerpo hacia el centro de la tierra, y la fuerza del centro del cuerpo que tira hacia arriba y le permite seguir de pie.

Al utilizar la pelvis como centro energético y eje de la creación extra-cotidiana, se transformó esa zona en el motor central de la producción y generación de movimientos y acciones que desembocaran en un uso extra-cotidiano del cuerpo.

De este modo, surge “la marca” (por decirlo de algún modo) corporal del montaje, lo que se manifiesta en composiciones corporales específicas presentes a lo largo de la obra y que le proporcionan un sello visual y corporal específico al montaje, instalando de una manera incipiente, una poética propia, manifiesta en el aspecto visual en términos de dramaturgia corporal, y en el traspaso y transmisión de energías en escena.

EJEMPLOS GENERALES



Formas corporales como las que muestra la imagen se repitieron a lo largo de la obra como esencia del uso extracotidiano del cuerpo.

Podemos ver aquí cómo el equilibrio precario se organiza para componer una forma corporal con base en la incomodidad del actor, donde fuerzas en oposición deben

interactuar para permitirles mantener la composición, el movimiento, la acción, la transición a una nueva forma. Una gran energía fluye dentro de cada uno de sus cuerpos generando además una especie de atracción entre ellos que los comunica y expresa y genera significados más allá de la acción misma o las palabras que salgan de sus bocas.

Además el gasto de energía por parte de cada actor es inmenso en proporción a la acción real, es decir, un gran gasto de energía, para una acción pequeña. Energía que se propaga en el tiempo y no en el espacio. Es una energía de contención, en conflicto.

La danza de las oposiciones, dice Barba, caracteriza la vida del actor. Y en general, para la búsqueda de esta danza, el actor tiene una guía que es la incomodidad. Y parafraseando a Decroux: el actor del cuerpo extracotidiano se encuentra cómodo en la incomodidad.

Uno de los principios mediante los cuales el actor revela su vida al espectador, reside en una tensión entre fuerzas opuestas: *es el principio de la oposición*. (Barba, 1999, p. 24)

La incomodidad se convierte, entonces, en un sistema de control, en una especie de radar interior que permite al actor observarse mientras actúa. No se observa con sus ojos, sino mediante una serie de percepciones físicas que le confirman que tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo. (Barba, 1990, p. 25)

La incomodidad se volvió un sello característico de la obra: la pelvis echada hacia delante, el tronco flexionado hacia atrás, la cabeza levantada, uno o dos pies apoyados en el metatarso o en la punta de los dedos, las piernas un tanto flectadas, los brazos en contrapeso.

Su energía (la del actor y actriz oriental) no está determinada por un exceso de vitalidad o por el uso de grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. Su cuerpo se carga de energía porque en él se establecen toda una serie de diferencias de potencial que lo hacen vivo, **fuertemente presente** incluso en los movimientos lentos o en la inmovilidad aparente. (Barba, 1990, p. 25)

La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo.

Es esencial comprender este principio de la vida del actor: la energía no corresponde necesariamente a movimientos en el espacio. (Barba, 1990, p. 25)



Podemos ver en las imágenes (a parte del uso de la pelvis como eje y motor del impulso energético para generar el movimiento y la acción), una alteración en la natural composición del cuerpo humano. Se usó un recurso técnico similar al utilizado por Decroux, de segmentación corporal o articulación, permitiendo fragmentar al cuerpo en muchas más partes que las que se utilizan en la expresión cotidiana, y así producir cuerpos extraños pero absolutamente expresivos, inquietantes, complejos e interesantes, que despiertan la atención y la mirada del observador.

La segmentación corporal es una herramienta para alterar la sintaxis y construir un cuerpo extracotidiano capaz de expresar.

El cuerpo del mimo no tiene que imitar un cuerpo humano, sino cualquier otra cosa, pero no se puede deshacer de su condición y transformar su cuerpo ni sus elementos, por lo tanto, el único modo que le queda es deformar el cuerpo, no físicamente, sino cambiando la sintaxis cotidiana. Se trata de utilizar el cuerpo de forma diferente a como se hace en la vida cotidiana, - en la cual se basan el

teatro hablado y la pantomima – y así, producir formas expresivas artificiales.

(Lizarraga Gomez, Iraitz, 2013, p. 92)

Si bien no buscamos con nuestra investigación crear un sistema técnico codificado y estructurado como el diseñado por Decroux, sí nos parece necesaria la conexión. En ambos casos el resultado y sobre todo la intención, es la búsqueda de un uso extracotidiano del cuerpo con fines expresivos. En el caso de nuestro trabajo, éste parte de la tensión entre energías opuestas, lo que produce un cuerpo segmentado, articulado, donde hay partes que se mueven y otras no; o unas que se mueven en una dirección y otras en otra dirección, dependiendo de las energías en juego, en tensión.

La energía erótica conecta prácticamente en todo momento el cuerpo de los actores quienes se relacionan desde esa pulsión la que es contrarrestada, negada, obstaculizada, por una violenta energía de muerte presente también en el montaje desde un comienzo. Estas dos energías “danzan” dentro de los actores y generan impulsos que se manifiestan en los movimientos de “empujar de” y “tirar” tal como lo plantea Lecoq. Así mismo, el pedagogo francés establece que todos los movimientos del ser humano, ya sean físicos o psicológicos, se desarrollan en tres direcciones distintas: la horizontal, la vertical y la diagonal. En estas tres direcciones se articula y organiza la estructura motriz básica, que se refiere a la oscilación de cualquier situación dramática, y que se resume esencialmente en “tirar de / empujar”. (Lecoq, 2011)

Estos tres movimientos (horizontales, verticales y diagonales) están relacionados con tres mundos dramáticos diferentes. El “tirar de / empujar” de frente

corresponde al “tú y yo”. Hay un diálogo con otro. (...) El movimiento vertical sitúa al hombre entre el cielo y la tierra, entre el cenit y el nadir, dentro de un contexto trágico. La tragedia siempre es vertical: sus dioses están en el Olimpo. (...) En cuanto a la diagonal, es sentimental, lírica, se desvanece sin que sepamos dónde volverá a aparecer: nos hallamos ante los grandes sentimientos del melodrama. (Lecoq, 2011, pp. 124-125)

De las tres direcciones a las que se refiere Lecoq, se tomaron sólo dos para ser utilizadas con una clara intención expresiva y significativa en esta investigación. La Horizontal y la Vertical.

La Horizontal



La obra se desarrolla fundamentalmente desde una relación directa entre los dos personajes, una relación dialógica. La obra se resuelve en el diálogo tanto verbal como físico y emocional de los dos personajes.

