



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

TESIS DOCTORAL

LA ÉTICA DE LA FESTIVIDAD EN LA CREACIÓN ESCÉNICA

Volumen III

**Autor:
Patricia Fagundes**

**Director:
Julio Checa Puerta**

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Getafe, febrero de 2010

Índice:

Conclusiones finales445

Anexos

1. La preparación del dispositivo ensayo – *Club del Fracaso*.....482
2. Relato de los ensayos de *La Fierrecilla Domada*.....509

Bibliografía556

Conclusões finais



Fotografia de Alex Ramires.

A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. Vendem-se hoje até vistas para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, estrelas em alta rotação, laminação de sabiás, etc. há que ter umas coisas gratuitas para alimentar os loucos de água e estandarte. [...]. Além disso, a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs.

Manoel de Barros
(Barros 1990:310)

Llegados al final de esta investigación, nos gustaría enfocar una cuestión que estuvo latente durante todo nuestro itinerario, aunque no inmediatamente evidente a cada momento: ¿Cuál es el papel del teatro hoy en el mundo, si es que tiene alguno?

En la era de la hiperreproducibilidad digital, el entretenimiento se produce en escala industrial y la tecnología intermedia toda la acción cultural, en medio de la velocidad y de los anuncios, estrenos mundiales en alfombras rojas, guerras vía satélite y pedidos de contribución a las víctimas, *best-sellers* y *fast-food*, protección de derechos en Internet y apertura de mercados, ayuda a la banca y expulsión de inmigrantes, globalización, informatización, hipertrofias e hipocresías varias. La imagen es el producto fetiche de consumo y lo espectacular impregna toda la vida social, en el sentido que Guy Debord pronosticó en *La Sociedad del Espectáculo*, donde todo lo “directamente experimentado se ha convertido en una representación”, de modo que “el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante”(Debord 1999: 39).

¿En un mundo donde todo es *show*, apariencia, y simulacro, cuál es el sentido de prácticas espectaculares como las artes escénicas? La crisis del teatro en un contexto donde las nuevas tecnologías cambian cada vez más los paradigmas de la comunicación es innegable. Siendo un arte tan antiguo y anticuado que necesita la *presencia viva* de personas para acontecer, se hace inadecuado para el consumo virtual y es incapaz de integrar el sistema de producción en masa, ya que no ofrece un producto concreto que pueda ser reproducido y comercializado. Sus posibilidades de efectos especiales son inferiores a los del cine, de un video juego o de un concierto de Madonna. El anacronismo e impopularidad del teatro en una sociedad espectacular, veloz y digital es innegable. Después de todo, se hace muy difícil afirmar una posible función para la

práctica escénica en el paisaje contemporáneo. No obstante, es lo que insistimos en hacer en esta tesis.

Nuestra hipótesis es que la importancia del teatro reside justamente en esta especie de anacronismo, que simultáneamente le salva y le condena: la exigencia del encuentro en un espacio-tiempo compartido, que abre la posibilidad de intercambios en ciclos autopoiéticos de retroalimentación. Su relevancia reside en su *potencia* como *mecanismo de relaciones* y espacio liminal, como aventura donde afrontamos nuestra mortalidad y regeneramos nuestras percepciones; en el riesgo siempre latente de ser experiencia, flujo y encuentro.

Por más demasíadamente optimistas que podamos parecer, no estamos solos en esta hipótesis. Jill Dollan, por ejemplo, en 2005 se arriesga a publicar un libro titulado *Utopía en Performance*. Después de la muerte de las utopías, del fracaso de las ideologías, del proclamado fin de la historia, evocar la palabra “utopía” no es una acción neutral. La autora esclarece que no la emplea en el sentido de un modelo ideal, un sistema cerrado de un mundo perfecto, sino como referencia a un deseo o una visión; siempre en proceso, siempre imperfecto, fracturado, que puede desaparecer delante de nosotros en cualquier momento. Sin embargo, se aventura a afirmar que el teatro puede instaurar un espacio donde es posible vislumbrar, colectivamente, “alusiones fugaces de un mundo mejor”; en una perspectiva que puede parecer incluso ingenua frente al discurso intelectual contemporáneo: “*Utopía en Performance* intenta encontrar, en el teatro, un modo de reinvertir nuestras energías en un futuro distinto, uno lleno de esperanza y reanimado por un nuevo, más radical humanismo” (2005:2)¹. Esta posibilidad se articularía a través de lo que la autora denomina, a partir del concepto de *performative* desarrollado por J.L. Austin, *utopian performatives*, un fenómeno que no

¹ Utopia in performance tries to find, at the theatre, a way to reinvest our energies in a different future, one full of hope and reanimated by a new, more radical humanism.

se refiere a representaciones sino a *acciones*, experiencias que hacen palpables estas alusiones de mundo mejores:

Utopian performatives describen breves pero profundos momentos en los cuales la performance atrapa la atención del público de un modo que suspende a todos un poco arriba del presente, en un sentimiento esperanzador de cómo el mundo podría ser si cada momento de nuestras vidas fuera emocionalmente tan vasto, generoso, estéticamente inolvidable, y intersubjetivamente intenso. (Dollan 2005: 5)².

De acuerdo con la autora, esta experiencia pasional y profunda tiende a ser extendida a otras áreas de la existencia; al vivir tal intensidad en el teatro, reivindicaríamos lo mismo en otros momentos y esferas. Una lógica de pensamiento según la cual no hacemos revoluciones por lo miserables que somos, sino por lo bella que puede ser la vida³. Al defender la importancia de la emoción como instrumento para la transformación social, y afirmar la potencialidad del teatro como espacio de encuentro y metamorfosis, J. Dollan no deja de reconocer el riesgo de caer en el sentimentalismo.

¿Es pedir mucho de la performance, que nos enseñe a amar y conectar con el mundo, así como a ver y pensar críticamente sobre las relaciones sociales? Yo sé que arriesgo sentimentalismo con este trabajo; yo sé que arriesgo vaciar aún más signos desgastados como “paz” o “amor”. Sin embargo, me encuentro deseando rescatar estas palabras, rellenarlas, apoyarlas no en la ingenuidad o en desconcertante inocencia, sino en condiciones concretas y materiales que estimulen la empatía (y más) por los otros. (Dollan 2005: 23)⁴

Naturalmente, esta reivindicación del sentimiento en el juego social nos remite a M. Maffesoli, uno de los guías de nuestro estudio, que repetidamente celebra la importancia de lo sensible y la emoción, alertando que la sociedad no puede ser

² *Utopian performatives* describe small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and a intersubjectively intense (Dollan 2005: 5).

³ Como propone el cineasta Cacá Diegues, citado en el capítulo 1.6.

⁴ It is too much to ask of performance, that it teach us to love and to link us with the world, as well as to see and to think critically about social relations? I know I risk sentimentality with this work; I know I risk emptying even further overused signs like “peace” or “love”. Yet I find myself wanting to take back these words, to refill them, to ground not in naïveté or troubling innocence, but in concrete, material conditions that give rise to empathy (and more) for others. (Dollan 2005: 23)

considerada simplemente como “un sistema mecánico de relaciones económico-políticas” (2007: 56), sino como un “conjunto de relaciones interactivas hecho de afectos, de emociones, de sensaciones” (*ibid*). El autor nos recuerda que “el hecho de experimentar emociones juntos constituye una parte nada desdeñable de la vida social” (*ibid*: 130), donde “la emoción estética puede servir de cimiento” (*ibid*: 24) al conjunto. Más que esto, para M. Maffesoli “la sensibilidad colectiva es en cierto sentido el manto freático de toda vida social: la acción política se sustenta en ella y es esencialmente su tributaria” (*ibid*: 64). Es decir, no existe acción política posible sin la implicación de lo sensible y de la emoción.

Sean cuales fueren la situación y la calificación moral, que, como se sabe, son efímeras y localizadas, la verdadera argamasa societal es el compartir del sentimiento: ello puede conducir a un levantamiento político, a una revuelta puntual, a la lucha por el pan, a una huelga solidaria, como puede también expresarse en la fiesta o en la trivialidad corriente. (Maffesoli 2004: 104).

Además de M. Maffesoli, el concepto de *utopian performatives* de J. Dollan revela una correspondencia con otra referencia importante en el ámbito de nuestra investigación: las teorías de lo performativo desarrolladas por E. Fischer-Lichte (2005 y 2008), especialmente en lo que se refiere a las nociones de “experiencia estética” y de “comunidad teatral”. Recordemos que la “comunidad teatral”, efímera y transitoria como cualquier performance, se compone a partir de experiencias compartidas, que permite relaciones plurales, sin obligar a una confesión común. La “experiencia estética” tendría un potencial equivalente al momento liminal del ritual, siendo capaz de provocar procesos de transformación (aunque no permanentes), mediante estrategias que operan sobre el *cuerpo* de los participantes, a través de la circulación de energía en un espacio-tiempo compartido.

Mirando atrás a la cultura occidental del siglo XX - una época de extremos donde abundaron las guerras, catástrofes y todo tipo de violencia en crímenes y locuras- la visión utópica de una comunidad teatral [...] se destaca como una ambivalente estrella brillante, distribuyendo luz y esperanza en un mundo de oscuridad y en parte incluso apoyando peligrosas estrategias políticas. En cualquier caso, ha subrayado dos

características de una posible comunidad que el teatro, en particular, es capaz de formar. Primero, se auto-organiza, y segundo, es algo que sólo dura temporalmente. (Fischer-Lichte 2005: 255 y 257-258)⁵

Aunque el tono de E. Fischer-Lichte sea más “comedido” que el de J. Dolan, su perspectiva no deja de comulgar con la creencia en la importancia del encuentro que la escena puede fomentar, como instrumento de transcendencia y transformación: “performances artísticas abren la posibilidad para todos los participantes de experimentar una metamorfosis” (2008:23)⁶. Ambas autoras no se refieren a un universo de ficción o de representación, sino a la potencialidad de *experiencia* y *comunidad* que el teatro abriga, sin obviar el peligro que la noción de “comunidad” implica: “yo sé que comunidad y teatro, así como utopía, pueden ser coercitivos, que nada está fuera de la ideología, y que nada es siempre y completamente perfecto” (Dolan 2005:62)⁷. Aún así, es posible identificar cierta disposición apasionada en estas teorías; arriesgaría incluso a decir: un matiz festivo.

Evidentemente, lo mismo ocurre en este estudio, donde tal propensión es además acentuada debido a la naturaleza de nuestro punto de vista: hemos enlazado teoría y práctica, arte y vida, muchas veces a través de un diálogo con mis propias experiencias profesionales/vitales. Tampoco negaremos los riesgos de esta propuesta, que prescinde de la distancia entre investigador y objeto de estudio, entramando reflexión y experiencia, en la búsqueda de “un saber erótico que ama aquello que describe” (Maffesoli 1997:16), intentando establecer una especie de *distanciamiento brechtiano*,

⁵ Looking back at twentieth century Western culture – an age of extremes abundant with war, catastrophe and all kinds of violence in crimes and madness – the utopian vision of a community theatre [...] stands out as an ambivalent shining star, spreading light and hope in a world of darkness and partly even supporting dangerous political strategies. In any case, it highlighted two characteristic of a possible community which theatre, in particular, is able to bring out. First, to be self-organizing, and second, as something that lasts only temporarily. (Fischer-Lichte 2005: 255 y 257-258)

⁶ artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis.

⁷ I know that community and theatre, like utopia, can be coercive, that nothing is outside of ideology, and nothing is ever, truly, perfect.

que conecta el “dentro” y el “afuera”, la emoción y el pensamiento. Desde la perspectiva de la práctica, donde pasamos largas horas compartiendo el tiempo y el espacio *cuerpo a cuerpo*, la potencialidad del teatro como experiencia de encuentro y transformación es todavía más intensa. Nos quedamos muy susceptibles a la *en-moción*; instauramos microterritorios que inventan otras realidades: “Con frecuencia, veo mi situación de ensayo como una utopía. Ensayar es una posibilidad para que los valores que yo creo, la política que yo creo, existan en un universo dado, que está en la sala de ensayos” (Bogart citada en Dollan 2005: 39-40)⁸.

Frente a esta posibilidad concreta, no hay como adoptar posturas de pesimismo o descrédito, que sin duda tienen su elegancia y atractivo, pero son lujos que no me puedo permitir; bajo pena de dejar de hacer teatro. “El pesimismo, lujo de viejos ricos y aborrecidos, recua delante del optimismo, filosofía de combate de los débiles delante de la adversidad. ¿Qué resta a los pobres para luchar sino un corazón?”⁹(Serres 2004: 41). Hay que creer en la posibilidad de la vida para, frente a la muerte de todos los días, apostar en una ética festiva para la creación escénica. No puedo afirmar con toda seguridad que el teatro sea necesario en los días de hoy, es posible que no, pero con certeza el *encuentro* es inmensamente necesario, y el teatro puede ser un medio potente, en nuestro sombrío y absurdo mundo, para promover y celebrar las relaciones con el otro y con el cosmos.

Hay aquí un riesgo, pero en las presentes circunstancias me parece que vale la pena aventurarse. No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo. (Artaud 2006: 94)

En mi pasión confesa por la máquina de creación escénica, he reivindicado y celebrado todo lo que el teatro y sus procesos creativos *pueden* ser:

⁸ I often see my rehearsal situation as utopian. Rehearsal is a possibility for the values I believe in, the politics I believe in, to exist in a set universe which is within the room.

⁹ O pessimismo, luxo de velhos ricos e entediados, recua diante do otimismo, filosofia de combate dos fracos em face da adversidade. O que resta aos pobre para lutar senão um coração? (Serres 2004: 41)

- un espacio abierto de encuentro y experiencia;
- un dispositivo relacional que fomenta y administra microterritorios sociales;
- un sistema dinámico no lineal que se autoorganiza en ciclos autopoiéticos de retroalimentación;
- un mecanismo provocador de relaciones, con potencial de formación de comunidad;
- un laboratorio de sociabilidad, que exige interacciones entre el yo y el otro;
- un acontecimiento que implica la presencia de cuerpos en un espacio-tiempo compartido;
- el festivo arte del encuentro en la presencia de la muerte;
- el arte de hacer fiestas en las fronteras, capaz de colapsar sistemas binarios;
- una práctica corpórea, colaborativa, concreta y festiva
- una máquina de guerra, según el concepto de G. Deleuze y F. Guattari (2008).

Si no estoy delirando y de hecho el teatro *puede* ser todo esto, su relevancia en el mundo que vivimos, carente de encuentros y afectos, que demanda desesperadamente el desarrollo de la capacidad de relación con el otro, se hace más que evidente. No se trata de que el teatro pueda cambiar el mundo, sino de su potencia de micro interferencias en el tejido social: “lejos de los discursos maximalistas y grandilocuentes, hemos aprendido que las pequeñas transformaciones son también transformaciones, que en el despliegue de lo cotidiano puede surgir el conocimiento, que la risa puede ser un arma de resistencia y el humor un elemento revolucionario” (Sánchez 2007: 304). Esta perspectiva de lo “pequeño” es un vector fundamental del arte contemporáneo, que “ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos” (Bourriaud 2006: 55),

donde “parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores” (*ibid*: 54).

Estas “relaciones con los vecinos” son parte indisoluble del fenómeno escénico, que siempre depende de relaciones en el aquí-y-ahora, con espectadores, con un equipo, con otras personas. Como hemos insistido, no se hace teatro o una fiesta en soledad. Además, el teatro es una práctica muy diseminada en el tejido social: como sólo necesita personas y un espacio, se puede hacer teatro en centros comunitarios, escuelas, calles, presidios, garajes; hay talleres de todos los tipos, millones de grupos de aficionados. Esta “accesibilidad” del mecanismo teatral, cuya materia prima son las personas, abriga una potencialidad nada desdeñable, que podría ser fomentada y ampliada. La relevancia del teatro no se limita a los grandes espectáculos de los directores o grupos más conocidos, a los festivales internacionales de prestigio o al circuito experimental más destacado. Evidentemente, estos ámbitos son importantes, y constituyen gran parte de los ejemplos tratados en esta investigación, puesto que nos ofrecen un horizonte común de referencias. Sin embargo, es necesario evitar la exclusión del arte de un espacio social más amplio; cuando pienso en “teatro” pienso también en otras formas y espacios en que se hace teatro, menos glamorosas o globalizadas, incluyendo el propio hacer teatral que desarrollo, a duras penas en una ciudad del sur de Brasil. ¿Cuántos grupos, propuestas, iniciativas, proyectos independientes desconocidos, y que probablemente permanecerán desconocidos, estarán aconteciendo ahora mismo en cada continente? Pequeños movimientos diseminados en el tejido del mundo. Quizás justamente en los márgenes el teatro tenga más posibilidades de vivir su potencia vital.

Desde nuestra perspectiva, más que como una vía de expresión estética, el teatro se articula así como una manera ética de estar en el mundo, de producir y pensar

colectivamente, de compartir afectos y problemas, una manera de estar-juntos que por lo general subvierte las pautas dominantes. En el proceso de creación de un espectáculo, con frecuencia conceptos muy caros al pensamiento contemporáneo son vivenciados de forma profunda: el cuerpo como comunicación, lo sensible como vía de percepción, la perspectiva caótica y no lineal como manera de comprender el mundo, el diálogo entre colectivo e individual, la exigencia de relaciones horizontales con el otro. Aún en compañías, grupos y colectivos que no comprenden la creación de esta manera, la propia naturaleza de la producción escénica, que coloca cuerpos en relación en un espacio-tiempo compartido, tiende a provocar estas relaciones. Por lo tanto, el *cómo* se hace teatro es tan importante como el *qué* se presenta en los escenarios. Es decir, el real impulso y potencia de un espectáculo no residiría exclusivamente en sus discursos y grafías más aparentes, sino habitaría las formas de relación entre los artistas y con los espectadores, que se insinúan en cada acción escénica y en el paisaje general de la “obra”. El proceso *es* la obra, su discurso, su sensibilidad y su acción.

Llegados a este punto, confirmo que, cada vez menos, el teatro me interesa como una forma cerrada en sí misma, como un sistema de significación o como una máquina productora de imágenes. Cada vez más, el teatro me interesa como posible “máquina de guerra”, como un dispositivo relacional capaz de provocar conexiones en el mundo.

Así, esta tesis empieza su itinerario en una zona que no es específicamente escénica. El primer capítulo se dedica a desarrollar el concepto de *festividad* como un tipo de sensibilidad, una forma de relacionarse con el otro y con el mundo, compuesta a partir de diversos vectores: la *Fiesta*, el *Juego*, el *Ritual*, *Dionisios*, las *Ciencias del Caos y de la Complejidad*, el *Encuentro* y la *Muerte*. Esta sensibilidad polifónica no constituye una “invención” de nuestro estudio, sino una manera de concebir la vida que está presente, de diversos modos, a lo largo de los tiempos en toda organización

humana, como una fuerza subterránea que irriga el espacio social, y conecta varios saberes y dimensiones de la existencia. Tal presencia se evidencia en la vida misma y también en percepciones teóricas, como podemos identificar en los temas desarrollados por los múltiples autores que nos han ofrecido hilos para tejer la trama de la festividad, compuesta a partir de elementos como: el *carnaval* de M. Bajtín, la *fiesta* mexicana de O. Paz, el *dionisismo* de M. Maffesoli, el *saber venusiano* de Lucrecio y M. Serres, el *erotismo* de G. Bataille, los *devenires y máquinas nómadas* de G. Deleuze y F. Guattari; entre tantas otras referencias, que mezclan teorías científicas con el universo de la cultura popular. La festividad supone justamente esta combinación de elementos heterogéneos, celebrando la multiplicidad y la complejidad del mundo, en una lógica donde lo lúdico no excluye lo serio, el placer no excluye la profundidad, el yo no excluye al otro, al final, “el samba es padre del placer y hijo del dolor, el grande poder transformador”¹⁰... Una estrategia de negociar con la muerte, abrazando la sabiduría popular que integra esta “memoria inmemorial de la humanidad” que “sabe, con un saber incorporado, que más allá o más acá de las convicciones, de los proyectos de todo tipo, [...], está la vida y su inagotable riqueza, la vida sin finalidad ni empleo, la vida nada más” (Maffesoli 2004:30-31). La vida, nada más.

Si en el contexto de nuestro estudio, la *ética* dice respecto a un conjunto de prácticas que me permiten relacionarme con el otro, y la *festividad* es definida como una estrategia de relación con el otro y con el mundo; ¿qué sería entonces una *ética de la festividad*? De cierto modo, un exceso conceptual, una exuberancia de la dimensión relacional, una abundancia carnavalesca, un banquete festivo. Una forma de concebir la existencia y de *disponerse* en el mundo que afirma el deseo y la necesidad que tenemos de relaciones, en una perspectiva que admite la diferencia, lo disforme y lo heterogéneo.

¹⁰ De la canción *Desde que o Samba é Samba*, de Caetano Veloso

Una reivindicación de los encuentros, del placer en la relación con el otro, del juego, del cuerpo, de la capacidad de gozar del instante presente sin rechazar la posibilidad del dolor: aceptar la vida en todas sus dimensiones, incluyendo la muerte, la incertidumbre, los claros y los oscuros. Aplicada a la creación escénica, hemos reconocido una íntima asociación entre la ética festiva y la noción de *estética relacional* propuesta por N. Borriaud (2006).

En el capítulo segundo, hemos desarrollado el concepto de “teatro” como arte performativo que depende de la *presencia* física de diferentes personas en un espacio-tiempo compartido, y es condicionado por la circulación de energía entre ellas, en ciclos autopoiéticos de retroalimentación. Desde nuestra perspectiva, el teatro es fundamentalmente un *acontecimiento*; un fenómeno marcado por una naturaleza efímera y relacional que, más que “obras de arte”, ofrece la posibilidad de experiencias compartidas. Así, la realización teatral no depende de un texto dramático, de un escenario complejo o de efectos especiales impresionantes; se define como *práctica performativa que opera en la esfera de lo social*, marcada por el potencial de formación de comunidad, *tanto en los procesos creativos como en el momento de la función*. Aún considerando el teatro como un arte autónomo, no podemos pensarlo aisladamente, pues siempre existe en relación. Por lo tanto, hemos considerado el teatro a partir de tránsitos por fronteras:

- Entre *teatro y drama*, hemos establecido la distancia necesaria frente a la antigua tentativa occidental de subordinarlo a la literatura. Desde nuestro punto de vista, teatro no es drama, ni jamás lo fue, aunque pueda utilizarlo: su naturaleza híbrida y flexible puede fomentar fértiles intercambios con varias manifestaciones artísticas, incluyendo la literatura.

- Entre teatro y *performance art*, identificamos una zona de fronteras muy inciertas, pues en la escena actual con frecuencia ambos se articulan a partir de vectores comunes: énfasis en la presencia del actuante, ausencia de personajes bien delineados, subversión de estructuras narrativas tradicionales, exposición del cuerpo fenomenológico, desarrollo de acciones concretas, busca de una experiencia común, relación directa con el espectador. Por lo general las tentativas de definir límites rígidos entre estas zonas se basan en una tentativa de encerrar el teatro en una función exclusiva de *representación* de la realidad, idea que nos parece bastante equivocada.

- Entre *teatro y ritual*, reconocemos fronteras también borrosas. El tránsito entre ambos ha sido impulsado por movimientos de renovación escénica que buscaban rescatar el potencial del teatro como espacio de transformación y comunión, condicionado por el cuerpo, la experiencia sensible y el encuentro.

- En una época marcada por signos generalizados de simulacro y espectáculo, las relaciones entre *teatro y realidad* se revelan especialmente importantes. De manera general, identificamos que la escena ha buscado estrategias de conexión con lo real a través de la exposición de la *realidad de la escena misma*, evidenciando el cuerpo, la teatralidad, lo concreto y la condición básica del fenómeno escénico: un acontecimiento en un espacio-tiempo compartido de mortalidad.

- Los tránsitos entre *teatro y nuevas tecnologías* son recurrentes en el contexto actual. Según nuestra perspectiva, su aspecto más importante, incluso inevitable, no se encuentra necesariamente en el uso de aparatos en el escenario, sino en la incorporación a la escena de las nuevas formas de percibir la realidad, de relacionarnos, de pensar y actuar; que son ineludiblemente condicionadas por las nuevas tecnologías, que reescriben nuestros cuerpos y nuestros deseos.

En todos estos tránsitos, hemos reforzado una perspectiva del teatro como cuerpo y encuentro, acción colectiva y presencial, como un dispositivo relacional festivo. “El arte de hacer fiestas en las fronteras”, colapsando dicotomías impuestas entre cuerpo y mente, popular y erudito, ética y estética, arte y vida. Parafraseando a N. Bourriaud¹¹, hemos afirmado que *el teatro es un estado de encuentro*; tanto en el momento de la función como en el proceso creativo, que además no están aislados en distintas esferas, un espectáculo *es* su proceso. El encuentro está siempre presente en esto que elegimos llamar ‘teatro’, es parte de su cuerpo. Por lo tanto, la práctica escénica, en la medida que estimula, forma y demanda espacios de relación, es un procedimiento nada desdeñable dentro de la perspectiva de una política concreta de proximidad, donde el arte busca modelar universos posibles.

El tercer capítulo es dedicado al análisis de diversos aspectos de los procesos creativos escénicos, considerando el *Universo de los Ensayos*, el *Papel del Director*, el *Papel del Actor* y el *Contexto de Producción*. La última sección, *Ciencia y Creación*, difiere un tanto de las anteriores, a través de la aplicación de algunos principios científicos a la creación escénica, en una relación entre distintos saberes que intenta iluminar algunos de los nebulosos aspectos de la compleja dinámica de los procesos colaborativos.

En *El Universo de Ensayos*, hemos adentrado este territorio misterioso, turbulento y resistente a análisis objetivos. Aún así, hemos considerado propuestas de sistematización teórica como los *ciclos RSPV* o el estudio de las fases de la performance desarrollado por R. Schechner; y también la experiencia concreta del primer día de ensayos de *Sueño de Una Noche de Verano* (Cia Rústica). Nuestro enfoque se ha centrado en cuestiones de autoría y colaboración, reivindicando la idea de que todo

¹¹ El autor escribió “el arte es un estado de encuentro” (2006: 17).

proceso creativo escénico opera en una dimensión *colectiva*, de modo que su “producto”, más que espectáculos, son *mecanismos de relación*, tanto en la esfera de los ensayos como de las funciones. Por lo tanto, el punto neurálgico de los procesos de creación escénica no residiría en el conjunto de procedimientos “correctos” para la *producción de formas finales* eficaces, sino en las estrategias más fecundas para la *creación de redes de conexión* entre personas, formas, ideas y cosas. Puesto que implican la reunión de personas en un mismo espacio-tiempo, donde hay una confrontación y un encuentro entre cuerpos, pensamientos, deseos; los ensayos instauran microterritorios de sociabilidad, zonas altamente contaminantes permeadas por gran potencia transformadora, que ofrecen un espacio privilegiado para el ejercicio de otras formas de relación, producción y subjetivación. Un intersticio inestable donde la experiencia de otras realidades es posible. La principal “técnica” del teatro sería entonces la capacidad de relacionarse con el mundo y con el otro.

Desde esta perspectiva, hemos considerado que *El papel del director* no es fijar resultados preconcebidos, sino dedicarse a la creación de estos *mecanismos de relación*, redes de estímulos, estrategias que inciten combustiones creativas; juegos, desafíos y fiestas. No relegamos la importancia del dominio de la artesanía de la escena, de las técnicas básicas que un director debe dominar respecto a la organización espectacular. Sin embargo, más que a los resultados finales, entendemos que su función está vinculada a la organización del proceso creativo, un aspecto esencial y muchas veces relegado, que exige una tarea compleja de articulación de ritmos, movimientos, experiencias. La “obra” será una producción compartida entre varias personas; el “espectáculo” no es de autoría o responsabilidad exclusiva del director, sino de todos los artistas en colaboración, y además permanecerá abierto a las interferencias del público, en un continuo estado de transformación. Esto no significa que el director sea

un mero animador o auxiliar para asuntos generales; por supuesto el director es un *artista-creador*, pero no el único.

Si todo el equipo comparte la autoría escénica, *El papel del actor* no se restringe a la interpretación de una obra, de un personaje, o de lo que sea; el actor no es un cuerpo semiótico, sino cuerpo real en estado de relación y encuentro, en *estado de escena*. En la multiplicidad actual de propuestas, se evidencian diversas estrategias de diálogo entre la persona del actor y la persona escénica, en varios matices entre la representación y la no-representación, entre actor y personaje, que colocan en cuestión las tensiones entre lo real y la ilusión, lo concreto y lo lúdico. La importancia de las nociones de cuerpo y presencia, verdad y energía, juego y acción, compone una red que destaca la importancia central del papel del actor: al final, es la actuación en el aquí y ahora que hace del teatro un arte vivo. En nuestra perspectiva, el espacio de creación del actor no se restringe a su rol, a sus acciones particulares, ya que el teatro presupone la colaboración creativa. El actor es también “autor de la obra”, en una dinámica que busca articular las múltiples singularidades de los artistas que componen el equipo en un colectivo participativo que no anula la individualidad de cada uno. Así, el *actor-creador*, autor y jugador, es también responsable por la totalidad del espectáculo, lo que es a la vez oportunidad y desafío.

Todas las cuestiones que dicen respecto al proceso creativo escénico no pueden ser consideradas de manera aislada del *Contexto de Producción* al cual corresponden, que condiciona varios aspectos prácticos e implica opciones éticas/estéticas importantes, relacionadas a una determinada realidad histórica, económica, cultural, política, social. Las estrategias de producción que desarrollamos son parte de la creación artística, parte de una “obra” que se comunica con la vida. Así, hemos considerado, por ejemplo, que la creación colaborativa con frecuencia se corresponde a una estructura de producción

autogestionaría y en cooperativa. Si el teatro es una acción y forma de relacionarse con el otro y con el mundo, se hace en constante diálogo con una realidad, que no debe ser tratada como mera contingencia a superar o evitar. Reconocer y dialogar con los contextos de producción con los cuales nos relacionamos nos permite actuar en los intersticios de lo real, buscando articular alternativas posibles.

En *Ciencia y Creación*, hemos buscado una conexión con teorías científicas que, desde nuestro punto de vista, podrían ofrecer un vocabulario adecuado para la creación escénica: no linealidad, sistema dinámico, autoorganización, principio de incertidumbre, *clinamen*, retroalimentación, autopoiesis, fractales, casualidad, sensibilidad a las condiciones iniciales, sistema lejos del equilibrio, entre otros términos y conceptos científicos que nos inspiran. Podríamos extraer una teoría completa del proceso de ensayos a partir de la física de Lucrecio, por ejemplo: desviación, turbulencia, transformación y convivencia de contrarios; sólo creamos al salir de la estabilidad, toda creación es una desviación. Todo encuentro entre elementos distintos - átomos, personas, ideas - provoca turbulencias, es formadora y destructora a la vez. Hay que estar dispuesto a vivir los contrarios, el torbellino que destruye los navíos y da origen a las cosas. En lugar de proyecciones idealistas, los procesos colaborativos demandan disposición a las fluctuaciones. La creación artística está regida por las mismas fuerzas que gobiernan lo real; lejos de habitar una esfera aislada, el arte es parte del tejido del mundo. Nuestro tiempo parece ofrecer la posibilidad de sabrosos diálogos, entre lo arcaico y lo contemporáneo, entre arte y ciencia, entre práctica y teoría.

El principio de *apropiación y recreación* es una idea recurrente en nuestro estudio. Inspirados por el movimiento modernista brasileño, hemos reivindicado una propuesta de *antropofagia cultural* que admite, incorpora e recrea distintas influencias, celebrando procesos híbridos y articulando referencias múltiples. No buscamos definir o

defender una teoría o “estilo” escénico específicos, limitados en un conjunto cerrado de normas fijas; sino aspiramos a combinar ideas diversas, en composiciones en las cuales pueden convivir influencias de A. Artaud y B. Brecht, K. Stanislavski y V. Meyerhold, P. Baush y G. Gómez-Peña, T. Kantor y J. Lecoq, sin la preocupación por la pureza de una técnica. De hecho, nuestros actuales modelos escénicos están “contaminados” por una miscelánea de propuestas, oriundas de los más diversos creadores; en un contexto donde el diálogo entre distintas concepciones y prácticas ocurre incluso de manera no intencional.