Una buena parte de lo que ocurre, ocurre porque los personajes así lo desean. Al vincularse los deseos de los personajes desde sus impulsos más primarios y básicos, es decir la dualidad vida-muerte, sus movimientos dentro de esta construcción extracotidiana se cruzan y dialogan de forma horizontal. Los movimientos y la relación física de los dos personajes se encuentran fundamentalmente en ese plano, mismo en el que se establece y revela el conflicto de la obra. Dos personajes que luchan frente a frente, atrayéndose y separándose en un ir y venir simultáneo y pendular, donde la “danza de las oposiciones” se descubre.



La Vertical



El movimiento vertical aparece en la obra para establecer la relación que se establece entre los personajes y una especie de fuerza superior dominante que los atormenta y retiene, dominando sus aconteceres. Esta fuerza aparece representada por la idea de una tormenta que no cesa y que los mantiene en la situación que se encuentran sin poder salir de

ella. Con esto existe una aproximación de la obra a la tragedia y a la idea de que “los dioses” o “el destino” manipula los acontecimientos. En el caso de esta obra esta

fuerza superior que los retiene y oprime es la sociedad y su violencia, dada por el sistema socio-económico que en vez de abrir puertas las va cerrando poco a poco. “¿Qué podíamos hacer nosotros? Nadie nos vio. Nadie nos ve.”, dice Pedro en una parte de la obra. Por su parte Paula dice: “¿Qué está bien? ¿El hambre, el frío? ¿El olor a humo, el olor a humedad?”. Todas



referencias a la pobreza, a la marginalidad, que en sociedades tercermundistas como la nuestra son producto de sistemas de organización políticos, económicos y sociales injustos.



De otro modo la verticalidad está dada también, dentro de este sino trágico, por el “llamado” de, la muerte por un lado, y la vida por otro, con energías que se mueven en ese sentido. En este caso, la energía de la vida les tira hacia arriba y conecta con los astros, el cosmos, el universo. Y la energía de muerte les arrastra hacia el fondo de la tierra.

Los Elementos mencionados están presentes a lo largo de toda la obra. Cada escena, cada fragmento fue trabajado desde esa dinámica, sobre todo porque estos principios forman parte en un nivel pre expresivo del llamado bios escénico del actor, su presencia, y por lo tanto se asimilan a su forma de crear, a su manera de utilizar el

cuerpo extracotidiano en su trabajo creativo como actor o actriz, en su propio trabajo personal y profesional, más allá del proyecto, la compañía o el director.

La presente investigación, tanto escénica como teórica, sin embargo, aborda la utilización de estos principios como elementos articulantes de un montaje específico, la obra “Lento Fundido a Negro”, para lo cual desarrollamos un proceso creativo donde pondríamos nuestro mayor esfuerzo en hacer que estos principios se volvieran protagonistas visiblemente en el plano expresivo. No nos basta con que permanezcan ocultos (principio energías en oposición) en la creación. Quisimos entonces que la creación estética, visual, corporal y dramática se tratara de ese principio para así hacer visible y presente el recurso en la puesta en escena, como si se tratase de una pintura de Vincent Van Gogh o de un pintor del Barroco como Frans Hals, donde podemos ver con claridad el trazo de cada pincelada y su materialidad.



Por lo tanto hay algunas escenas o fragmentos donde el extremar esa utilización extracotidiana realzando la oposición de fuerzas y sus correspondientes rastros en el cuerpo, como el equilibrio precario, la omisión y simplificación, la retención y la

compresión, resulta más evidente. Si bien son muchos los fragmentos, de los 20 que componen la obra, que muestran con claridad lo expuesto, hemos decidido tomar como muestra para el siguiente análisis tres escenas donde se evidencian los elementos que se tensionan en esta investigación.

Todos estos conceptos han sido explicados precedentemente en el capítulo 2 de esta tesis pero basten algunos recordatorios y citas para recordar al lector algunos puntos centrales y aclarar cualquier duda posible.

Esta investigación se ocupa de la producción y manipulación de energías por parte de los intérpretes. Energías dentro de su cuerpo que lo conectan con las otras energías presentes durante la presentación, es decir, la de los otros intérpretes, la del espacio y la de los espectadores.

Para esta investigación ocupamos la tensión y oposición entre las energías erótica y tanática, como dos ejes que ayudan a construir el entramado de la obra. Eros como vínculo con la vida, el amor y la sexualidad; tánatos como vínculo con la violencia y la muerte.

Trabajamos con y desde la energía del actor para el uso de un cuerpo extracotidiano, conectado a su vez con lo que Barba llama el Bios escénico, con la presencia del actor.

Para un actor el problema consiste en mantener una fuerte “presencia” al confrontarse con el público. Aunque no pueda decirlo con palabras, el público puede percibir la energía del intérprete y esto es, para aquél, uno de los placeres principales por los que asiste al teatro. Cualquier cosa que incremente su energía va a ayudarle en su actuación. (Oida, 2005, p. 89)

Pero trabajar la energía de los actores, es en nuestro caso, un vehículo para llegar a lo que nos interesa que es crear una dramaturgia o estética corporal propias. Hicimos esta investigación, que en la teoría habla de energías en el cuerpo, para en la práctica desarrollar un lenguaje corporal particular y de alguna manera propio. Por ello, lo que nos interesa sobre todo es la construcción de un cuerpo que en escena exprese, comunique, impacte y estremezca para tratar de abrir un pequeño camino hacia la transgresión, el dolor y la belleza, caminos ineludibles para el arte, desde nuestro punto de vista.

Desde esta perspectiva llegamos a entender que debíamos mostrar y utilizar en escena el cuerpo extracotidiano, que si bien es producto de las energías en oposición, se materializa a partir de los “*principios que retornan*” (Barba), y entonces nuestro trabajo debía mostrar con claridad ese recurso corporal expresivo, su huella en el espacio y en el cuerpo.

(...) se trata de una técnica al servicio de la expresión, cuyo objetivo no es la expresión pura de un movimiento correcto y medido sino la expresión y la comunicación por encima de todo. La precisión técnica, las pautas dadas y la sistematización son importantes pero, no son más que maneras de organizar un universo de recursos y conceptos encaminados a la creación de carácter dramático. (Lizarraga, 2013)

Es en este mismo sentido por el cual se hizo esta investigación, para intentar componer formas escénicas que logren o intenten abrir caminos en el universo expresivo de la obra, del discurso. Así entonces estos principios, que intentaremos

mostrar dentro del viaje escénico, se convierten en el brochazo, la marca en el tiempo y el espacio, que nos permite mostrar y entender, a modo de puente, de fachada, la complejidad del proceso creativo, y en este caso, este elemento más etéreo como lo es la energía.

Los cuerpos extracotidianos se distinguen al especializarse como entes que se sumergen y promueven en la esteticidad del cuerpo, lo hacen concentrar y estallar a la vez en su condición práctica (en sus dos acepciones). Y así, en su relación y contraposición a los cotidianos, los extracotidianos emanan como continentes de lo simbólico y las figuras retóricas que fluyen más allá de la epidermis. Sin negar lo simbólico y retórico de los cotidianos, pero en los extracotidianos se “exprimen” (Dilthey) los sentidos con intención y rotunda atención. (Hidalgo, R. 2007, p. 207)

SELECCIÓN DE ESCENAS – CUERPO EXTRACOTIDIANO

Describiremos a continuación, en las escenas seleccionadas, la aparición y utilización de los conceptos señalados anteriormente, poniendo particular atención, al manejo de la energía y su manifestación corporal a través de la utilización del cuerpo extracotidiano desde los conceptos de equilibrio precario, oposiciones, omisión, retención y compresión.

Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente.

Estos operan a través de un proceso de reducciones y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja el cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, **creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa la energía.** (Barba, 1992, P. 60)

Escena 1 Inicio

En la escena inicial se articulan y organizan los elementos que componen la investigación, es decir **energías en oposición** (eros y tánatos) para la aparición del cuerpo **extracotidiano** utilizando un espacio definido por la **proxemia íntima**.

La obra parte con la utilización de la energía erótica como impulso del movimiento de los intérpretes. El sonido de un rasgueo de guitarra es la marca sonora hecha por el músico, para la aparición de una violenta energía erótica que como una cuerda les tira desde la pelvis, generando la primera aparición de cuerpos extracotidianos.

Una vez que se juntan y bailan la coreografía de tango podemos ver aquí cómo trabaja el principio de “omisión” descrito por Barba (1992), ya que en este baile se omiten algunos elementos de la coreografía original, manteniendo sólo los elementos considerados principales para su composición. Se produce también, y por lo mismo, el fenómeno de comprimir en un espacio más reducido utilizando la misma energía, o incluso más que en las acciones que fueron diseñadas (como existencia inicial) en un espacio mayor.

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el “dejar pasar”, en lo indefinido o en la no-acción. Para el actor en escena omisión significa justamente “retener”, no extender en un acceso de expresividad y vitalidad la calidad de su

presencia escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la sugestividad de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad. (Barba, 1992, p. 53)

De este modo, los actores bailan esta coreografía (que luego se repite en un espacio mayor), pegados los cuerpos uno al otro, reduciendo los movimientos en términos espaciales (pero no energéticos ni temporales) y generando una imagen erótica y a ratos extracotidiana, cargada de fuerza, pasión y energía. En todos los minutos que dura la primera escena no hay una sola palabra y sin embargo, es una escena cargada de una gran fuerza expresiva y llena de posibilidades de significación e interpretación.

Escena 5 Intento de Irse

En esta escena ella toma la decisión de irse, de separarse de él, y para ello comienza a preparar una maleta poniendo en ella los vestidos que se encuentran distribuidos en el espacio colgando de las escalas. Él atrás observa expectante.

Aquí se puede ver con claridad la utilización de todos los elementos que hemos descrito y articulado a lo largo de esta investigación, y que le dan cuerpo y forma. Esta escena resalta de principio a fin todos los conceptos y principios trabajados en la creación escénica que destacan la utilización expresiva del cuerpo extracotidiano de los actores. Se trató de poner de manifiesto con claridad la síntesis de todos dichos principios trabajados: oposición de energías, equilibrio precario, omisión.

Una escena que dura 3 minutos, cuando realísimamente podría durar la mitad y con un despliegue de energía muy inferior. En nuestro trabajo se enfatiza la dinámica corporal

de los actores al hacer aparecer en sus cuerpos con extrema claridad y energía sus conflictos y movimientos internos.

La oposición entre una fuerza que empuja hacia la acción y otra fuerza que la retiene se traduce, en el trabajo del actor japonés, en una serie de reglas que contraponen – para usar la terminología del actor Nô y del actor Kabuki– una energía usada en el espacio por una energía usada en el tiempo.

(...) Los actores dicen también que es como si la acción no terminase allí donde el gesto se detiene en el espacio, sino que es como si se extendiera mucho más. (Barba, 1990, p. 26)

El personaje masculino permanece durante toda la escena en una inmovilidad expectante (una inmovilidad-movilidad) en un equilibrio precario que destaca una energía que fluye dentro de su cuerpo y se escapa por todos sus poros llenando el espacio virtual que lo separa del personaje femenino. Aunque aparentemente inmóvil, durante toda la escena hay un movimiento constante en su cuerpo que se orienta hacia la utilización de la energía en el tiempo por sobre su utilización en el espacio: Retención y Compresión.

La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo. Es esencial comprender este principio de la vida del actor: la energía no corresponde necesariamente a movimientos en el espacio. (Barba, 1990, p. 25)

Por su parte, el personaje femenino resiste en su cuerpo la clara lucha entre energías que actúan en uno y otro sentido. Vemos un cuerpo que se mueve en un sentido, cuando sobre él interviene una fuerza en sentido opuesto; o unos brazos que se

alargan en sentido contrario de la fuerza que sobre ellos actúa. Son fuerzas que actúan en sentido contrario de lo que se ve, explica Katsuko Azuma refiriéndose al Nô. (Barba, 1990)

Sus movimientos son lentos, retenidos y comprimidos, dejando sólo lo necesario en variaciones simples y precisas. Un cuerpo lleno de una energía contenida y en tensión que lo hace poderosamente vivo, intensamente presente.

Su energía (del actor/actriz) no está determinada por un exceso de vitalidad o por el uso de grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. Su cuerpo se carga de energía porque en él se establecen toda una serie de diferencias de potencial que lo hacen vivo, fuertemente presente incluso en los movimientos lentos o en la inmovilidad aparente. (Barba, 1990, p. 25)

Aparece en ella con extrema claridad un cuerpo extracotidiano, segmentado, articulado hacia distintas direcciones, donde podemos ver con la misma claridad una energía que la tira y otra que la empuja, desde la pelvis como eje motor de esta energía, desde esta “bola de fuego” que por un lado la empuja hacia él, y por otro la tira hacia fuera en un movimiento horizontal.

Y luego, cuando logra subirse a la escala para por fin irse, escapar de ese territorio pesadillesco que habita, surge esta vez en un sentido vertical, una nueva energía que también se opone a su acción. Entran en juego aquí entonces fuerzas que la empujan en una y otra direcciones, vertical y horizontalmente, en su relación con Pedro, y en su relación con las fuerzas superiores que representan a la organización socio-

económica y política que se convierten en el techo y paredes de su prisión, de su laberinto.

Podemos ver y sentir la atracción que se produce entre los dos cuerpos, la fuerza de la energía erótica que se desprende de ellos y que estallará con violencia en la escena siguiente donde se entregan a una pasión desenfrenada que termina por convertirse en agresión y muerte. Podemos ver y sentir también el conflicto, es decir la muerte que se insinúa, para dar paso a la siguiente, donde se instala con aún mayor claridad en ese juego erótico y sexual que se transforma en la marca del femicidio, en la marca de la muerte que fue, que es y será incansablemente.