Imbuidos de tal percepción, en el capítulo cuatro hemos esbozado un modelo abierto de ensayo según la *ética de la festividad*. Nuestro *dispositivo-ensayo festivo* no se propone prescriptivo, sino un instrumento de reflexión, que idealmente podría ser utilizado por otros artistas como módulos de armar, piezas de *lego sin copyright*, que se pueden recortar y pegar según las necesidades, los deseos y los contextos. Del mismo modo, la propuesta no tiene la pretensión de ser especialmente original o novedosa, se compone a partir de referencias eclécticas que beben de varias fuentes, combinando fragmentos del “legado” de creadores diversos, en sintonía con el canibalismo cultural que celebramos.

Comprendemos un “dispositivo” como un centro de conexiones, un “cuerpo-máquina”; dispositivo como *lo que dispone*. No un aparato de poder, sino un recurso, un conjunto de procedimientos, acciones y conceptos para *disponer* y hacer disponibles estrategias de relación y creación. Los ensayos como sistema vivo autopoietico y también mecanismo de relación. La estructura de nuestro dispositivo-ensayo podría ser esquematizada como sigue:

Los **FLUIDOS**

fundamentales como combustible y lubricación, son ellos:

- placer, miedo, ridículo, multiplicidad y exactitud-

Estos componentes irrigan la

MATERIA

que se hace de **cuerpo, tiempo-espacio, juego y concepto**.

La materia se organiza en

MÓDULOS

que se combinan para su desarrollo, a través de las unidades que siguen:

autopoiesis - conexión, estudio del texto, mundologías, composición y montaje

Cuyo funcionamiento depende de

ARTICULACIONES muy concretas,

que implican procedimientos específicos como:

Calentamiento, puntualidad, duración, conversaciones, ciclos RSPV, cool-down.

Evidentemente, este dispositivo no se propone como una estructura rígida. Cualquier modelo de ensayos sólo puede operar como sugerencia, un guía vago para trayectorias posibles, puesto que la creación escénica opera como flujo, turbulencia y polisemia; cada proceso es único, conectado a una experiencia concreta y singular. Además, recordemos que la *fiesta* es nuestra imagen para una ética de la creación escénica, guiada por una dinámica de convivencia de heterogeneidades, conexiones entre múltiples puntos de vista, dolor y placer, movimiento y flujo, transformación, torbellino. Contra la rigidez y los aparatos, el carnaval. Una “máquina de guerra” que no tiene como objeto la guerra, “sino el trazado de una línea de fuga creadora, la composición de un espacio liso y el movimiento de los hombres en este espacio”

(Deleuze y Guattari 200:422); dispositivos que “frente a la gran conjunción de los aparatos de captura o de dominación, esgrimen conexiones” (*ibid*).

Puesto que hemos discurrido tanto sobre procesos creativos, creo que caben algunas consideraciones sobre el proceso de escribir esta propia tesis, una actividad muy distinta y mucho más solitaria que hacer teatro. Estuve viviendo la paradoja de pensar individualmente el encuentro y la creación colaborativa, de escribir sobre la práctica sin estar ensayando o dando clases. Confieso que estas escisiones fueron, en algunos momentos, bastante dolorosas, especialmente para alguien acostumbrada a trabajar en grupo, a ser atravesada por un flujo que combina teoría y práctica. De cierto modo, esta tesis nace así de un estado de desequilibrio, en un espacio indefinido entre Porto Alegre y Madrid, entre la soledad y la necesidad de compartir, entre el pasado y el futuro, entre el ejercicio teórico y el práctico. Sin embargo, nos movemos a través del desequilibrio, creamos a partir de la inestabilidad.

En el vacío provocado por las rupturas, la memoria encontró su espacio. La memoria como algo que está en mi cuerpo y que reinvento a cada momento, una herramienta para crear y para pensar. Mientras escribía esta tesis, muchos recuerdos me asombraron. Cosas de libros leídos, experiencias vividas, algo que alguien dijo una vez, una canción, personas, historias; un elemento que parecía no tener importancia de repente surgía como un zeppelin gigante. Un viaje que hice hace quince años puede impulsar un proyecto de ahora; una discusión con una persona puede provocar otra en otro país e idioma; un alumno me cuenta que un espectáculo que dirigí hace más de una década fue importante en su decisión de hacer teatro. Incluso la Ciencia me confirmaba: todos los fenómenos, no sólo los de la meteorología sino también los de nuestras minúsculas vidas, manifiestan una extrema *sensibilidad a las condiciones iniciales*,

condiciones que nunca sabemos exactamente cuáles son. Lo que hacemos a cada instante puede asumir una importancia insospechada de alguna forma, nuestras pequeñas acciones integran una red de interconexiones que desconocemos en toda su amplitud. Así, aunque el arte no pueda cambiar el mundo, probablemente interfiere de alguna forma en él.

“Hay una conexión entre todo”, dijo el jefe Seattle en su famoso discurso de 1854, como respuesta a una oferta de compra de sus tierras por parte del presidente de Estados Unidos. Durante el proceso de elaboración de esta tesis, estas palabras insistían en asomarse a mi mente, sin encontrar espacio para instalarse en el texto. La frase no configura propiamente una cita académica respetable. Es posible incluso que Seattle nunca haya dicho semejantes palabras, pues su discurso fue traducido y transcrito en diversas versiones, siempre por hombres blancos de habla inglesa.

Falso o verdadero, en los años 80 se podía comprar, por las calles de Porto Alegre, el texto impreso en grandes pósteres para poner en la pared de la habitación. Los vendedores ambulantes los ofrecían junto a muchos otros, que estampaban canciones de Jonh Lennon, frases de Che Guevara y demás ídolos *pop* de la época. Yo tenía uno con las palabras de Seattle. También compré un libro, con textos de varios jefes indígenas norte-americanos. Leí el discurso con once o doce años, y pasó a ser parte de mi universo. Por lo tanto, independientemente de si el jefe lo pronunció o no, es verdadero en mi memoria. Así, es de memoria que lo evoco: Seattle se resiste a vender sus tierras porque el hombre blanco desprecia y destruye la Naturaleza, sin percibirse que lo que se hace a los animales, se hace también al hombre; pues respiramos el mismo aire. *Todo está conectado*. La Tierra no pertenece al hombre, sino el hombre a la Tierra, somos sólo un hilo en la trama de la existencia. Cada canto del mundo es sagrado, está

impregnado de significado y memoria. El viento murmura las palabras del padre de mi padre.

Impulsada por este recuerdo casi de infancia, busqué la carta del jefe Seattle en *Google*. La encontré con mucha facilidad, en inglés, portugués y español, en múltiples versiones. Mi viejo recuerdo se encontraba ahí con otros recuerdos y referencias: hay 336.000 resultados para “jefe Seattle” en español, por ejemplo. *Google* se parece a una especie de memoria colectiva caótica, un álbum donde todos pueden pegar sus fotografías: es curioso cómo Internet pasó a ser parte de nuestra memoria. En este universo, no sabemos lo que es verdad o invención; del mismo modo que en nuestra memoria individual. Con frecuencia, tengo dudas si un recuerdo de infancia es “real” o recreado a partir de una imagen, una historia, una frase. Me recuerdo de cosas que no estoy segura si las inventé. De cualquier manera, son parte de mi memoria.

“Todo está conectado”, me susurraba el jefe Seattle a través del tiempo. Relaciones y conexiones entre las cosas. El viejo recuerdo se encontraba a menudo con las teorías científicas o artísticas más actuales, con saberes que muchas veces eran una novedad para mí. La frase, sea de quien sea, evoca inmediatamente la imagen de *red*, esta referencia tan recurrente en el contexto contemporáneo y también en esta tesis, que casi obsesivamente discurre sobre *relaciones*: entre el yo y el otro, entre las personas y el mundo, entre elementos heterogéneos, entre el tiempo y el espacio, entre el cuerpo y la mente. Incluso, es posible que el teatro sea menos un *objeto* de estudio que un *medio* utilizado para discurrir sobre la ineludible necesidad humana de *relación*; es decir, el teatro nos importa principalmente en cuanto estrategia de conexión, en cuanto forma que siempre depende de una red de relaciones y también las fomenta. Hacer teatro me obliga a relacionarme con otras personas, con otros conceptos, con otras memorias. El teatro está siempre *entre*, en una zona de tránsito, que funde tiempo y espacio.

El “presente absoluto” que la escena exige sólo puede existir mientras sea atravesado por varias temporalidades, en una zona donde el pasado se combina con el futuro y toda referencia temporal es posible; el instante absoluto se conecta a todos los otros instantes. A partir del aquí-y-ahora radical del teatro, de una condición ineludiblemente efímera donde la muerte es una presencia inevitable, la memoria se hace inmensamente presente. J. Roubine (1998) ha dicho que el teatro es un arte altamente “tributario del tiempo”, ya que ninguna de sus “obras” puede ser preservada o siquiera resucitada. El teatro es un fenómeno muy antiguo y muy efímero, es muy viejo y muy nuevo, tiene toda una carga de tradición y está siempre negándose a sí mismo, siempre queriendo otra cosa, ir más allá, dejar incluso de ser teatro. La memoria habita el teatro en su corporeidad, porque el cuerpo es la memoria de toda nuestra cultura y de todo nuestro pasado individual y colectivo, y también en su constante conflicto entre tradición e innovación, porque la innovación es una ruptura o un diálogo con algo que aconteció, que integra nuestra historia.

Paralelo a la impermanencia, el teatro depende de una materialidad muy concreta, pues se hace de cuerpos en el espacio. Es a partir de un enlace entre cuerpo, tiempo y espacio, que H. Lehmann (2006) considera el teatro como una especie de “intimación de mortalidad”, que articula “como un acto performativo la necesidad de implicarse con la muerte, es decir, con la vitalidad de la vida” (*ibid*:167). Tiempo, muerte y memoria como elementos constitutivos del teatro y de la fiesta; fuerzas que nos colocan en relación, en una amplia red en movimiento que conecta todas las cosas.

R. Schechner comenta que nuestra época está marcada por la tendencia y necesidad de “reciclar”, aprovechando el inmenso repertorio de experiencias artísticas disponibles: “este conocimiento anterior, almacenado y disponible, está siendo utilizado para evitar la repetición de cierto tipo de eventos, así como para promover cierto tipo de

nuevos eventos” (Schechner 1996: 354)¹². Con los recursos a la información de los cuales actualmente disponemos, donde se destaca la “memoria expandida” que nos ofrece Internet, el acceso a este vasto repertorio escénico y artístico se ha ampliado, haciendo más difícil el “abuso” que denuncia J. Roubine: presentar como novedad absoluta algo que ya se había visto hace 50 años, es decir, intentar “vender gato por liebre”. En consonancia con la idea de “reciclaje”, que enlaza tradición y contemporaneidad, reconociendo y valorando la memoria de la escena, no estamos preocupados con lo “novedoso”; esta tesis no ha intentado articular un sistema revolucionario jamás visto, que iluminaría las mentes obtusas. Más modestamente, se ha propuesto como una reflexión sobre el teatro y el mundo a partir de un punto de vista particular y específico, que no se pretende nuevo ni viejo, revolucionario ni conservador, buscando conexiones entre la memoria y el momento presente, entre innovación y tradición: fundamentalmente, buscando conexiones.

Sin embargo, hablar de una cosa es también hablar de su ausencia. Aunque haya celebrado toda la potencialidad de la escena, es importante reconocer que es muy difícil hacer teatro de una manera vital, colaborativa y abierta. Antes hay que desaprender vicios, prejuicios, hábitos adquiridos, que tanto dicen respecto a las formas de relación con el otro como a las propias formas escénicas.

Es necesario admitir, por ejemplo, que el teatro puede ser una de las cosas más aburridas del mundo. A principios de los años 90, fue lanzada una campaña en Brasil que decía: “ve al teatro”. Un grupo de humoristas, que tenía un programa de televisión y una revista (el colectivo *Casseta y Planeta*), lanzó otra campaña en respuesta: “ve al teatro pero no me invites”. Me molestaba este contra-servicio al teatro, ¿por qué atacar una forma cultural que ya es débil y está constantemente en crisis? Es posible que la

¹² “This stored and recallable prior knowledge is being used to avoid repeating certain kinds of events as well as to promote certain kind of new events”

contra-campaña aún me moleste, pero no hay cómo negar su llamada y su sentido del humor. Aún hoy, cuando me aburro en un espectáculo, pienso: “ve al teatro pero no me invites”. El potencial de tedio del teatro es proporcional a su potencial de encantamiento, quizás por la propia fuerza provocada por la presencia de cuerpos en un espacio-tiempo compartido, que hace más difícil huir de la realidad de la situación.

No sólo los espectáculos, los procesos creativos también pueden ser aburridos, y con frecuencia se corresponden: ensayos muertos tienden a generar espectáculos muertos. No obstante, creo que lo más probable es que, en caso de desastre, los ensayos sean más un infierno que un tedio, puesto que el contacto directo con tus compañeros de trabajo, cuerpo a cuerpo, ojos en los ojos, hace más difícil que uno se encierre en su propio universo y finja que nada está aconteciendo, esperando que el tiempo pase para volver a casa; como quizás sea más fácil de forjar en otros tipos de trabajo. En mi experiencia, en los procesos de ensayos donde el flujo de relación y creación fue por algún motivo sabotado, bloqueado o interrumpido, irrumpieron conflictos, dificultades y dolores; no aburrimiento. Para que se instaure el aburrimiento, es necesario que nada acontezca, y en los procesos escénicos desastrosos mucha cosa desagradable acontece. Por otro lado, es posible que existan ensayos protocolarios, aburridos e inofensivos como nubes de algodón, donde los profesionales fichan la hora como en una vieja fábrica. Es posible, pero desconozco este tipo de experiencia, quizás porque el espacio extremadamente sensible de la creación escénica sea muy susceptible a las turbulencias; y también porque yo misma prefiero el conflicto al tedio, inclinándome a la búsqueda de intensidad en las relaciones y situaciones. Así, mi tendencia es evidenciar los problemas y no ocultarlos, de modo que, en lugar de aburrirme, sufro, discuto, siento dolor y rabia. Creo incluso que es lo mejor que puedo hacer, y cuando no lo hago, por lo general me arrepiento. Además, esta no es una tendencia original, exclusiva o poco común en el

medio teatral; por lo general mis colegas tienden a comportamientos pasionales. No, no es nada fácil hacer teatro.

Si hablar de una cosa es también hablar de su ausencia, al tratar de relaciones y encuentros, tratamos también de desencuentros, de dificultades de comunicación: es muy difícil encontrarse. Antes hay que perderse. Es un poco vertiginoso disponerse a cierta pérdida de uno mismo, de los límites seguros y conocidos de tu individualidad. El encuentro es siempre un sistema inestable, dinámico, en movimiento: el teatro negocia constantemente con permanencia e impermanencia, con lo individual y lo colectivo, colocando en evidencia contradicciones e inconsistencias, exigiendo una articulación entre pensamiento y emoción, teoría y práctica.

En el periodo de escritura de esta tesis, el diálogo propuesto entre teoría y práctica se hizo principalmente a través de un movimiento unilateral, desde la práctica (o mejor, desde la *memoria* de la práctica) hacia la teoría: como no estuve *haciendo* teatro en los últimos 18 meses, el movimiento de retroalimentación en el sentido teoría-práctica aún está por acontecer. Podría suavizar la afirmación, considerando que he escrito proyectos de montajes para 2010, que supusieron por lo menos la *imaginación* de una práctica artística, ejercicio en el cual esta investigación ciertamente ha colaborado e intervenido. No obstante, la composición de proyectos escénicos no puede ser considerada como una práctica de creación escénica en sí misma, especialmente teniendo en cuenta que, en este caso específico, su elaboración no implicó el encuentro directo entre personas, siendo realizada a través de correo electrónico, *skype*, teléfono. Hay significativas diferencias entre la reflexión individual, los contactos virtuales y las articulaciones en grupo en el aquí-y-ahora, en el calor del momento y de las voces. Cada posibilidad tiene sus ventajas y desventajas.