Escena 18 Me Voy 3 y Asesinato

Esta escena es la que contiene la mayor parte de texto de la obra, al menos de texto dialogado. Es una confrontación, como una especie de duelo “final” entre las grandes fuerzas que dominan las acciones de la obra, pulsión de vida y pulsión de muerte.

Destacan también los elementos dispuestos en el trabajo del cuerpo extracotidiano, pero esta vez sin la extrema utilización del cuerpo ya que se fortalece el uso del texto, a pesar que éste, de todos modos, no encuentra eco en la tradición realista. Hay en esta escena, por decirlo así, una discusión entre los dos personajes. Dicha discusión se establece, como siempre, desde todos los aspectos significantes, aún cuando aparece notoriamente el aspecto verbal y el trabajo corporal es menos explícito en la utilización de los principios estudiados. Sin embargo, sólo hay un traslado de la expresión, un equipararse de los lenguajes significantes, en donde cuerpo y verbo se ubican en un nivel similar en términos de jerarquía compositiva.

Pero las energías en oposición siguen presentes en todo momento, y las acciones realizadas por los actores están condicionadas de igual manera por esta “danza de oposiciones”, por este tirar y empujar, por el desarrollo de un cuerpo que se extracotidianiza en los términos analizados por Barba, donde se produce lo contrario de unir automáticamente que es “crear conscientemente una nueva conexión”. (Barba 1992)

Se incorpora en esta escena en el lugar de la muerte, del asesinato “final” (final sólo de un ciclo ya que la obra es parte de un eterno retorno en constante movimiento desde la vida hacia la muerte y viceversa) la repetición como componente que expresa dentro de la tensión y oposición controlada de energías, la posibilidad de cambio, la posibilidad etérea y mínima de que los acontecimientos cambien, en esa repetición desesperada que espera la diferencia, la transformación que no llega.

Él la contiene entre sus brazos y ella cae. Antes de que llegue al suelo él la levanta a la posición anterior, donde intenta bailar con ella repitiendo esta coreografía de tango que se volvió la marca de su vida y de su muerte. Entonces ella vuelve a caer y él vuelve a retenerla, volviendo a la posición anterior, y así sucesivamente hasta que la luz desaparece en un lento fundido a negro.

Nuevamente incorporadas aquí las energías en oposición (eros y tánatos) que dibujan cuerpos extracotidianos a partir de un equilibrio precario, omisión y compresión, con movimientos que se emparentan con el empujar de y tirar de Lecoq, en una dirección

del movimiento tanto horizontal como vertical, y un pequeño guiño intertextual²⁰ a una escena de “Café Müller” de Pina Bausch.

Creemos que el análisis de estas 3 escenas es suficientemente esclarecedor y ejemplificador para que el lector pueda comprender y descifrar las claves que articularon el trabajo escénico desde lo pre-expresivo a lo expresivo, con énfasis en una composición plástica y visual que toma el recurso y lo convierte en el eje de su construcción, que toma el cuerpo y su uso extracotidiano como la herramienta expresiva por excelencia del trabajo espectacular.

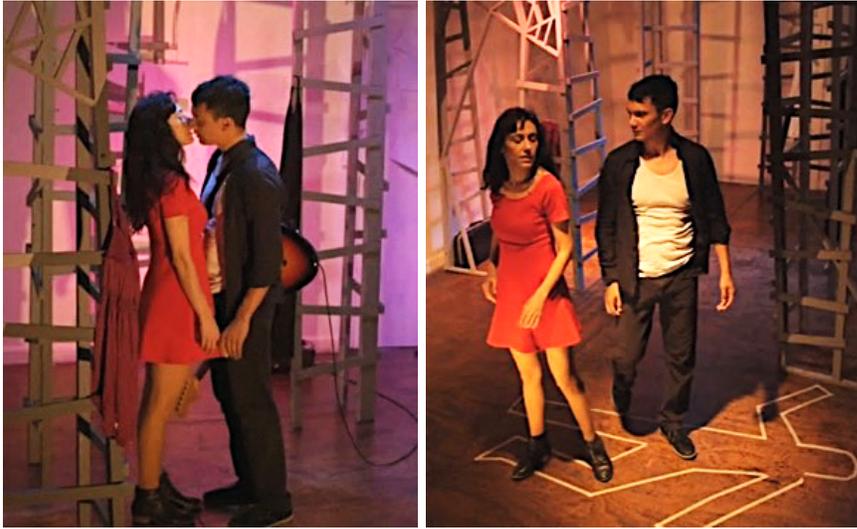
²⁰ Recordemos que la obra contiene varias citas e intertextos hacia otras obras artísticas como textos dramáticos y de canciones populares, así como también referencias a las poéticas de algunos artistas como Pina Bausch y Bob Wilson.