En un reciente viaje que hice a Porto Alegre, organizando mi regreso a Brasil, tuve la oportunidad de percibir en la piel estas diferencias, de cierta manera inaugurando el movimiento inverso: desde la teoría hacia la práctica. Varios temas de esta tesis se concretaron en carne y presencia. Entre otras actividades, participé de dos reuniones con la *Cia Rústica de Teatro*, cuya propia idea y perfil está en proceso de transformación. Conversamos sobre proyectos, espectáculos, planes de vida, posibilidades de comprometimiento, deseos, conceptos. Actualmente, somos seis personas, además de colaboradores ocasionales. Tenemos dos proyectos con subvención y cronograma confirmados para 2010, *Desvios en Tránsito* (intervención urbana, con nueve actores) y *Club del Fracaso* (espectáculo de sala, con cinco actores). Sin embargo, el tema principal de las conversaciones no se restringió a la organización de estos eventos, extendiéndose a una discusión más amplia sobre la propia idea de “compañía”, que implica cuestiones de organización colectiva, relación con el otro y colaboración artística, puntos fundamentales en el universo de nuestra investigación.

Durante todo este estudio, estuve considerando la necesidad y dificultad en negociar con la diferencia y, simultáneamente, celebrando el placer en la relación con el otro. Sin embargo, al volver a encontrarme con la gente, confieso que me sentí algo “oxidada” para este ejercicio práctico relacional, confirmando que las relaciones humanas siguen el mismo patrón de funcionamiento del cuerpo: para mantener la flexibilidad, hay que estirarse con frecuencia. Para ser capaz de relacionarnos, precisamos entrenar, practicar, aprender, saborear; cara a cara, hombro a hombro, cuerpo a cuerpo, a cada día.

Aunque no constituyeron “ensayos”, las reuniones significaron encuentros y conversaciones sobre planes muy concretos, marcando, para mí, la posibilidad de inauguración de ciclos autopoieticos que promuevan la irrigación de la experiencia

práctica por la reflexión teórica. Confieso que a veces temo que este ciclo no acontezca, que este estudio quede sólo en palabras estériles. Pero no es lo único que temo. Concluir esta tesis significa finalizar una etapa de mi vida de diez años de impermanencia y nomadismo, regresar a Porto Alegre, invertir en un proyecto estable de grupo, tener un hijo, comprometerme con estructuras, raíces, personas. Todo esto me produce un poco de vértigo. Sin embargo, hemos considerado que es justo cuando sentimos miedo que nos acercamos a zonas de posibilidad vital; hemos defendido la necesidad de entrar en el torbellino de nuestros terrores, en las zonas de turbulencia y desequilibrio, como únicas vías hacia nuevas formas de organización... Por lo tanto, andar hacia el miedo, bailar en la oscuridad.

Del mismo modo que tengo mis temores y mis problemas específicos, mis colegas tienen los suyos, lo que resulta en el exigente desafío de negociar con nuestras diferencias, idiosincrasias, dificultades y necesidades. El tono de las reuniones no fue romántico o idealista. Es curioso que yo no evocara lo maravilloso que el teatro puede ser, como hago en esta investigación, sino el compromiso y el esfuerzo que demanda. Los seis tenemos cicatrices suficientes para saber de las heridas que los procesos creativos escénicos y las propuestas de “grupo” pueden provocar, especialmente a partir de esta exigencia de convivencia con el otro. Algunos tenemos incluso cierto trauma de la idea de “grupo”, muchas veces un concepto mentiroso que designa pequeñas organizaciones fascistas. Así, intentamos negociar con lo real: todos necesitan de dinero para sobrevivir, por ejemplo, y la compañía no tiene condiciones de satisfacer completamente las necesidades financieras de nadie. Claro que tenemos problemas de presupuesto, como suelen tener las compañías independientes. Queremos alquilar un espacio propio, pero las cuentas quedan muy ajustadas, a ver lo que pasa. Considerando nuestro contexto, hay que hacer un esfuerzo para conciliar las diversas actividades en

juego. Algunos son profesores en universidades y escuelas. Otros viven constantemente detrás de trabajos como actor, sin saber exactamente cómo van a pagar las cuentas del año. Uno está ahora trabajando en una novela de la Globo, le pagan bien pero el contrato impide comprometimiento con cualquier otro cronograma: cuando le llaman, tiene que coger un vuelo a Río de Janeiro en cuestión de horas (el contrato termina en mayo). Aunque sepa que mi colega esté contento con las perspectivas que le abre este tipo de trabajo (comerciales, cine), confieso que es desagradable tener que convivir con la agenda de la Globo. Sin embargo, ya que la propuesta es ser capaz de abrazar la diferencia y actuar en colaboración, hay que hacer un esfuerzo: sólo podemos encontrarnos al admitir el desencuentro, sólo podemos ser cómplices al aceptar nuestras diferencias, sólo podemos trabajar en grupo reconociendo la autonomía y la singularidad de cada uno.

Claro que toda esta cuestión de la relación con el otro es siempre más fácil de resolver en el papel, más sencillo, más elegante y más bello. El problema realmente empieza cuando te toca convivir, compartir, estar lado a lado, negociar con los defectos y problemas de la gente. Por otro lado, creo que ningún discurso o teoría es capaz de captar la vitalidad de la circulación de energía entre los cuerpos en un espacio-tiempo compartido. A toda luz corresponde cierta oscuridad. Nuestro horizonte no se parece en nada a un mar de rosas. Tenemos ideas y vidas distintas, hemos discutido y tenemos miedo. Aún así, hemos dicho que queremos mucho continuar trabajando juntos, que apostaremos en los proyectos, y terminamos la última reunión brindando con cava. ¿Qué nos lleva a esta tendencia francamente irracional y algo suicida de buscar lo improbable? ¿Qué lleva una persona a querer hacer teatro independiente, y a continuar insistiendo en ello después de los 30 años de edad?

Es difícil precisar una respuesta. Cada uno tendrá sus motivos particulares. En cuanto a mí, como ya lo he dicho, creo que hago teatro porque me gusta estar con la gente. Y también porque pienso que el teatro ofrece significativas micro vías de interferencia en lo real, a través de las redes de relaciones que provoca. También porque quería que mi vida fuera un libro de aventuras y el teatro siempre abre espacios lisos, nómadas, de inestabilidad, de desafío y creación; y porque puede ser entretenido, vital, intenso, honesto, vibrante, vertiginoso, y porque decimos en los calentamientos:

Segura minha mão na tua, para que juntos possamos fazer o que eu não posso e nem quero fazer sozinho.

Toda la verdad posible nace de esta idea: mi mano en la tuya. Que se encuentran no sólo por necesidad, sino por deseo. La aspiración sería la de inventar y afirmar el teatro como *un estado de encuentro*, donde fuera posible reconocer “el hecho de que biológicamente, *sin amor, sin aceptación del otro, no hay fenómeno social*”, y por lo tanto “descartar el amor como fundamento biológico de lo social, así como las implicaciones éticas que ese operar conlleva, sería desconocer todo lo que nuestra historia de seres vivos de más de tres mil quinientos años nos dice y nos ha legado” (Maturana y Varela 1999: 209). El amor como aceptación del otro en la convivencia. No obstante, los biólogos hacen una observación significativa, que creo importante rescatar en este momento:

Si sabemos que nuestro mundo es siempre el mundo que traemos a la mano con otros, cada vez que nos encontrásemos en una contradicción u oposición con otro ser humano, *con el cual quisiésemos convivir*, nuestra actitud no podrá ser la de reafirmar lo que vemos desde nuestro propio punto de vista, sino la de apreciar que nuestro punto de vista es el resultado de un acoplamiento estructural en un dominio experiencial *tan válido como el de nuestro oponente, aunque el suyo nos parezca menos deseable*. Lo que cabrá, entonces, será la búsqueda de una perspectiva experiencial más abarcadora, de un dominio experiencial donde el otro también tenga lugar y en cual podamos construir un mundo con él (Maturana y Varela 1999: 208)

La cursiva en la expresión “*con el cual quisiésemos convivir*” es de los autores. Desde nuestra perspectiva, la expresión ofrece un importante matiz a este amor

extendido, reconociendo un aspecto bastante evidente en la “vida real”: no necesariamente deseamos convivir con toda la gente, y es natural elegir nuestros pares, nuestros cómplices para la construcción de mundos. Aplicando este principio a los colectivos escénicos, reivindicamos su carácter de libre elección; los artistas se asocian porque quieren, no porque lo necesiten. Es decir, obviamente necesitamos asociaciones y relaciones, pero no específicamente con A o B, elegimos de libre arbitrio nuestros pares, en un movimiento recíproco, sin basarnos en relaciones de dependencia y obligación. De lo contrario, reproduciremos las estructuras de los matrimonios por conveniencia, cobardía o simple comodidad. Evidentemente, elegir nuestros cómplices no significa que tengamos que asesinar u odiar a quien no integre nuestro círculo más próximo. Compartimos los edificios, las calles, las ciudades y el mundo con otras personas, que no hemos elegido, y debemos ser capaces de relacionarnos con ellas. Admitir la diferencia, estar abierto al otro sin imponer la necesidad de vínculos forzados.

No hay como pensar el teatro sin pensar las formas a través de las cuales hacemos teatro, que dependen y crean relaciones en el tejido del mundo, componiendo microterritorios sociales. Hemos insistido en la idea de que proceso y resultado no son universos aislados, y que ética y estética no son dimensiones divergentes. Si comprendemos la ética como “lo que congrega y une al grupo” (Maffesoli 2007:17), no podemos pensar la creación escénica, que se articula a partir de colectivos, sin pensar la ética. No una moral prescriptiva con reglas rígidas de comportamiento, sino una consideración ética sobre las estrategias relacionales en el difícil terreno donde yo me encuentro con el otro. Llegado el final de este estudio, confirmo que, en realidad, sería imposible establecer reglas universales para las relaciones humanas o para la creación escénica. Aceptando el desafío de lo desconocido y del misterio del otro, sólo lo que

podemos hacer es *intentar*. En este intento, aprendemos algo, y quizás algunas acciones repercutan positivamente de alguna forma, como el batir de las alas de una mariposa en el clima de otro país.

Escribir tantas palabras sobre el teatro y sus procesos ofrece su peligro, las palabras pueden vaciar las cosas. Al final, nuestro tema es muy simple: el uno delante del otro, dispuestos a la alegría y al placer de la existencia. Quizás no necesitaríamos más que un *haikai*. Pero vuelvo al círculo: hablar de una cosa es también hablar de su ausencia. “No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste” (Paz 1998:188). La noche de fiesta es también noche de duelo. Lo lúdico está siempre habitado por la muerte. Puesto que es juego y fiesta, el teatro está lleno de sombra y tristeza. Al final de su vida, después del manifiesto del *Teatro de la Muerte*, T. Kantor escribió sobre la imagen de la BARRACA DE FERIA.

Escena, BARRACA DE FERIA, mundo vacío, como la eternidad
En que la vida se ilumina justo en un instante, como una ilusión.
Miserable barraca.
A la entrada, un viejo Pierrot decrepito, el rostro maquillado embebido de lágrimas: en vano
Él procura su Colombina que hace mucho tiempo regresó a su propio albergue.
(Kantor 2008:252)¹³

El artista buscaba una imagen, una forma, algunas palabras para definir su abordaje del teatro, de la manera “más simple y más profunda” posible. En las sucesivas fases de su trayectoria, T. Kantor propuso varios conceptos para la escena: Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Imposible, Teatro de la Realidad Degradada, Teatro Viaje, Teatro de la Muerte. Entonces aparece la BARRACA DE FERIA, que según el artista habría siempre estado ahí, “en alguna parte del plano de fondo”.

Y estas denominaciones no hacían sino proteger la estabilización oficial y académica. Era, además, un poco como los títulos de los largos capítulos en los cuales yo triunfaba

¹³ Cena, BARRACA DE FERIA, mundo vazio, como a eternidade
Em que a vida se ilumina justo em um instante, como uma ilusão.
Miserável barraca.
À entrada, um velho Pierrô decrepito, o rosto maquilado embebido de lágrimas: em vão ele procura sua Colombina que há muito tempo retornou ao seu próprio albergue.

de los peligros que acechan este camino que conduce siempre a lo DESCONOCIDO y a lo IMPOSIBLE.

Durante medio siglo, la pobre Barraca de Feria, relegada al olvido, permaneció ahí, oculta detrás de las ideas puristas, de las revoluciones del constructivismo, las manifestaciones surrealistas, la metafísica del arte abstracto, los happenings, los ambientes, los teatros abiertos, conceptuales, los anti-teatros, las grandes batallas, las grandes esperanzas y las grandes ilusiones, y, al mismo tiempo, las catástrofes, las decepciones y las piruetas de los pseudo científicos. (Kantor 2008: 252) ¹⁴

La trayectoria de T. Kantor a lo largo del siglo XX de cierto modo encarna el propio siglo XX. Sin embargo, como él siempre fue una especie de pionero en cruzar fronteras, es posible que, antes de su muerte en 1990, ya estuviera adentrando el siglo XXI. La “Barraca” irrumpe ahora, en 2010, a través de sus palabras. Parece cargar una especie de testimonio, la potencia de una memoria, un fax desde la muerte, una sabiduría de la experiencia.

Después de tantos conflictos y muchas etapas franqueadas, hoy veo claramente el camino ya recorrido y comprendo por que siempre recusé con tanta obstinación un *status* oficial e institucional. O mejor: por que fueron recusadas con tanta obstinación a mí y a mí teatro los privilegios y las condiciones decurrentes de estas posiciones sociales. Porque mi teatro siempre fue una Barraca de Feria. El verdadero *Teatro de la Emoción*. (Kantor 2008: 252-253) ¹⁵

Después de todo, ¿nos quedaría el Arlequín, la Colombina y la emoción? Yo, que nací en 1972, y sigo sin mucha experiencia, sabiduría o visión, me quedo atrapada en esta imagen. *Teatro de la Emoción*. Otra vez me recuerdo de un samba:

*Quanto riso oh quanta alegria
Mais de mil palhaços no salão
Arlequim está chorando
Pelo amor da colombina
No meio da multidão
Foi bom te ver outra vez*

¹⁴ E todas estas denominações não faziam senão proteger a estabilização oficial e acadêmica. Era, aliás, um pouco como os títulos dos longos capítulos nos quais eu triunfava dos perigos que espreitam neste caminho que conduz sempre ao DESCONHECIDO e ao IMPOSSÍVEL.

Durante quase meio século, a pobre Barraca de Feira, relegada ao esquecimento, permaneceu aí, escondida atrás das idéias puristas, as revoluções do construtivismo, as manifestações surrealistas, a metafísica da arte abstrata, os happenings, os ambientes, os teatros abertos, conceituais, os anti-teatros, as grandes batalhas, as grandes esperanças e grandes ilusões, e, ao mesmo tempo, as catástrofes, as decepções e as piruetas de pseudo cientistas. (Kantor 2008: 252)

¹⁵ Após tantos conflitos e muitas etapas franqueadas, hoje vejo claramente o caminho já percorrido e compreendo por que sempre recusei com tanta obstinação um *status* oficial e institucional. Ou melhor: por que foram recusados com tanta obstinação a mim e ao meu teatro os privilégios e as condições decorrentes dessas posições sociais. Porque o meu teatro sempre foi uma Barraca de Feira. O verdadeiro *Teatro da Emoção*. (Kantor 2008: 252-253)

*Está fazendo um ano
Foi no carnaval que passou
Eu sou aquele pierrô
Que te abraçou e te beijou meu amor
Na mesma máscara negra
Que esconde o teu rosto
Eu quero matar a saudade
Vou beijar-te agora
Não me leve a mal
Hoje é carnaval*

(Sería importante escuchar la música ahora. Murmurarla).