FOTOS EJEMPLOS

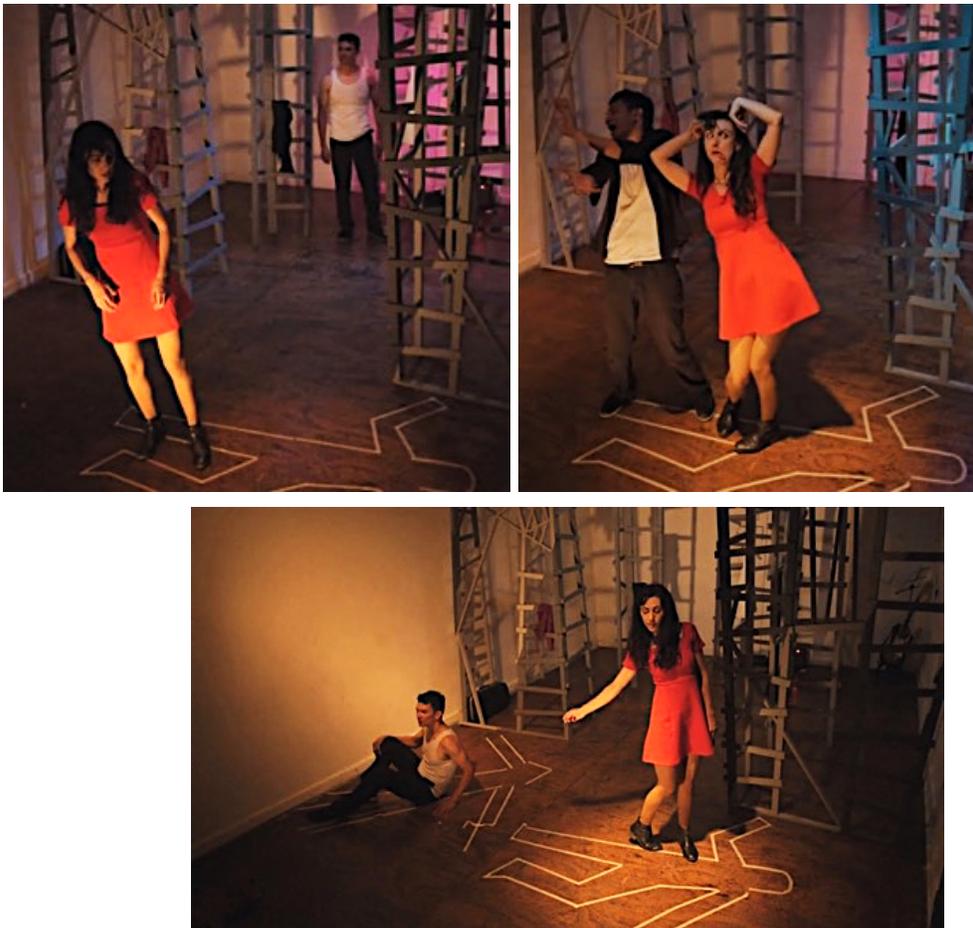
Erotismo-Proxemia Íntima-Tango



Energía Erótica-Retención-Proxemia Íntima



Cuerpo Vivo-Extracotidiano



Fuerzas en Oposición-Equilibrio Precario



CONCLUSIONES

1. INICIO – RESUMEN GENERAL INVESTIGACIÓN

La creación escénica es una actividad artística y creativa que requiere de la búsqueda constante de nuevos lenguajes expresivos, y por lo tanto, instancias y posibilidades académicas como las que se abren al alero de un Magister en artes con mención en Dirección Teatral, me parecen realmente importantes e invaluable, por la cantidad de aportes que surgen en términos de la búsqueda y/o exploración emergente y posible hacia nuevos modos expresivos y creativos, o al menos de formulaciones teórico-prácticas abordadas desde las concepciones que instalan y definen a la práctica como investigación.

En el proceso que concretó esta investigación fui capaz de descubrir algunos elementos que constituyen, a mi parecer, contribuciones a los procedimientos de formación, crecimiento y desarrollo, tanto en la búsqueda de una poética narrativa, visual y expresiva, como de una dinámica de construcción escénica y corporal propias.

Interesante me resulta además la posibilidad de sistematizar y de algún modo regular dichos elementos en una investigación como esta, para que desde el análisis y la discusión académica pueda llegar a constituirse en un aporte, aunque sea inicial o pequeño, a una discusión más amplia que permita elaborar nuevas o distintas formas de desarrollar y entender la creación escénica y así renovar su lenguaje, necesidad inherente a cualquier tipo de arte o expresión artística.

El teatro es una de las formas artísticas a través de las cuales los seres humanos damos cuenta de la realidad que percibimos, de la realidad de todos los días, esa realidad que a veces ni vemos, ni sentimos ni nos inquieta, ni sobrecoge ni nada, ya

que de tanto estar inmersos en ella se nos vuelve común, normal y la asumimos como propia.

Entonces, como Artaud creo que es necesario conmocionar y remecer al público para que pueda ver desde otra perspectiva la misma realidad que ya no puede ver porque está atrapado en ella y por ella.

La extracotidianidad del cuerpo como recurso estético-narrativo fue puesta a prueba a partir de los ensayos donde se exigió a los actores un uso no habitual de su cuerpo en escena. Para ello se pidió emplear un alto nivel de energía en cada acción, incluso la más pequeña, buscando además composiciones estéticas basadas en un equilibrio precario y la descomposición consciente del cuerpo de tal modo de generar cuerpos en conflicto, donde una parte, por ejemplo su pelvis empuja hacia un lugar distinto que su cabeza o su tronco. Todo esto exigió un intenso trabajo donde la concentración y conciencia del cuerpo en su ser fenomenológico para estar-en-escena, fue una de las premisas centrales.

El análisis del trabajo realizado durante todo el proceso de ensayos y de las presentaciones realizadas el mes de diciembre del 2016, permite establecer algunas cuestiones a modo de reflexión sobre el proceso creativo de una obra teatral como LFN, en términos de los resultados obtenidos a lo largo de la investigación desarrollada y sus posibles implicaciones y aportes al desarrollo y renovación de la actividad teatral, tanto desde el punto de vista de la actuación como de la dirección escénica.

2 LOGROS – DESCUBRIMIENTOS – RESPUESTAS

EXTENDIENDO

En base a las intenciones propuestas en el componente teórico y su posterior problematización y articulación en la puesta en escena de la obra “Lento Fundido a Negro”, pude establecer con claridad algunas reflexiones que me permiten dar cuenta de los resultados obtenidos en términos de su pertinencia o no para responder la pregunta de investigación, así como también, de aquellos elementos que considero pueden ser un aporte para el desarrollo del campo de la dirección teatral.

Creemos que se logró desarrollar una propuesta propia de elaboración y escenificación tanto desde el modo de abordar metodológicamente el proceso de ensayos y el trabajo de la dirección de actores y escénica en general, como del resultado en una forma estética y visual particular reconocible, descriptible y evaluable

Se podría decir que la **TENSIÓN** fue el eje alrededor del cual se tejieron y entrelazaron todos los componentes que dieron forma a la obra. La visualidad era la tensión, la música también lo era, y las energías que movían el desarrollo de todas las acciones en la obra estaban en una constante tensión y choque o contradicción. Partiendo por los cuerpos de los actores, portadores de dos energías tan potentes y en conflicto como las pulsiones de vida y de muerte.

A partir de esta tensión construimos la visualidad y sonoridad del espectáculo, pero además, de manera muy importante, elaboramos el mundo sensorial y perceptual. La creación de estructuras de movimiento, de acción y expresión extracotidianas nos permitió abrir el montaje a campos significantes, expresivos y de comprensión y

comunicación más complejos, más finos quizás, que una comprensión meramente racional o intelectual.

La utilización de técnicas extracotidianas para manejar el trabajo corporal fue nuestra premisa mayor en cada momento de la creación y diseño del espectáculo.

La intención fue siempre extremar el recurso haciéndolo visible por completo. La instrucción fue buscar el gesto, el movimiento, y agregarle la tensión interna entre las dos grandes fuerzas que componen nuestra investigación, tanto en el cuerpo de cada actor, como en el vínculo inter-corporal, el espacio energético constituido en el espacio por la proxemia específica definida en cada escena.

El espacio físico real y concreto fue notoriamente oprimido, encerrado, desde las decisiones de diseño como de la elección y utilización de la sala. Pero también y sobre todo, el espacio ficcional y el espacio emocional y teatral constituido por las miradas y tensión constante que amarraba los cuerpos de los actores uno al otro.

La investigación escénica realizada logró, desde mi perspectiva y posición como director-investigador, plasmar con coherencia los elementos que he intentado delinear a lo largo de esta tesis, produciendo además un eco en la experiencia tanto de los intérpretes como del público asistente a las funciones de la obra.

Lo que se produce a un nivel expresivo y sensorial con la utilización de estos cuerpos extraños en escena, producto de la utilización consciente de las energías erótica y tanática para originar una personal “danza de oposiciones” y el uso de técnicas extracotidianas le entrega a la obra una particularidad estética y expresiva que potencian la atención y refuerzan la intención de provocar del montaje a través de

la composición de un viaje de energías, componiendo partituras corporales definidas en una serie de puntos de partida y de llegada de impulsos y contra-impulsos, y cambios de dirección.

Creo que esto hace que el público permanezca atento, inquieto e incluso tensionado a lo largo de la obra. Esta circulación de la energía provoca más allá de las palabras empleadas en la obra, un entrar de lleno al mundo pesadillesco, oprimido y laberíntico propuesto por la puesta en escena, y que produce incluso a nivel físico en el público un grado de excitación fuerte que lo mantiene expectante.

PRECISANDO

Sobre Uso Energías Erótica y Tanática para desarrollar Cuerpo Extracotidiano

Decidimos que las energías erótica y tanática se concentrarían fundamentalmente en la pelvis de los intérpretes ya que nos pareció correcto pensarlas asociadas a la sexualidad y en general a esa zona donde se concentra el centro vital, energético y de equilibrio de los seres humanos, ubicada por debajo del ombligo y que incluye caderas, abdomen, pelvis y órganos sexuales.

Al utilizar la pelvis como centro energético y eje de la creación extra-cotidiana, se transformó esa zona en el motor central de la producción y generación de movimientos y acciones que desembocaran en un uso extra-cotidiano del cuerpo.

Para ello se pidió emplear un alto nivel de energía en cada acción, incluso la más pequeña, buscando además composiciones estéticas basadas en un equilibrio precario y la descomposición consciente del cuerpo de tal modo de generar cuerpos en conflicto, donde una parte, por ejemplo, su pelvis empuja hacia un lugar distinto que

su cabeza o su tronco. Todo esto exigió un intenso trabajo donde la concentración y conciencia del cuerpo en su ser fenomenológico para estar-en-escena, fue una de las premisas centrales.

Producir cuerpos extraños, pero absolutamente expresivos, inquietantes, complejos e interesantes, que despiertan la atención y la mirada del observador.

Cada paso dado, cada mirada, cada respiración, cada gesto implicó para cada uno de los intérpretes, un cuidadoso trabajo de creación a partir de las energías erótica y tanática que lo impregnan todo en la obra.

Utilizar las energías erótica y tanática en su oposición y contradicción dialéctica, fue un acierto porque me permitió desarrollar una dramaturgia corporal propia, con una visualidad sugerente, interesante e inquietante.

Forzar a los actores en el uso extremo de la oposición de energías erótica y tanática para encontrar el uso extra-cotidiano del cuerpo me reveló que dicha tensión y dinámica abre la posibilidad de desarrollar un modo propio de trabajar escénicamente y que caracterizaría una poética personal.

Sin embargo, al utilizar una obra cuyo tema es también la contradicción vida-muerte, la imbricación de esta oposición en una relación de pareja, y el uso de un espacio reducido desde las decisiones de diseño escenográfico, obligando así una proxemia íntima, se limitan y reducen los resultados de la investigación y sus posibles proyecciones y repercusiones en la generación de una metodología de creación escénica que permita enfrentar cualquier tipo de trabajo bajo estas premisas de dirección.

Queda pendiente, entonces, probar la utilización de este esquema de construcción escénica en una obra cuyo tema, cuya fábula, no tenga que ver directamente con las energías erótica y tanática, como energías en oposición.

Ya que la intención es definir una estructura y metodología de trabajo utilizable en otras instancias, donde el tema central de la obra fuera otro, incluso en una propuesta de corte más realista.

De todos modos, me parece que se abre un interesante camino de exploración e investigación escénica, que podría convertirse claramente, en una poética personal y marca direccional.

Sobre el uso del espacio y la percepción del público

La incomodidad se volvió un sello característico de la obra: la pelvis echada hacia delante, el tronco flexionado hacia atrás, la cabeza levantada, uno o dos pies apoyados en el metatarso o en la punta de los dedos, las piernas un tanto flectadas, los brazos en contrapeso.

Al utilizar un cuerpo que se mueve y dialoga en el espacio de una manera muy distinta del uso cotidiano y habitual de él, se buscaba generar un extrañamiento que hiciera aparecer desde el cuerpo del actor significados nuevos, o distintos.

Se intentaba poner a prueba la búsqueda intencionada de un conocimiento nuevo del cuerpo de los intérpretes, tanto para ellos mismos como para el espectador, y con ello ayudar a componer una poética de cuerpo y espacio propia que tensara la relación significado-significante durante el hecho performático.

En general, todo lo relacionado con la dramaturgia corporal y el trabajo de dirección centrado en los actores, dio muy buenos frutos. Sin embargo, la relación del fenómeno escénico con el espacio utilizado por el público y la percepción de éste frente a las premisas propuestas por la investigación.

Profundizar en esta relación, en una utilización del espacio donde se incluya al espectador de un modo distinto que la tradicional frontalidad, podría haber potenciado la percepción y por lo tanto los alcances estéticos, sensoriales y comunicacionales del montaje.

Faltó hacerse cargo del espacio presentacional como un todo, que incluyera espacio escénico y espacio liminar, para lograr así la intencionalidad que la expresión escénica transfigurada y potenciada por la dramaturgia corporal y el viaje de los personajes en su contradicción erótica y tanática, pudiera ampliarse como recurso que permita al espectador sentir, físicamente, desde su propio cuerpo el acontecer de los personajes en la escena y ampliar así los universos significantes.

El espacio físico real y concreto fue notoriamente oprimido, encerrado, desde las decisiones de diseño como de la elección y utilización de la sala. Pero también y sobre todo, el espacio ficcional y el espacio emocional y teatral constituido por las miradas y tensión constante que amarraba los cuerpos de los actores uno al otro.

A partir de lo anterior, pudimos desarrollar un trabajo intenso e interesante en la construcción de cuerpos extracotidianos y así desafiar la significación, la comprensión y la percepción del proceso de creación de partituras corporales.

Creo que esto hace que el público permanezca atento, inquieto e incluso tensionado a lo largo de la obra. Esta circulación de la energía provoca más allá de las palabras empleadas en la obra, un entrar de lleno al mundo pesadillesco, oprimido

y laberíntico propuesto por la puesta en escena, y que produce incluso a nivel físico en el público un grado de excitación fuerte que lo mantiene expectante.