Zé Ketti y Pereira Mattos, los autores de la música, juegan con la misma imagen que T. Kantor: el Arlequín llorando por el amor de la Colombina. Una vieja imagen para el siglo XXI. Para los sambistas, un motivo de carnaval. En medio de la alegría y de la risa de la multitud, un arlequín llora; las dos imágenes inmediatamente contrapuestas, el samba que canta y baila el dolor y el placer del vivir, el carnaval de hoy y el de ayer, el tiempo que pasa, la muerte que llega. Pienso en la fiesta y el teatro: quizás el arte de lo efímero y de la presencia, guiado por el cuerpo y lo lúdico, abierto a las transformaciones y intercambios, pueda colaborar en la promoción del carnaval de nuestras identidades, de manera que podamos festejar juntos igualdades y diferencias, combinando tensiones y contradicciones en busca de dinámicas más solidarias y permeables.

La experiencia del teatro me empuja a esto, aunque intente evitarlo. Me incita a negociar con la muerte, viviendo el goce presente, y a relacionarme con el otro, aceptando su complejidad. Puede enseñarme, enseñarnos posibilidades. En esta enseñanza, en este perfil de “laboratorio de sociabilidad”, el teatro trasciende el escenario, irradiando otras perspectivas de mundo. Las energías son contaminantes. Transformaciones. En cuanto a mí, no quiero encerrarme en una forma específica de teatro. Quiero hacer intervenciones urbanas de una hora y espectáculos que duren cinco años en cartel, presentarme en teatros convencionales y centros comunitarios, impartir

talleres en la periferia y clases en la universidad, participar de festivales especializados y hacer cabarets, escribir tesis y jugar a la pelota. *Carnavalizar*. Quiero la fiesta en la vida y en teatro, con todo el dolor y toda la delicia que estos quererres implican. Porque, hoy, una persona delante de otra no es una situación cualquiera. Mi mano en la tuya. Salto al vacío. Otro comienzo. Vértigo y placer de la creación y del encuentro.



Anexos

1. La preparación del dispositivo-ensayo

2. *La Fierrecilla Domada* – testimonio de un proceso

Nota introductoria

Los *anexos* están compuestos por dos unidades, que exponen aspectos de la práctica de creación escénica a partir de dos momentos distintos: *antes* y *después* de los ensayos. Ambos dicen respecto a experiencias concretas de las cuales participaré o he participado, con la *Cia Rústica*, en Porto Alegre, Brasil

La preparación del dispositivo-ensayo enfoca el planteamiento de una metodología de creación para *Club del Fracaso*, próximo montaje de la compañía, cuyos ensayos empezarán en abril de 2010. La segunda unidad consiste en el relato del proceso creativo de *La Fierecilla Domada*, que ocurrió entre enero y marzo de 2008.

Pienso que estos testimonios sobre experiencias concretas, que enseñan sus fallos y revelan su complejidad, pueden funcionar como un relevante complemento a las consideraciones anteriores sobre las dinámicas de la creación escénica.

1. La preparación del dispositivo-ensayo

Club del Fracaso – Fragmentos del proceso creativo de un director

Hemos considerado al director como un “artista relacional”, cuya principal función en el juego escénico dice respecto a crear *mecanismos provocadores de relaciones*, en el espectáculo y especialmente en el proceso de ensayos, un mecanismo que estimule y soporte la creación de todo el equipo: “El dramaturgo y el director no elaboran más que un armazón. Es preciso concebirlo de un modo bastante amplio para dejar sitio al trabajo común de actores y espectadores” (Meyerhold 2003: 97). Según A. Bogart, “no es responsabilidad del director producir resultados, sino crear las circunstancias en las cuales alguna cosa pueda acontecer” (Bogart 2001: 124)¹⁶. Antonio Araújo, en su comunicación en el Congreso de la Abrace 2009, defiende la noción de una dirección de escena *in progress*:

Distintamente de los parámetros más tradicionales, el inicio del trabajo de la dirección no necesita ocurrir, obligatoriamente, antes de los ensayos. El proyecto de puesta en escena, por su vez, no necesita estar definido o programado a priori, sino se inicia en el momento mismo en que los ensayos comienzan. Por este carácter indeterminado y abierto a las variables procesuales, el director se pone en condición de igualdad con los otros creadores. Sin un concepto definido de antemano ni un plan estético preestablecido, la puesta en escena se plasma en el aquí-y-ahora del proceso, asumiendo un carácter movedizo y permeable. (www.portalabrace.org)¹⁷

Como se hace evidente a lo largo de nuestra investigación, estamos de acuerdo con el principio de igualdad en relación a otros artistas y con la noción de un carácter movedizo y permeable de la puesta en escena. No obstante, pensamos que el trabajo del director sí empieza antes de los ensayos. No en el sentido de un “plan estético” o de un

¹⁶. It is not the director’s responsibility to produce results but, rather, to create the circumstances in which something might happen. The results come about by themselves. With one hand firmly on the specifics and one hand reaching to the unknown, you start to work. (Bogart 2001: 124)

¹⁷ Diferentemente de parâmetros mais tradicionais, o início do trabalho da direção não necessita ocorrer, obrigatoriamente, antes dos ensaios. O projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado a priori, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam. Por esse caráter indeterminado e aberto às variáveis processuais, o encenador se coloca em pé de igualdade com os outros criadores. Sem um conceito definido de antemão nem um plano estético preestabelecido, a encenação se plasma no aqui-e-agora do processo, assumindo um caráter movediço e permeável. (www.portalabrace.org)

“proyecto” cerrado de puesta en escena, sino en el sentido de pensar el proceso, de preparar el dispositivo-ensayo, que también podríamos denominar como el “armazón” o “las circunstancias en las cuales alguna cosa pueda acontecer”. Tal preparación previa no implica un plan rígido para todo el periodo de ensayos, sino puntos de partida, estímulos para poner la caravana en movimiento: puntos de referencia, no caminos preestablecidos. Los planes deben ser suficientemente flexibles para permitir cambios continuos, y así, “con una mano firme en lo específico y otra buscando lo desconocido, empiezas a trabajar” (Bogart 2002:124).

Aunque un director no quiera pensar una estrategia de ensayos, dejando para la “inspiración del momento” las actividades, tendrá un repertorio de prácticas a las que podrá acceder. Incluso, es probable que cuanto menos un director necesite prepararse, más preparación previa tendrá – la experiencia fomenta un importante repertorio, que integrará el conjunto de las “condiciones iniciales” del proceso creativo. Por otro lado, cuanto más se distancie de territorios ya conocidos, más necesitará de preparación para la jornada. Además, en el momento que sabemos que vamos trabajar en un montaje, una parte del proceso creativo ya empieza a moverse, aunque involuntariamente. Sin embargo, es posible que A. Araujo no se refiera a esta dimensión procesual de la preparación, sino a decisiones estéticas, de formas y movimientos, que en una perspectiva más tradicional serían responsabilidad exclusiva del director; y en una metodología colaborativa serán descubiertas en equipo, en una ruta completamente abierta a las “variables procesuales”.

Desde nuestro punto de vista, la apertura y la flexibilidad que reivindicamos respecto al trabajo del director no significan ausencia de preparación previa. Aunque el director elabore solamente un “armazón”, el planteamiento de este armazón o de las

“circunstancias en las cuales algo pueda acontecer” supone un esfuerzo decisivo para el desarrollo del proceso, que demanda cuidado, dedicación y sensibilidad.

Sabemos que la producción teórica sobre el tema de los “procesos creativos del director” es considerablemente limitada; siendo que los estudios sobre directores frecuentemente se concentran más en el análisis de espectáculos ya realizados. Así, creemos que es relevante una mirada hacia el trabajo creativo del director, considerando el momento previo a los ensayos, que incluye la preparación de los mismos; es decir, el planteamiento del dispositivo relacional que intentará estimular el desarrollo de un proceso colaborativo entre diferentes artistas. Este planteamiento considera las condiciones iniciales que determinarán varios aspectos del montaje en cuestión (puesto que, como sistema dinámico abierto y no-lineal, los procesos creativos escénicos son *muy* sensibles a estas condiciones), para luego proponer una aplicación práctica del modelo abierto de metodología de ensayos que hemos desarrollado en el capítulo cuarto, nuestro *dispositivo-ensayo festivo*. Obviamente, no se trata de un proyecto de *resultados*, sino un estudio de procedimientos para el proceso, que podrá ser alterado a la medida que se desarrolla (y probablemente lo será). Su principal propósito es justamente pensar mecanismos que sean capaces de provocar movimientos de relación y creación. Tan importante como tener un plan es estar listo para cambiarlo de acuerdo con los acontecimientos.

Por otro lado, la falta de preparación, así como la ausencia de propuestas y acciones concretas por parte de los integrantes de un equipo, genera grandes problemas para las dinámicas de la creación escénica. Sin dedicación y disciplina, sin que cada uno “coloque de su parte”, el trabajo en colectivo pierde fuerza y vitalidad, la colaboración se torna impotente y sin estímulo, cada uno trabaja lo mínimo posible y el arte cede espacio a ejecuciones mecánicas. Como hemos ponderado, la creación escénica exige

un constante juego de tensiones entre *exactitud* y libertad, orden y desorden, *paidas* y *ludus*, disciplina y transgresión, individual y colectivo, alteridad y comunión. ¿Cómo entonces un director se prepara para trabajar?

Seguramente, cada director tendrá sus estrategias y metodologías, de acuerdo con cada contexto, situación y momento del proceso. Enfocaremos aquí el momento anterior al primer ensayo, que prevé el planteamiento amplio del dispositivo, a partir de la consideración de un caso concreto – tejiendo más un hilo de la trama que propone esta investigación, entre teoría y práctica, experiencia personal y reflexión teórica, consideraremos el “caso real” de mi preparación para los ensayos del montaje *Club del Fracaso*, cuyo inicio está previsto para abril de 2010. Es interesante considerar que el plan del montaje, que integra un proyecto más amplio, la *Trilogía Festiva*, fue desarrollado simultáneamente a esta tesis, de modo que ambos están muy relacionados, a través de múltiples diálogos e interferencias. De cierto modo, toda esta investigación es una preparación para la realización de este y de otros montajes. Durante 2009, yo estuve gestando proyectos escénicos y esta tesis... ¿serán gemelos?

Histórico y Contexto de Producción - las *condiciones iniciales*

No hay proceso creativo que no sea susceptible a las condiciones iniciales – así, es siempre necesario considerarlas, tanto para plantear el dispositivo-ensayo como para estar atento a las dinámicas de creación, que integran una red compleja de relaciones. Entre estos factores iniciales están el reparto, el cronograma, el presupuesto, el grupo, los objetivos de producción; además de una serie de otros aspectos difíciles de definir, que permanecerán desconocidos hasta que irruman como acontecimiento.

La idea de la *Trilogía Festiva* empezó a formarse al final de 2008, cuando empezamos a pensar en el siguiente proyecto de la Cia Rústica. Después de tres textos

de Shakespeare, el deseo era trabajar a partir de un material distinto; así como modificar ciertas condiciones estructurales. Una de ellas decía respecto a algo que puede parecer tan prosaico como el número de profesionales en el reparto, que en el caso de los montajes de Shakespeare fueron entre ocho y once actores, un número considerablemente elevado para producciones independientes. Si por un lado los repartos numerosos ofrecen un campo fecundo para intercambios y diálogos heterogéneos, por otro demandan un continuo esfuerzo para conciliar las complicadas agendas de varias personas, dificultando la organización de viajes, participación en festivales, temporadas, ensayos, etc. Este esfuerzo acaba siendo desgastante, y acorta el posible “tiempo de vida” de un montaje. Además, teníamos gana de explorar la complicidad creativa que cierta “intimidad” ofrece, desarrollando un trabajo con quién podría ser identificado como el núcleo de la compañía. Actualmente, somos seis, un número ya considerable para la composición de un “núcleo”.

Sin embargo, además de espectáculos con pretensiones de vida larga, hay otra línea de trabajo que queremos desarrollar. Una línea que intenta precisamente permitir la asociación con más personas, a través de la realización de eventos más breves que puedan contar con cuantos artistas sean necesarios o posibles, en movimientos amplios de intercambio, que eviten la endogamia de un grupo cerrado en si mismo. Así, conjuntamente con *Club del Fracaso*, en 2010 realizaremos *Desvios em Tránsito*, una intervención urbana con nueve actores¹⁸.

¹⁸ *Desvios em Tránsito* propone cinco intervenciones en el centro de Porto Alegre, de 90 minutos cada una. Los nueve actores desarrollarán acciones performativas que se integran al ritmo del movimiento urbano, como cuerpos extraños, acciones improbables que puedan generar provocaciones a la percepción, pequeñas desviaciones que puedan sugerir otras realidades: el *clinamen* de Lucrecio. Micro transformaciones en la trama de lo cotidiano. Los actores estarán siempre en tránsito, evitando la formación de círculos fijos que remitan a la conocida relación actor-espectador. Las acciones serán elegidas en los cuatro ensayos que tendremos entre marzo y abril, a partir de las sugerencias del proyecto: una mujer con un vestido rojo que camina. A veces, tropieza. Entonces baila. Dos personas vestidas de oso de peluche que caminan, fuman un cigarro, etc. Cuando se encuentran, se besan apasionadamente. Se miran y se distancian. U otras posibilidades aún no pensadas que las personas propongan. Las

La *Trilogía Festiva* prevé tres montajes cuya dramaturgia será desarrollada en sala de ensayo, a través de una metodología colaborativa, a partir de determinados temas:

- ***Club del Fracaso***: Una investigación sobre el error y lo ridículo: no una mirada hacia las victorias, sino hacia los fracasados y los fracasos humanos en general. O sea, todo lo que vale la pena. Equivocarse es saltar en la oscuridad. Decía S. Beckett: *Ever tried, ever failed. Try again, fail again. Fail better*. Una recopilación de nuestros fracasos personales, cotidianos y trascendentales. Se estructura a partir de las confesiones del equipo y también de los grandes fracasos de la humanidad.
- ***21 Maneras de Enfrentar la Muerte***: Somos el único animal que sabe que va a morir. No hay escapatoria posible. La muerte es nuestra compañera de baile, así que es necesario confrontarla para poder celebrar la vida. El montaje se compondrá a partir de las ideas, sensaciones y experiencias de cada actor con la muerte, del imaginario popular, de referencias del cine, de la historia de la vida y de la muerte de personas reales (nuestros muertos en particular).
- ***Mi destino es ser star***: una función que no funciona. Tentativas patéticas de grandes shows. El desespero para hacer algo muy bueno. Las tentativas y errores de los artistas, sin red de seguridad. Despojados y ridículos, quizás nos podamos encontrar con nuestra humanidad. O TAMBIÉN PODRÍA SER: ***Nómadas***: una investigación sobre las diversas formas de nomadismo contemporáneo, nuestras vidas en

tránsito, siempre *entre* alguna cosa, las búsquedas inciertas. /// en realidad, no tenemos seguridad sobre el tema del tercer montaje, pero serán tres, porque preferimos el número 3 al número 2, y se trata de una trilogía.

Este plan fue elaborado a través de conversaciones telefónicas y correos electrónicos (puesto que yo estaba en España y mis colegas en Brasil), en una comunicación fracturada y susceptible a intervenciones y contaminaciones de todo tipo. Decidimos que el primer montaje sería *Club del Fracaso* porque era la propuesta que inmediatamente parecía más estimulante a la mayor parte de las personas. El tema fue sugerido por mí. Hace unos dos años, he descubierto la propuesta del *Instituto del Fracaso*, creado por Tim Etchells y Matthew Golish (www.institute-of-failure.com). Me pareció una idea estupenda, y quedó registrada en el archivo de mi memoria, esperando una oportunidad para salir. En 2008, en un día donde me sentía especialmente “fracasada”, escribí un texto sobre la sensación. Pensé que era un tema significativo, puesto que la mayor parte de las personas en el mundo ya habrá probado la sensación de fracaso alguna vez. Incluso, pensé que podríamos hacer un montaje a partir de ahí. A mis colegas pareció lo mismo.