Sin embargo, hay aquí también la posibilidad de haber abierto la investigación a la utilización menos obvia de un espacio físico oprimido y encerrado, a uno más abierto, donde el encierro, opresión y laberinto se hallara en el contraste de dicho espacio con las energías transmitidas por los cuerpos de los actores y la utilización del espacio realizada por esos cuerpos.

Faltó entonces, hacerse cargo del espacio presentacional como un todo, que incluyera espacio escénico y espacio liminar, para lograr así la intencionalidad de que la expresión escénica transfigurada y potenciada por la dramaturgia corporal y el viaje de los personajes en su contradicción erótica y tanática, pudiera ampliarse como recurso que permita al espectador sentir, físicamente, desde su propio cuerpo el acontecer de los personajes en la escena y ampliar así los universos significantes.

Ya que como dice Barba (2010), la visualidad genera un compromiso cenestésico; la energía y emoción utilizada por los actores en su propio cuerpo, genera una reacción también física en el cuerpo de los espectadores.

La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto en el cuerpo del espectador, a medida que la distancia sea menor. (Barba, 2010)

Sobre el uso de la música y la danza

El elemento musical, la música interpretada en vivo aporta con gran precisión a la propuesta escénica y al trabajo del cuerpo extracotidiano.

La música aparece como un personaje más que se expresa también desde las energías en oposición.

Del mismo modo, la utilización del tango en tanto danza-coreografía, como componente constitutivo central, fue también un descubrimiento. Es decir, este baile contiene la posibilidad explícita de trabajar con cuerpos en tensión, movidos por energías en tensión y en particular la energía erótica y tanática. Permite además articular aquello con el trabajo extracotidiano del uso del cuerpo, así como también el movimiento pendular permite la aparición del empujar-tirar (Lecoq) al que se hace referencia en esta investigación y que forma parte como elemento adyacente y de apoyo a la idea central.

3 EPÍLOGO

A modo de resumen final, se podría decir que los resultados obtenidos en esta investigación fueron pertinentes con los objetivos planteados desde la conceptualización teórica. Su aplicación práctica alcanzó logros, a pesar de las falencias mencionadas, desde mi perspectiva como autor y director-investigador.

Exploramos el principio de energías en oposición de Eugenio Barba utilizando las energías erótica y tanática, encontrando un uso extracotidiano del cuerpo de los actores que potenció, a nuestro parecer, la expresión escénica.

A partir de lo anterior, pudimos desarrollar un trabajo intenso e interesante en la construcción de cuerpos extracotidianos y así desafiar la significación, la comprensión y la percepción del proceso de creación de partituras corporales.

Se logró potenciar también la presencia escénica de los actores y con ello la energía del montaje y el trabajo actoral desde el cuerpo presente, fenomenológico, a través de lo cual obtuvimos las herramientas para provocar emocional, sensorial y racionalmente al espectador.

Finalmente, creemos haber encontrado la posibilidad de inicio del desarrollo de un camino expresivo propio. Creemos haber logrado con esta investigación las bases para elaborar una poética escénica personal centrada en el trabajo del cuerpo extracotidiano a partir de las pulsiones de vida y muerte como energías en oposición. Ésta exploración podría ser el inicio de un camino de investigación escénica y teórica que permitiera por un lado la formación de una poética personal y además el impulso

hacia otras investigaciones en el área que exploren el trabajo del cuerpo de los intérpretes, y su presencia como el eje central de la creación escénica.

Analizando los resultados de la investigación, puedo decir que en los planos proyectados se cumplieron los objetivos diseñados en los siguientes tres niveles:

1. En la búsqueda interior y personal de cada intérprete y en su relación con el otro.
2. En la materialización de una estética propia para el montaje desde el trabajo de las técnicas extracotidianas a partir de las energías en oposición.
3. En la generación de una provocación visual, sensorial y emocional más profunda con los espectadores en el marco de la experiencia convivial.

Trabajar las técnicas extracotidianas de uso del cuerpo conlleva necesariamente un trabajo interno del actor importante. La “danza de las oposiciones” se desarrolla en un doble flujo, donde el actor no sólo debe ser muy diestro con su cuerpo externamente, sino que debe generar una conexión intensa con su interior, en la búsqueda de organicidad y verdad.

(...) una energía que brota de las profundidades secretas del ser (...) Procediendo a través de la red del sistema muscular y excitando los centros motores internos, la energía provoca la acción externa. (Barba, 1992, p. 42)

En el desarrollo de este necesario trabajo de conexión interna, de encuentro por parte del actor de su presencia escénica, de su vida aún antes de querer representar nada, es decir, en un nivel pre-expresivo, el actor compromete un trabajo completo de su cuerpo-mente, con lo que crea un encuentro consigo mismo, permitiéndole así

descubrir potencialidades quizás desconocidas por él, tanto de su cuerpo como de su mente.

Existe un aspecto físico del pensamiento, un modo suyo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su “comportamiento”. La dilatación no pertenece a lo físico, sino al cuerpo-mente. (Barba, 1992, p. 138)

En este proceso, el actor debería ser capaz de ir más allá de las obviedades que surgen de sus acciones, y de sus intenciones expresivas y significantes. Debe ser capaz de abrirse al encuentro de lo nuevo, al misterio del descubrimiento sin preconcepciones ni automatismos.

Obviamente que una investigación de estas características no se agota en un proceso como el descrito a lo largo de las páginas de este documento. Por el contrario, es sólo una provocación para la discusión y análisis. Un paso más en la construcción y desarrollo de una praxis personal que articule los elementos aquí trabajados y los organice y corporice escénicamente.

Lo que aquí se analiza es uno de los modos posibles de abordar el trabajo de dirección de actores y diseño de un espectáculo, pudiendo, por lo tanto, tomarse como una metodología de creación para la construcción de otros espectáculos, independiente de su tema o estilo.

Esta investigación pretendió formular algunos conceptos relacionados con lo que a mi parecer es el elemento central de la creación escénica, es decir, el cuerpo de los actores, y cómo el director teatral es capaz de modelar a partir de las posibilidades expresivas de éstos, poniendo especial atención en el trabajo de energías y su

liberación en la construcción visual de cuerpos presentes y vivos, que resalten las significaciones del montaje, componiendo con los demás elementos de la creación escénica, obras que sean capaces de mostrar la realidad, incluso conocida, como nueva.

La creación teatral, como la creación artística en general, es un proceso que deviene aprendizaje no sólo para el que la ve o percibe, sino también para los creadores. El montaje de una obra de teatro debe ser un proceso de aprendizaje para los creadores implicados. Aprendizaje sobre el mundo, sobre la realidad, sobre la disciplina y también sobre nosotros mismos como seres humanos y como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERONI, FRANCESCO. (1993). El erotismo. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

ARTAUD, ANTONIN. (1976). El teatro y su doble. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

BARBA, EUGENIO. (1986). Más allá de las islas flotantes. México, D.F., México: Escenología.