Así, durante el primer semestre de 2009, escribimos dos pedidos de subvención para el espectáculo¹⁹. Uno de ellos fue aprobado, en la convocatoria de la Funarte, órgano del Ministerio de Cultura de Brasil; de modo que actualmente disponemos de un presupuesto de ochenta mil reales (unos treinta y dos mil euros por estas fechas). Ninguna fortuna, pero garantiza las condiciones *mínimas* para la realización del montaje. No hemos sido seleccionados en la otra convocatoria, la del Fumproarte

¹⁹ Usualmente, yo escribo los esbozos de los proyectos, envío a las personas de la compañía para que hagan sus comentarios, y los reescribo a partir de las críticas y sugerencias; independientemente si la idea inicial es mía o no. Sin embargo, me gustaría que más gente se dedicara a escribir proyectos, y me los enviara para yo hiciera comentarios, en un movimiento inverso. Creo que caminamos en este sentido.

(Fondo municipal de la Secretaria de Cultura de Porto Alegre), que sumada a la anterior garantizaría las condiciones *adecuadas*, con más sesenta mil reales. Trabajaremos con lo posible y no con lo deseado, como es habitual.²⁰

Además del montaje, el proyecto prevé la realización de talleres, ensayos abiertos y encuentros de intercambio con otros grupos de la ciudad. Idealmente, estos eventos serán realizados en un espacio alternativo, especialmente dedicado a su realización, de modo que podamos disponer del mismo de la manera que queramos, en tiempo integral. La situación de los teatros en Porto Alegre es bastante complicada: hay pocos espacios en relación a la producción, muchos están en malas condiciones, otros tienen condiciones excelentes pero son muy caros²¹. Disponer de un espacio es obviamente un factor que colabora fructíferamente para la creación escénica, así nuestra idea es alquilar un local, a pesar de las dificultades administrativas que esto implica. Tiempo y espacio son lujos por los cuales hay que pagar en los días de hoy.

Este momento y este montaje marcan un periodo de transición para la *Cia Rústica*, condicionado por varios vectores: el principio de nuevos proyectos, con nuevos retos; mi regreso a Brasil después de tres años en España (o *entre* Brasil y España); el deseo de afirmar y desarrollar la trayectoria de la compañía, apostando en un proyecto común. Actualmente, la compañía es compuesta por Álvaro Vilaverde, Heinz

²⁰ Usualmente, los proyectos aprobados previamente por la Funarte no son seleccionados por el Fumproarte, que sigue abiertamente esta política: si un proyecto ya tiene financiamiento de otra fuente, independientemente del análisis de su presupuesto y calidad, el ayuntamiento no lo apoya. Lo curioso es que la convocatoria exige que el proponente disponga de 20% de recursos propios para la ejecución del proyecto, presupuesto que obviamente los artistas no disponen. Como consecuencia, hacemos presupuestos ficticios en lo que nos toca; procedimiento sobre el cual el Fumproarte evidentemente tiene conocimiento. Los absurdos de las políticas culturales...

²¹ Hace algunos años, un edificio entero del ayuntamiento fue dispuesto para la ocupación de grupos de artes escénicas, inicialmente a través de elección directa por el administrador del proyecto, Caco Coelho; luego (debido a protestas y cuestionamientos, puesto que trátase de una institución pública) por convocatoria anual. La mayor parte de las salas son de oficinas con paredes divisorias de montar y suelo de cemento revestido de “paviflex” negro, no hubo ninguna reconversión especial para transformarlas en espacios de trabajo escénico. Cada grupo ocupante debe presentar cuatro eventos públicos y gratuitos por mes – de modo que el proyecto entero ofrece centenas de eventos gratuitos a cada mes. Para muchos grupos, este proyecto es de grande ayuda, pero no nos parece adecuado.

Limaverde, Leonardo Machado, Lisandro Bellotto y Marina Mendo, además de yo misma.

Hemos dicho que la materia prima del teatro son las personas. Consecuentemente, al plantear una dinámica de ensayos para un montaje, es indispensable considerar las personas que participarán en el proceso; necesidad que se hace especialmente importante en propuestas que prevén dramaturgia desarrollada en sala de ensayo. No se trata de conjeturar estrategias previas específicas para cada actor, sino que permitir que la imaginación sea tomada por referencias del potencial humano implicado. El proyecto de montaje y el esbozo de dispositivo-ensayo que propongo aquí, como modelo abierto y flexible, podría incluso ser desarrollado por otras personas; pero ciertamente resultaría en un proceso y un espectáculo distinto. Por lo tanto, se hacen relevantes algunas informaciones sobre el reparto del *Club del Fracaso*, que ineludiblemente integran las condiciones iniciales del dispositivo-ensayo.

Somos un grupo de personas que nos conocemos y hemos trabajados juntos anteriormente, desde hace, como mínimo, 4 años, y como máximo 12 años. Evidentemente, hay una serie de tramas personales entre nosotros, y también hay lo que sabemos unos de otros: historias, confesiones, situaciones, dolores, pequeños dramas y algunas tragicomedias. Estos hechos no serán expuestos aquí, pero también integran las condiciones iniciales del proyecto, como parte de este inmenso manantial que irriga, o ahoga, la creación escénica. Como no podemos determinar todas las variables o controlar todas las condiciones que afectan un sistema, nos resta estar receptivos y abiertos a los acontecimientos.

A seguir, algunas referencias generales sobre los actores. Las fotos son de *Sueño de Una Noche de Verano* y *La Fierrecilla Domada* (fotografías de Alex Ramires).

Álvaro Vilaverde: Además de actor, Álvaro es músico y figurinista. (En 1998, hizo la indumentaria de un espectáculo que dirigí, *O Beijo no Asfalto*). Actúa en la *Fierrecilla Domada* y *Sueño de una Noche de Verano*. En 2009 se ha licenciado en Artes Visuales en la UFRGS, con un proyecto denominando *Acción Ausente*, que propone “objetos-dobla”, en un trabajo con asumida influencia del *neoconcretismo* brasileño. Integró el Grupo *Theatrum do Tambo*, en cual actuó en montajes elogiados y premiados, como *Tempestades de Paixão* e *É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha*, ambas con dirección de Ângela Gonzaga.



Heinz Limaverde: Actor, *drag-queen*, payaso, maestro de ceremonias, animador de fiesta, Heinz es un animal de escena, sea la escena que sea. Trabaja también como profesor de teatro en una escuela privada, pero la enseñanza no le gusta particularmente. Actúa en *Fierrecilla Domada* y *Sueño de una Noche de Verano*, espectáculos por los cuales ganó tres premios de Mejor actor, del ayuntamiento y del Festival Porto Alegre en Escena. En los últimos años, actuó también en varios otros espectáculos de destaque en la ciudad – como *O Gordo e*

o Magro vão para o Céu (texto de Paul Auster) o *O Hipnotizador de Jacarés* (Premio Tibicuera 2006 de Mejor Actor), además de shows, cabarets, fiestas.



Leonardo Machado: Actor en la *Fierecilla Domada* y *Sueño de una Noche de Verano*, además de participar activamente de las actividades de producción de la compañía. Canta, toca guitarra, monta el escenario, hace de todo un poco. Actúa también en televisión y cine; ha participado de varios programas, corto-metrajés y películas. En 2009, ganó el Kikito de Mejor Actor en el Festival de Cine de Gramado, el más famoso del país, por la película *Em Teu Nome* (dirección de Paulo Nascimento). Actualmente, está haciendo una novela de la Globo, en el horario noble. Estos hechos afectan a todos nosotros, evidentemente.

Lisandro Bellotto: Actor en *Macbeth*, *La Fierecilla Domada* y *Sueño de una Noche de Verano*. En 2010, concluirá su curso de Licenciatura en Artes Escénicas – Habilitación Actuación Teatral, en la UFRGS, curso en el cual fui su profesora (2004). Actualmente, está presentando un espectáculo solo como trabajo final de graduación: *Roleta Russa – Maça do Amor*, muy influido por referencias de la *performance art*, y asociado con un artista de video. Colabora también con otra compañía, la *Cia Espaço Em Branco*, con la cual presenta actualmente el espectáculo *Teresa e o Aquário*.



Marina Mendo: Licenciada en Artes Escénicas por la UFRGS (2004), y especialista en *Intercultura* por la *Università degli Studi di Padova* (2008). Participó de la residencia artística *Jinen Butoh*, coordinada por Atsushi Takenouchi, realizando la performance *Taranta* en la cárcel de Vicopisano, Pisa/IT. La performance ha dado origen al video-performance *Casca de Noz- Procedimento I: terra*, realizado en su ciudad natal, Veranópolis – ciudad cerca de Porto Alegre que integra la zona de inmigración italiana. Actuó en *Sueño de una Noche de Verano*, e iba a participar de *La Fierecilla* pero decidió marcharse a Europa, en su viaje iniciático. Trabajó anteriormente con Álvaro en el espectáculo *Travessias* (2004), con dirección de Ligia Rigo, y con Leonardo en un proyecto de educación para el tránsito. Es profesora de teatro en el ayuntamiento de Veranópolis.



A principio, nuestro cronograma de ensayos se extenderá de 19 de abril a 13 de agosto de 2010. En abril y mayo, ensayaremos de lunes a viernes, cuatro horas y media a cada día. En junio, empezaremos también a ensayar a los domingos, en sesiones de seis horas. En las dos últimas semanas de julio, coincidiendo con las vacaciones académicas/escolares de invierno en Brasil, haremos un intensivo de ocho horas por día, seis días a la semana. En los primeros días de agosto, volveremos a ensayar cuatro horas y media por día, incluyendo domingos. Estrenaremos día 13 de agosto, un viernes, si todo va bien. Como mínimo, permaneceremos siete semanas en cartel, de viernes a domingos, para cumplir las metas del proyecto. No obstante, esperamos que el espectáculo tenga vida más larga, como es usual para nosotros.



Estudio para el Club. Dibujo de Paloma Hernández, incluido en el proyecto de la convocatoria

Para decir de una manera simple, muy simple. Tú intentas y fracasas. Y en este fracaso está el latido de tu corazón, en este fracaso estás conectado a todas las cosas y a todo el mundo. (Tim Etchells).

Esbozo del Dispositivo-Ensayo – Club del Fracaso

Los *Fluidos* serán nuestro medio de alimentación y lubricación, pero no hay nada a planear específicamente sobre ellos. Deben estar presentes en cada movimiento, esto es todo.

Algo semejante ocurre con la *Materia*: todo lo que haremos trabajará con *Cuerpo, Tiempo-Espacio, Juego y Concepto*. Es la composición de la materia, como si fuera su cadena de DNA y también su esqueleto, que define un montaje. Por lo tanto,

establecer definiciones muy precisas para la misma implicaría un plan estético más cerrado, formas predeterminadas. Trabajaremos con la materia, que asumirá formas concretas a partir del esfuerzo común. Descubriremos corporeidades, tiempos, formas, gestos, atmósferas, juegos, relaciones espaciales, ritmos, lógicas para el proceso y el espectáculo, a través de una estrategia colaborativa, donde la puesta en escena se plasmará en el “aquí-y-ahora del proceso”. Sin embargo, el *concepto* sí asume una definición más clara a priori, como punto de partida para nuestro dispositivo-ensayo. Que la definición sea “clara” no significa que sea cerrada, de hecho el concepto inicial se resume en lo que sigue:

- Nuestro tema es el *fracaso*, nos proponemos a desarrollar una investigación sobre el error y la estupidez. ¿Por qué el suceso es tan valorado en la sociedad? ¿Qué es al final el “fracaso”? El humor y lo ridículo son el tono del trabajo porque la seriedad es el discurso de los victoriosos y del poder. Los bufones desprecian la corte y pueden reír aunque sin dientes. Desconfiamos de las ideologías del suceso absoluto y del triunfo superior, intuimos que en la zona oscura del error y del engaño reside la fragilidad y la apertura que nos permite el encuentro con el otro y la creación de otras realidades. Ocuparemos un espacio alternativo que permita proximidad entre escena y público, en un ambiente que remita a un club de socios. Socios del fracaso. Nuestro material de escena inicial será: sillas. Dos micrófonos. Una mesa. Ordenador, proyector y pantalla de video. Una tiza.

Este concepto inicial será desarrollado en los *Módulos* del dispositivo.

Módulos

Tratándose de una estructura práctica, los módulos pueden ser planteados con más detalles, que implican la organización de *ejercicios*. Describiré algunos ejemplos,

que integran el repertorio con el cual trabajo más frecuentemente. Sin embargo, recordemos que es necesario mucho cuidado con la comprensión de ejercicios escénicos descritos en textos; estos jamás deben ser tomados como receta estricta, pues dependen profundamente del contexto, de la forma de conducción, del juego acción-reacción de una situación específica. La propia posibilidad de una descripción exacta y completa de un ejercicio escénico es bastante remota, ya que este acontece a partir de la combinación de la presencia de distintas personas, con diversos puntos de vista, en un determinado espacio-tiempo. El mismo ejercicio conducido por la misma persona, con el mismo grupo y de la misma manera, puede resultar muy distinto en un día o en otro. Los ejercicios por lo general no son buenos ni malos en sí mismos, pueden funcionar bien con un grupo y ser un desastre con otro. Hay que estar abierto para cambiarlos y adaptarlos, o simplemente abandonarlos, según las circunstancias y respuestas.

Creo que cada director y/o profesor compone un repertorio a partir de sus preferencias, intereses y circunstancias. Algunos tendrán incluso una técnica específica y bien determinada. Yo no sigo ninguna técnica en particular. Esta afirmación no significa que no disponga de técnica ninguna, sino que no sigo una metodología cerrada o una técnica específica de actuación, por ejemplo. ¿Una metodología de dirección escénica híbrida, carnavalesca y festiva? Me encantaría que así lo fuera.

Los ejercicios que utilizo con más frecuencia son bastante flexibles; los adapto a distintas situaciones e intenciones, variando la atmósfera, los ritmos, pequeños detalles que pueden provocar grandes consecuencias. Creo que lo más importante es la función a la cual están relacionados; a partir de la apropiación de su “sentido”, se pueden *utilizar* los ejercicios de modos distintos. Recorro a ejercicios que aprendí de alguien que a su vez aprendió de otra persona, pero en cada transmisión hay una transformación. Pienso que he inventado algunos, pero no estoy segura. Apropiaciones.

Autopoeisis- conexión:

Como hemos visto, el reparto es compuesto por un grupo de personas que se conoce, por lo tanto no serán necesarios juegos de desinhibición e introducción personal. Por otro lado, esto no significa que todos estén en sintonía comunicativa; al contrario, siempre hay ciertas tensiones en las relaciones, además de la natural tensión en empezar un trabajo que no sabes exactamente que rumbo seguirá. Existen varias situaciones y tramas que nos dejan más abiertos al mundo y al otro, entre ellas la experiencia de la risa y de lo sensible, que ablandan nuestras defensas y nos hacen más disponibles para la formación de acoplamientos autopoiéticos. En este proyecto específico, intuyo que la experiencia de lo sensible y de lo delicado pueda ser especialmente fecunda, justamente porque va contra la tendencia inmediata del grupo, de juegos y deleite cómico, de extroversión y fuerza. En este contexto particular, lo más *improbable* reside en la esfera de lo sensible; y puesto que lo inusual nos deja más indefensos, este aspecto será destacado, adaptando el repertorio de ejercicios en el sentido de valorar la delicadeza en la relación con el otro. Evidentemente, destacar este aspecto no implica eliminar el otro.

Ejemplo de ejercicios posibles:

A. *Miradas*: Uno delante del otro, mirándose a los ojos. Después de un tiempo, cuando ya se ha establecido una conexión, empiezan a moverse por el espacio, sin *jamás* perder el contacto visual. Variar velocidades, niveles, distancias. Es un diálogo sin palabras. Aunque la atención principal esté concentrada en tu pareja, el ejercicio supone la interacción con otras parejas, que también están desplazándose por la sala. Puede ser realizado con música, que inevitablemente marcará ritmos y atmósferas, lo que puede ser positivo o negativo, dependiendo de la intención.

B. *Caminadas*: Habitualmente, propongo muchos ejercicios a partir de desplazamientos por el espacio. Una manera habitual de empezar un ensayo o taller es con esta sencilla propuesta: “caminando”. A partir de esta acción básica - caminar por el espacio mirando a los ojos de los compañeros cuando se cruza con ellos, con cuerpo relajado, la mirada abierta, la columna encajada - una infinidad de dinámicas son posibles, que trabajan *conexión, tiempo-espacio, juego*; como por ejemplo:

- Cambiar de dirección a cada señal. Probar impulsos de distintas partes del cuerpo, que te hagan cambiar de dirección y conduzcan el movimiento: a partir de la cabeza, cadera, espalda, mano, pie, hombro, rodilla, etc.