BARBA, EUGENIO. (1992). La canoa de papel. Tratado de antropología teatral. México, D.F., México: Gaceta.

BARBA, EUGENIO. (2010). Quemar la casa. Orígenes de un director. Buenos Aires, Argentina. Catálogos.

BARROS, CÉSAR (2008) "Cuando el mundo se vuelve mundo: La prueba de César Aira y caminos del acto," Working Papers in Romance Languages: Vol. 1: Iss. 2, Article 4.

Available at: <http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss2/4>

BARTHES, ROLAND. (1998) Fragmentos de un discurso amoroso. México, D.F., México: Siglo XXI editores.

BATAILLE, GEORGES (1970) Breve historia del erotismo. Montevideo, Uruguay: Ediciones Caldén.

BATAILLE, GEORGES. (1997). El erotismo. Barcelona, España: Tusquets Editores.

BATAILLE, GEORGES. (1997) Historia del Ojo. Barcelona, España: Tusquets Editores.

BATAILLE, GEORGES. (2000). Las Lágrimas de Eros. Barcelona, España: Tusquets Editores.

CRUZ, SALVADOR. (2010). Reseña de Trama de una injusticia. Femicidio Sexual Sistémico En Ciudad Juárez de Julia Estela Monárrez Fragoso. Revista Región Y Sociedad, vol. XXII, núm. 47, enero-abril, pp. 201-206. El Colegio de Sonora. Hermosillo, México.

Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/regsoc/v22n47/v22n47a10.pdf>

DUBATTI, JORGE. (2008). Antonin Artaud, el Actor Hierofánico y el Primer Teatro de la Crueldad. Revista Colombiana de las Artes Escénicas 2 (1), 70 – 83.

FERNÁNDEZ GONZALO, JORGE. (2012) La Destrucción como Teatro. El legado de Antonin Artaud, Revista Observaciones Filosóficas - N° 14, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/ladestruccioncomoteatro.htm#sdfootnote33sym>)

FISCHER-LICHTE, ERIKA. (2011) Estética de lo performativo.

FOUCAULT, MICHEL. (1998). Un Diálogo Sobre el Poder. Ediciones Altaza, S.A.,

FOUCAULT, MICHEL. (1996). Historia de la Sexualidad: La Voluntad de Saber. Siglo XXI Editores.

FREUD, SIGMUND. (1996). El Malestar en la Cultura en Obras Completas: Tomo III. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

FREUD, SIGMUND. (1996). Más allá del principio del placer en Obras Completas: Tomo III. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

FUCHS, EDUARD. (1996). Historia ilustrada de la moral sexual. Madrid, España: Alianza Editorial.

GIDDENS, ANTHONY. (1998). La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Madrid, España: Editorial Cátedra.

Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty, Roberto Andrés González, Gabriel Jiménez Tavira, (2011), Ideas y Valores, número 145, Bogotá, Colombia. En

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36692/38647>

GONZÁLEZ ARMIJO, SUSANA. (1984). El erotismo como forma de expresión. Santiago, Chile:

GRIFFERO, RAMÓN. (2011). La dramaturgia del espacio. Santiago, Chile: Ediciones Frontera del Sur.

GRISELDA MARTÍNEZ V.: Violencia masculina. De las fantasías sexuales de los géneros al acoso sexual. El Cotidiano, mayo-junio, año/vol. 18, número 113.

Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco. Distrito Federal, México, pp. 15-27. 2002

GROTOWSKI, JERZY. (1998). Hacia un teatro pobre. México, D.F., México: Siglo XXI Editores.

GUZMÁN PEREDO, MIGUEL. (1992). Antología del erotismo. México, D.F., México: Fontamara.

HALL, EDWARD T. (2003). La dimensión oculta. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

HILL, CHARLOTTE Y WALLACE, WILLIAMS. (1999). Erotismo: Antología universal de arte y literatura eróticos. Barcelona, España: Taschen Editores.

IBÁÑEZ GALLARDO, SILVIA. (2002). El Erotismo como creación: Vida-Muerte-Vida. Tesis no publicada, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, Chile.

IZQUIERDO-VALLADARES, R. (2013) Aparte Kinésico y Proxémico en el teatro de Lope de Rueda. Recuperado el 15 de octubre de 2014, de:

https://www.academia.edu/5001601/Aparte_kinésico_y_proxémico_en_el_teatro_de_Lope_de_Rueda

LECOQ, JACQUES. (2011). El Cuerpo Poético. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona, España: Alba Editorial.

LEHMANN, HANS-THIES. (2013). Teatro Posdramático. Murcia, España: Editorial CENDEAC.

LIPOVETSKY, GILLS. (1998). La era del vacío. Editorial Anagrama,

LIZARRAGA GOMEZ, IRAITZ. (2013). Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban.

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana.

<http://hdl.handle.net/10803/129324>)

LO DUCA, GIUSSEPE. (1965). Historia del erotismo. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte editores.

MARCUSE HERBERT. (1989). Eros y civilización. Barcelona, España: Editorial Ariel.

MEDIZA, ALBERTO. "Metodología de la Creación". Apunte.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. (1970). Lo visible y lo invisible. Seix Barral, Barcelona.

LARIO, VANESSA. (2005). Carne: Quiasmo cuerpo-mundo, A Parte Rei. Revista de Filosofía. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3091453>

OIDA, YOSHI & MARSHALL, LORNA. (2005). El Actor Invisible. México, D.F., México: Ediciones El Milagro.

PAVIS, PATRICE. (2000). Diccionario Del Teatro. Barcelona, España: Paidós.

PAVIS, PATRICE. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona, España: Editorial Paidós.

PAZ, OCTAVIO. (1995). La llama doble. Editorial Seix Barral. España.

PEÑA, RODRIGO: La Violencia de la Obra de Arte, Tesis Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 1999.

SÁNCHEZ, JOSÉ A. "La Escena Moderna". Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1999

Dramaturgias de la Imagen, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, 1999

Semiótica del teatro. ARCO/LIBROS, S.L. Madrid, España. 1999

SOLAR LETELIER, MARÍA DEL: Sexualidad y erotismo en la sociedad actual.

Trabajos presentados a un seminario programado por la Fundación de Ciencias Humanas, 1992

TASCHEN, BENEDIKT. (1993). El Erotismo En El Arte Del Siglo XX, editado por Angelika Muthesius y Burkhard Riemschneider, Colonia, Alemania.

TRASTOY, B. Y ZAYAS DE LIMA, P. (2006). Lenguajes Escénicos. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

VEINSTEIN, ANDRÉ. "La Puesta En Escena: su condición estética". Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1962

WRIGHT, EDGARD. "Para comprender el teatro actual". Editorial Fondo de Cultura Económica. Santiago, Chile, 1997