- Al cruzar con un compañero, detenerse y buscar una forma inusual de abrazarse. Al finalizar, volver a caminar, hacer lo mismo con otros compañeros. Variaciones: probar posibilidades de transferir el peso. Probar formas de cargar la persona, chocar pecho con pecho, crear una manera inusitada de saludar, etc.

- Caminar en parejas, hombro a hombro. Buscar un ritmo conjunto. Caminar en grupos de cuatro. Caminar todo el grupo junto, sin que sea posible identificar quien conduce.

- Caminando por la sala, todos deben parar al mismo tiempo, sin ninguna señal externa y sin ninguna “combinación” obvia interna. Esta propuesta es muy simple y a la vez muy difícil, ofreciendo múltiples variaciones: volver a caminar juntos, dos andando y cuatro parados, alternar continuamente los que andan, cinco andando y un parado, invertir quién está parado, etc.; siempre sin señal externo y sin palabras. Desarrolla la percepción cenestésica, la escucha del otro, la atención.

- Caminando por la sala. Cuando uno dice su nombre, caerá para tras de espaldas (sin doblar el cuerpo), confiando que los compañeros lo sostengan.

C. *Juegos de confianza*: De cierto modo todo ejercicio en una sala de ensayos implica confianza, pero algunos se destacan en este sentido, porque nos dejan más desprotegidos. Hay muchas posibilidades de este tipo de ejercicio, citaré algunas pocas.

- Ciego: En parejas. Uno es el conductor, el otro el “ciego”, con los ojos cerrados. Puede conducir a través de toques en el hombro, de un sonido con la voz, o de otras señales, dependiendo de la variación propuesta. Es importante que el conductor busque ofrecer una buena experiencia para el guiado, que está en sus manos.

- Pared: Todo el grupo se posiciona, lado a lado, en un extremo de la sala, formando una “pared”. Desde el otro extremo, uno corre de ojos cerrados en dirección a esta pared humana.

- Círculo protector: En el medio del círculo, una persona de pie, de ojos cerrados. Se inclinará para tras, para frente o para los lados, con el cuerpo firme, siendo siempre sujeta por los compañeros y reposicionada en el centro del círculo.

D. *Ejercicios de exposición*: Así como el anterior, podemos considerar que todo ejercicio implica exposición. La especificidad de esta categoría es el requerimiento de un contenido abiertamente personal y relacional.

- Topografía autobiográfica: Crear una topografía en el espacio que cuente la historia de tu vida.

- Círculo sonoro: Todos de pie, en círculo, una persona en el centro, de ojos cerrados. Las personas que forman el círculo crearán un paisaje sonoro que corresponda a la sensación que tienen de la persona en el centro, a través de sus propias voces, cuerpos, u otros recursos disponibles. Es necesario escucharse unos a los otros, y también percibir las respuestas de la persona del centro, que debe reaccionar físicamente a los estímulos sonoros. Este ejercicio puede ofrecer experiencias muy significativas.

- Máquina personal: Una persona se pone de espaldas para el “escenario”. El grupo compondrá una “máquina” que corresponda a la sensación que tiene de esta persona. Uno compañero empieza, colocándose en escena y proponiendo un movimiento y un sonido. Luego, uno a uno, todos se integrarán a la máquina. Cuando todos estén integrados, la persona se da la vuelta y observa su máquina, que es la imagen polifónica de si misma, ofrecida por el grupo.

- Danza personal: Crear movimientos que correspondan a las cuestiones: quién soy en este momento, quién quiero ser, quién esperan que yo sea, lo que debo ser. Después de establecer estos distintos movimientos, jugar con ellos y luego crear una secuencia. Presentarla. No debe haber comentarios o tentativas de interpretación.

- Diálogos: Improvisación donde el foco está en el juego con el compañero y la escucha del otro. El conductor sugiere un diálogo simple, compuesto por dos frases, que serán dichas por dos personas. Una persona se coloca en escena. Sin ningún acuerdo previo, otro actor entra en escena. El juego empieza. El diálogo puede ser repetido cuantas veces se quiera. La única regla es establecer una comunicación real, no imponer un juego, estar atento al otro, permitir el encuentro. Cuando esto no ocurre, lo que es siempre evidente en una improvisación, el ejercicio debe ser inmediatamente interrumpido. Ejemplos de diálogos:

A . Habla conmigo.

B. ¿Sobre qué?

A – Tengo miedo.

B – ¿De qué?

A – ¿Me crees?

B – Sí.

A – Vamos empezar. .

B – Yo no quiero.

C – Ahora no.

A. *Canta.*

B. Cállate.

Además de estos ejercicios, utilizo muchos otros, como juegos de niños, por ejemplo; algunas veces adaptados y otras exactamente como son. Es importante pensar la secuencia, el tono, el ritmo en que se proponen los ejercicios, que compondrán la *experiencia* del ensayo, que sin embargo no puede ser rígidamente establecida de antemano, hay estar abierto y receptivo a lo que acontece en sala de ensayo.

Estudio del texto:

Nuestro *texto* principal es el tema de fracaso. La idea es investigarlo a través de varios procedimientos:

A. Entrevistas con personas por las calles de la ciudad, estructuradas en función de preguntas como: “¿Usted ha fracasado alguna vez en la vida? ¿Qué es el fracaso para usted?”. Estas entrevistas serán gravadas en video, y podrán ser utilizadas tanto en la edición de imágenes para proyección en el espectáculo, como material de investigación durante el proceso creativo. Es decir, los testimonios de la gente podrán ser incluidos como videos en el espectáculo, pero también como ideas, frases y referencias que estarán incorporados al repertorio creativo del equipo.

B. Investigación de referencias teóricas y literarias sobre el fracaso, todas las posibles (destacándose Tim Echells y la idea del Instituto del Fracaso). Incluiremos también fuentes menos nobles, como el *Libro de los Fracaso Heroicos*, de Stephen Pile, y manuales de auto-ayuda. Desde que acordamos hacer el montaje, el equipo recopila posibles referencias, varias que desconozco, y desconoceré hasta el principio del proceso.

C. Observación de películas de Buster Keaton, como personaje que fracasa dignamente, sin mover un músculo de la cara, cómico y trágico a la vez, pero sin apelo sentimental.

D. Visitas a locales marginales que podrían ser considerados como “clubes del fracaso” en la sociedad contemporánea: bares baratos, teatros vacíos, calles sucias, tiendas vulgares, prostíbulos, lugares ordinarios que se distancien de la imagen de triunfo.

E. Estudio sobre procedimientos y rituales de clubes, comunidades y asociaciones.

F. Las experiencias, historias y vivencias de los actores serán fundamentales en la composición de la dramaturgia. Sus testimonios serán parte del material de creación, articulados a través de improvisaciones individuales a partir de temas y títulos como (entre otras propuestas posibles):

- *Historias de mis Fracasos*: elegir tres fracasos relevantes de la propia biografía y escribirlos de manera resumida. Cambiar los textos con los compañeros. Leer en voz alta el texto de alguien.

- *Mis Secretos Deseos de Suceso*: Cinco “fotografías” con cinco frases.

- *Diez Actos Ridículos Inconfesables*: lista.

- *Yo me siento fracasado cuando...:* improvisación en grupo, donde siempre alguien está completando la frase, que así será dicha muchas veces.

- *Lo que peor sé hacer*: ídem al anterior. Versión alternativa: demostración práctica.

- *Donde aún no fracasé, pero pretendo fracasar*: escribir texto breve.

Mundologías:

A. *Exploración del universo*: La estructura del montaje se apoya en la idea del Club del Fracaso, que tendremos que inventar. ¿Cómo podría ser el ambiente de tal club? ¿Qué hacen las personas que lo frecuentan? Motivada por estas cuestiones, imagino algunos ejercicios:

- La danza del fracaso: improvisación en parejas.
- Número de doblaje.
- Presentación de competencias estúpidas como atracciones fantásticas: improvisación en duplas.
- Sesión de interrogatorio: sentado solo en una silla, con una fuerte luz en la cara, el actor responde preguntas íntimas, a una persona que se encuentra fuera de la luz.
- Ejecución de tareas muy difíciles que a uno le encantaría poder hacer bien. Cada uno de los actores tendrá sus propias misiones imposibles. Improvisarlas.
- Conferencia científica sobre el fracaso: improvisación en parejas.
- Investigar gestos de comportamiento y gestos expresivos para el fracaso: presentar tres posibilidades de cada uno.
- Investigar gestos para temas relacionados: culpa, error, suceso, vergüenza, miedo. Presentar dos posibilidades de cada uno. Hacer una secuencia con los gestos.
- Crear secuencias en parejas a partir de los gestos – diálogos sin palabras.
- Componer imágenes estáticas – fotografías – a partir de los temas: mi mayor fracaso, mi sueño delirante de suceso, una gran vergüenza, etc.

- Explicar al público (nosotros los que observamos) una gran metedura de pata, sobre la cual aun no tenemos conocimiento, pero nos afecta. Intentar compensar la situación de algún modo. En parejas.
- Presentarnos lo que mejor sabe hacer. Si no es entretenido, diremos “fuera”.

B. *Vivencias*: A partir de todas estas ideas y materiales, imagino una vivencia posible, *La noche de los fracasados anónimos*. Solicitud previa: los actores deben traer piezas de vestuario para componer su “Fantasía de Suceso Fetiche”.

Espacio con algunas mesas y sillas, como un salón de fiestas abandonado o un bar pobre. Decoración de flores de plástico. Luz baja. Varias ropas dispuestas por el local (las fantasías traídas por los actores). En una esquina, un gran espejo y una mesita con maquillaje. En otra, un pequeño escenario con una silla y un micrófono. Músicas viejas: boleros, tangos, valsos, sambas. Los actores entran en el espacio, caminan, observan. Cada uno tiene una bolsa negra de basura. Sin prisas, aprovechando la acción, deben cambiar de vestuario, quitándose la ropa de ensayo (que debe ser guardada en las bolsas negras) y vistiendo las fantasías-fetiche. Luego se maquillan. Todo sin palabras, pero reconociendo la presencia de los compañeros. Maquillados y vestidos con sus trajes de suceso, empiezan a establecer relaciones. Primero, el baile: eligen, discretamente, con quién quieren bailar. A la señal, se acercan e invitan a esta persona. Aunque la persona elegida rechace la invitación, bailando con otro, todos deben bailar con alguien. Como son seis actores, podrán formar parejas. Si es posible, habrá material disponible para la realización de una sesión de *karaoke*. Además, todos dispondrán de un minuto, en el escenario, para la realización de su número particular, algo que debe ser un “gran suceso”. En otro momento, cada uno explicará su Fórmula para el Suceso.

C. Entrenamiento de corporalidades específicas:

Indecisa sobre este aspecto, en el sentido de proponer o no algún “entrenamiento”, pienso en dos posibilidades, que podrán estar combinadas:

- Imitar escenas de las películas de Buster Keaton. Inspirarse en su corporeidad, que es concentrada, comedida, y evita el histrionismo. Entrenar la corporeidad “Buster Keaton”.
- Contratar un profesor de ballet clásico para impartir clases al reparto. Nadie tiene la formación necesaria, nadie es muy joven, uno es gordo. La propuesta sería trabajar justamente con la imposibilidad de la técnica, intentando hacer “bien” coreografías improbables.

Conversaré con mis colegas a respecto.

Composición:

Todos los ejercicios descritos anteriormente, y otros que surgirán, engendrarán un repertorio de referencias para el montaje. El módulo de Composición trabajará con estos “ingredientes”, o sea, las improvisaciones serán desarrolladas a partir del vocabulario investigado, creado y descubierto en los otros módulos. Además, serán incluidos nuevos elementos. Como temática, las composiciones podrán versar sobre:

- *Tipos de fracaso:* accidente, error, debilidad, inhabilidad, metodología incorrecta, inutilidad, vergüenza, pérdida, incompatibilidad, confusión, redundancia, invisibilidad, decadencia, inestabilidad, impuntualidad, olvido, insignificancia, desastre, incertidumbre, culpa.

- *Áreas de fracaso:* sistemas religiosos, económicos o intelectuales, amor, matrimonio, familia, cuerpo, amistad, profesión, sistemas mecánicos, electrónicos, o cosmológicos, ecosistemas.

Estos temas serán combinados a un repertorio que puede incluir elementos como (la cantidad es sólo indicativa, obviamente puede ser alterada):

- Tres citas sobre el fracaso, que tanto pueden ser de frases encontradas en Internet, como de libros, testimonios o de los periódicos, en fin, del repertorio que hemos recopilado en Estudio del texto y Mundologías.
- Dos pases de baile
- Una pausa larga
- Variación brusca de velocidad
- Tres imágenes congeladas
- Una canción
- Dos gestos de comportamiento repetidos tres veces
- Una caída
- Una carcajada de 10 segundos
- Una confesión
- Un grito
- Un cambio de relación espacial con los espectadores
- Dos objetos significativos
- Cinco frases conocidas, como dichos populares o citas célebres
- Una decepción
- Un beso
- Fragmento biográfico
- Dos gestos de agresión y dos de cariño
- Una explicación teórica
- Variación significativa de ritmo
- Un silencio embarazoso
- Una revelación sorprendente
- Una música
- Etc.

Esta lista será probablemente expandida a partir de los acontecimientos del proceso. Otra fuente importante de elementos para las Composiciones será el universo escenográfico del montaje, que incluyen sillas, micrófonos, mesas, equipo de música (la

banda sonora gravada será operada por los propios actores desde la escena) y otros objetos a descubrir.

Además, podemos incluir referencias de estilos como: *western*, melodrama, cine mudo, películas de Buster Keaton, reunión de los Alcohólicos Anónimos, novela de la tele, etc. Tenemos muchas referencias cliché de estos estilos, que en sí mismos tanto producen cuanto se aprovechan de otros clichés. Es importante tener en cuenta que los clichés se han constituido como tal por alguna fuerza comunicativa específica, no hay que despreciarlos, sino utilizarlos, antropofagicamente.

Ejemplos de ejercicios posibles de Composición:

- A. En pareja o trío. Tema: Insignificancia. Duración máxima: 3 minutos. Tempo de preparación: 15 minutos. Elementos: fragmento biográfico, silencio embarazoso, una canción, dos gestos expresivos, una confesión, un momento Buster Keaton, una frase célebre.
- B. En tríos. Tema: fracaso en el sistema económico. Duración máxima: 5 minutos. Tiempo de preparación: 20 minutos. Elementos: cambio de relación espacial con el público, una pausa larga, una carcajada, momento western, dos gestos de comportamiento repetidos 3 veces, dos pasos de baile, tres citas sobre el fracaso, una revelación. Objetos: dos sillas.
- C. Todos (o sea, los cinco actores). Temas: Error y decadencia; fracaso en el amor y en el sistema cosmológico. Duración: mínimo 7 y máximo 10 minutos. Tiempo de preparación: 30 minutos. Elementos: una explicación teórica, variación brusca de velocidad, tres imágenes congeladas, una música, una caída, un momento novela, un pase de baile repetido cinco veces. Objetos: Sillas. Una mesa. Micrófono.

Estos ejemplos son meramente ilustrativos; al empezar el proceso surgirán otras ideas. De cualquier modo, el procedimiento para crear las propuestas de ejercicios de composición será el mismo: una combinación entre distintos elementos. Al pensar el ejercicio, evidentemente yo imagino posibilidades de escenas. No obstante, su aparente especificidad permite una variación muy amplia, los actores crearán escenas distintas de lo que yo pueda imaginar, aquí sentada delante del ordenador.

En cuanto al módulo Montaje, no es el momento de plantear nada en relación al mismo, puesto que sólo puede ser imaginado a partir del material creado durante el proceso.

En cuanto a las Articulaciones, son auto-explicativas y se organizan cada día. Es decir, procedimientos como los ciclos RSPV, el ritmo y la organización de cada sesión, los momentos de evolución del proceso creativo, el principio de puntualidad y cuidado con el espacio o el calentamiento, son elementos incorporados a la dinámica de ensayos a todo momento, y reestructurados según el desarrollo del proceso. La secuencia exacta de cada sesión sólo podrá ser definida en el despliegue de cada sesión.

Así, nos aventuraremos en algo que podrá ser muchas cosas. A ver lo que pasa. Que los poetas nos protejan.

Poeta, s.m. e f.
Indivíduo que enxerga somente germinar
e engole céu
Espécie de vasadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos
como um rosto.
Manuel de Barros

(Barros 1990: 216)

2. La Fierecilla Domada – testimonio de un proceso

Esta tesis es de cierto modo el resultado de un proceso de investigación que también incluye la tesina titulada *La Poética de La Festividad en la Escena Contemporánea – El Legado de Shakespeare*, que presenté en la Universidad Carlos III en junio de 2008, dirigida por el profesor Julio Checa Puerta. La principal zona común entre ambos trabajos reside en la reflexión sobre el universo de creación escénica. La tesina incluyó un capítulo dedicado al relato y reflexión sobre el proceso de ensayos de *La Fierecilla Domada*, montaje dirigido por mí a principios de 2008, en Porto Alegre (Brasil), con la *Cia Rústica de Teatro*. De cierta manera, aquél capítulo es el embrión del modelo de metodología para la creación escénica que hemos propuesto en esta investigación, aunque revele varias diferencias de abordaje. Así, me parece importante incluir el documento en esta tesis.

En esta fase embrionaria, lo que ahora denominamos *fluidos del dispositivo-ensayo* corresponderían a lo que entonces hemos denominado “los soportes de la poética de la festividad en un proceso de ensayos”, siendo ellos: *placer, tosquedad, complicidad, miedo, ridiculez*. Aunque la “tosquedad” y la “complicidad” no figuren como componentes de nuestro dispositivo, sus principios están incorporados en el cuerpo de ideas que definen los *fluidos*. Así, juzgamos que es innecesario incluir aquí la definición de los “soportes de la poética de la festividad” (SPEF), que corresponden a conceptos que están bien más desarrollados en esta tesis. Sin embargo, como serán citados, se hacía necesario una explicación a respecto.

Después de tantas palabras sobre el placer y el dolor inherentes a la festividad y a la creación escénica, creo que es relevante que el proceso de *La Fierecilla* haya sido especialmente complicado, incluyendo un rotundo fracaso relacional con una de las actrices, que me duele hasta los días de hoy. Si yo tuviera que elegir un proceso radiante

para relatar, elegiría el de *Sueño de una Noche de Verano* (entre los que he participado en este siglo). Sin embargo, no me ha tocado elegir, he decidido analizar el proceso de *La Fierrecilla* antes de empezar, y además aprendemos mucho con las dificultades. Por lo menos, creo que he aprendido mucho con lo ocurrido, de modo que hoy actuaría de otro forma. (Aunque ensayar sería más alegre si todo fueran flores... o más aburrido, no lo sé. Ha sido como ha sido).

El texto que sigue corresponde al capítulo quinto de la tesina, *La Poética de La Festividad en el Proceso de Ensayos*, a partir de la tercera unidad del mismo.

Las fotografías del espectáculo son de Alex Ramires. (Imposible definir el autor de las imágenes de ensayo, pudiera ser cualquiera del equipo que no esté en la foto).

3. Contexto de producción

En 2004, la *Cia Rústica* lanzó el proyecto *En Búsqueda de Shakespeare*, que se propone investigar un lenguaje contemporáneo para las obras del autor, rescatando su carácter popular y acercándolo al espectador de hoy. El primer montaje fue *Macbeth*, el segundo *Sueño de Una Noche de Verano* (2006) y el tercero *La Fierrecilla Domada* (2008).

Los dos primeros montajes alcanzaron resonancia en la prensa y atrajeron un numeroso público, principalmente *Sueño de Una Noche de Verano*, que ha conquistado todos los premios más importantes de la región y todavía continúa en cartel, atrayendo nuevos espectadores y manteniendo un público fiel (muchas personas van a ver la obra varias veces), además de las giras. Estos antecedentes son importantes en el contexto de producción de *La Fierrecilla*, puesto que había una serie de expectativas en relación al montaje: de la prensa, de la clase teatral, de los propios actores. Hacer un trabajo con expectativas anteriores a su realización tiene aspectos positivos y negativos, es necesario reconocer la condición e intentar controlar sus efectos. En este sentido, mi

principal preocupación estuvo dirigida a los actores, pues algunos conjugaban inquietudes en relación a lo parecido que podría resultar la *Fierrecilla* en relación al *Sueño*, con el deseo de que el proceso de ensayos fuera parecido. Una peligrosa combinación.

Las inquietudes no eran de todo infundadas, puesto que se trata de dos comedias del mismo autor dirigidas por la misma persona en un corto espacio de tiempo. La mayor parte del reparto está también en *Sueño de Una Noche de Verano*, siguiendo el objetivo de la compañía de mantener obras en repertorio. En el estreno, de los nueve actores, siete integraban ambos espectáculos. Del mismo modo, el equipo de creación fue compuesto por artistas y técnicos que ya habían trabajado anteriormente con la compañía, con dos excepciones: la creación musical, de Monica Tomasi, y la escenografía, realizada por Paloma Hernández. No obstante, jamás me preocupó la semejanza que los espectáculos pudieran tener, porque los textos en que están basados son muy distintos. Si escuchamos el movimiento de un texto de W. Shakespeare, nos da muchas direcciones. Por otro lado, está claro que los montajes están insertos dentro de una búsqueda de lenguaje que marca características comunes, lo que es un objetivo artístico confeso. En cuanto al deseo latente de que el proceso fuera semejante, o tan bueno como el anterior, me parecía una temeridad. Este tipo de expectativa por lo general genera decepciones, ya que está atado a una experiencia del pasado imposible de repetirse. Cada proceso es único y presenta retos, desafíos y placeres distintos; no asumir este hecho es cerrarse al presente y a lo inesperado, actitudes que bloquean la creación artística.

Los tres espectáculos fueron subvencionados por fondos públicos, los dos primeros por el Ayuntamiento (a través de la convocatoria del *Fumproarte*²², programa

²² Fumproarte – Fondo Municipal de Apoyo a La Cultura de Porto Alegre- es una órgano del ayuntamiento responsable por distribuir financiación a fondo perdido para proyectos en las áreas de artes escénicas, música, video,

de apoyo a la cultura del Ayuntamiento de Porto Alegre) y el último por el Gobierno Federal (convocatoria de la *Funarte*²³, del Ministerio de Cultura de Brasil), cubriendo los costes de producción y montaje. La *Cia Rústica* no tiene subvención permanente, es una compañía independiente que funciona en sistema de cooperativa en temporadas y giras.

Los ensayos empezaron en el día 3 de enero y se extendieron hasta el día 12 marzo de 2008, en jornadas de ocho horas diarias de las 15 a las 23h, con descansos variables en algunos días de la semana. El régimen intensivo, poco común en Brasil, se torna practicable por la época del año, que coincide con las vacaciones de verano. Es una opción radical que determina una inmersión absorbente, ya que por la mañana nos preparamos para el ensayo del día y por la noche pensamos y hablamos sobre ello. Además de parecerme la mejor forma para involucrarse en el proceso creativo, era la única viable en función de mi residencia en España. La realización de la puesta en escena de *La Fierrecilla Domada* corresponde a un proyecto de investigación de campo en mi tesis doctoral, solicitado y aprobado por la CAPES, institución del Ministerio de Educación do Brasil, de la cual soy becaria.

4. Comentarios sobre el texto, otras puestas en escena y perspectivas del montaje

The Taming of the Shrew (*La Fierrecilla Domada* o *La Doma de La Bravía* en español) es una de las primeras comedias de Shakespeare, presumiblemente escrita entre 1592 y 1594. Por más de 400 años ha sido popular en los escenarios, aunque cambiando significativamente en lo que se refiere a la recepción por lectores, artistas y

literatura, cinema, etc. Los proyectos son seleccionados por una comisión de más de veinte personas, en dos ediciones por año.

²³ Funarte- Fundación Nacional de las Artes - es un órgano del gobierno federal de Brasil vinculado al Ministerio de Cultura que tiene como objetivo el desarrollo y promoción de las artes, en las áreas de teatro, danza, circo, música y artes visuales. Es la representación oficial de la cultura en Brasil y exterior, financiando proyectos a fondo perdido en convocatorias anuales. Para producción teatral, se concurre al Premio Myriam Muniz.

espectadores. En el siglo XX, su percepción sufrió alteraciones radicales, llegando a ser comprendida como una tragedia. El texto nos presenta una “obra dentro de la obra”, siendo que la polémica está centrada en el espectáculo “interno”: la historia de Katherina y Petruchio, la mujer indomable domada por un hombre todavía más salvaje que ella. Para muchos, es un manifiesto machista y reaccionario, para otros llega a ser un libelo en defensa de las mujeres, transformándose así en un espacio de debates feministas y pos-feministas. La historia de la doma de una mujer por su marido no podría dejar la sensibilidad actual indiferente; especialmente si consideramos el discurso final de sumisión de Katherina, imposible de digerir si se comprende como un sermón verdadero. En nuestro tiempo, ese discurso, y el texto en general, fueran subvertidos, interpretados y cuestionados de innumerables maneras, generando espectáculos de lecturas muy distintas, en el teatro y en el cine, que trataran de múltiples formas la problemática presentada.

...Kate’s so-called sermon on obedience, predicated on a fantasy of the submissive female body that grounds larger cultural narratives about woman’s place and position in the order of things, emerges as a fixed coordinate for engendering gender. Yet, at the point of consumption or reception, her speech just as invariably sheds its self evident fixity and becomes configured as something other than appeared to be. [...] Perhaps the play’s most compelling attraction lie less in its ability to determine gender difference absolutely than in the contradictions it engenders between Kate’s seemingly circumscribed position and its openness to the phantasmatic scenarios viewers bring to it. (Hodgdon 1998: 1-2)²⁴

Describir la línea acción de una obra dramática ya es definir una opción de lectura. Así, podríamos resumirla como el proceso de subyugación de una mujer fuerte e independiente por un hombre déspota y cruel, con el apoyo y aplauso de otros miembros del clan masculino. A partir de esa lectura, podemos identificar dos posiciones distintas:

²⁴ El denominado sermón sobre la obediencia de Kate, predicado en la fantasía del cuerpo femenino sumiso que basa grandes narrativas culturales sobre el lugar y posición de la mujer en el orden de las cosas, emerge como una coordinada fija en la construcción de género. Sin embargo, en el punto de la consumición o recepción, su texto invariablemente descarta su auto evidencia y se configura como algo distinto de lo que parece ser. (...) Quizás la mayor atracción de la obra reside menos en su habilidad en definir las diferencias de género en términos absolutos de que en las contradicciones que engendra entre la aparente posición circunscrita de Kate y la apertura a escenarios fantasmales que los espectadores traen a esto.

una que rechaza completamente la vigencia de la obra, por apoyar una ideología machista que no tiene más sentido en nuestra época, y otra que la interpreta como una tragedia. En el montaje de Charles Marowitz (Londres, 1973), Katherina es violada por Petruchio con la ayuda de su padre Batista, abusada, torturada y agredida hasta llegar al monólogo final como una versión lobotomizada de sí misma, un ser roto y destruido. Existen versiones de “Katherinas” que llegan al final atadas en camisa de fuerza (director David Uitz, 1985) o hasta mismo con las muñecas cortadas, muriendo al final del “discurso de sumisión” (versión dirigida por Yucel Erten, 1986). Obviamente, no hay espacio para comedia aquí, aunque consideráramos la dimensión sombría que el autor imprimió a sus comedias más tardías. Considerando las características de la obra de W. Shakespeare, tal lectura tampoco deja real espacio para tragedia, puesto que en la obra no hay muerte trascendente, tampoco para romance, puesto que no hay elementos fantásticos. Así que una Katherina víctima absoluta transforma la comedia en una especie de drama sentimental realista.

Otras lecturas desplazan o comparten el foco de la historia con el Prólogo, donde el borracho Christopher Sly es vestido y tratado como un señor por un Lord que busca entretenimiento. En una famosa producción de la *Royal Shakespeare Company*, de 1985, la directora Di Trevis enfatizó la presencia del grupo de actores que presenta la obra dentro la obra, caracterizándolos como una *troupe* de artistas miserables, también explotados por el Lord. En su opinión, más allá de la posición de la mujer en la sociedad, el texto aborda la problemática de la lucha de clases y de la pobreza, de la exploración de los menos por los más poderosos - por supuesto, el tono del montaje era igualmente sombrío.

¿Existirá en nuestro tiempo la posibilidad de versiones cómicas de la comedia? No consideraremos lecturas realmente misóginas, que definirían una sinopsis como “la

historia de una mujer que descubre su verdadero lugar en la sociedad por la mano de un hombre de verdad, y que entonces puede ser feliz con su amado señor”, dado el carácter obviamente anacrónico de tal visión. El montaje presentado en el *Central Park* en 1990, con Tracey Ullman y Morgan Freeman en los papeles de Katherina y Petruchio, incidía en la alegría cómica, resolviendo el monólogo final con ironía y juego cómplice, un recurso común para los que creen que *The Taming of the Shrew* es de facto una comedia. Otro caso, muy importante para la línea de lectura en que se propone este trabajo, es la producción de *Medieval Players* de 1985, con Katherina siendo interpretada por un hombre, en el intento de liberar la obra del juicio de interpretaciones estrechas y realistas, comprendiéndola más como un perspicaz y bien humorado debate en *role playing* que como un drama sobre un objeto sexual y un machista.

En el cine, la obra siempre estuvo conectada a una perspectiva cómica, aprovechando su atracción popular. La primera producción cinematográfica de *The Taming of the Shrew* fue hecha por D.W. Griffith en 1908, eliminando la Introducción y reduciendo drásticamente la trama de Bianca. Esas opciones se mantendrán en películas muy posteriores, y sus orígenes se encuentran en una adaptación teatral de 1794, cuando el actor y empresario inglés David Garrick produjo una versión muy popular de la obra de Shakespeare intitulada *Katherine and Petruchio*, centrada en la historia de la pareja y puesta en escena repetidamente durante más de un siglo.

Llegados a este punto, debo introducir los presupuestos de la lectura de *The Taming of the Shrew* para la puesta en escena con la *Cia Rústica*, siempre teniendo en cuenta que no hay algo como *La Interpretación Correcta* de un clásico. Desde mi punto de vista, la obra es claramente una comedia, y además una comedia festiva y libertaria. Más allá que la posición de la mujer en la sociedad, *La Fierecilla* trata del transvase de límites sociales y culturales: se borran y se juegan con límites de género, de clase, de

identidad personal; cuestionase la rigidez de la estructura social. Es interesante que una obra de más de 400 años de edad despierte temas extremadamente actuales para la reflexión y el debate, permaneciendo contemporánea y vital. De hecho, éste es hoy uno de los textos más controvertidos del autor, incitando pasiones acerca de una de las identidades más discutidas actualmente, la identidad de género.

La “identidad” es un tema frecuente e inevitable en nuestra época, donde los procesos de globalización, de universalización y unificación generan reacciones opuestas, por parte de individuos, grupos sociales y culturas que no se ven reconocidos dentro del nuevo orden, sino amenazadas en su posibilidad de existencia. Dentro de este contexto, la problemática de la identidad podría ser situada en la lucha entre dos polos extremos: de un lado, una perspectiva unificadora y homogénea que define a todos como iguales y por lo tanto no reconoce las diferencias; de otro lado, un particularismo reductor que impone límites rígidos a las fronteras de la identidad, reduciendo su complejidad y flexibilidad. La identidad se hace por la diferencia: una identidad es lo que otras no lo son. Sin embargo, es necesario evitar el peligro de reducir todo el polifónico universo humano a solo unos rasgos de pertenencia, excluyendo muchos otros y clasificándoles como el Otro hostil. Las identidades son sistemas construidos, y por lo tanto susceptibles de cuestionamiento; su carácter “borroso” no es un problema, pero una condición vital de existencia. No necesitamos de corazas definitivas y rígidas – soy mujer y todas mis actitudes y pensamientos deberán estar de acuerdo con lo que una mujer *es*, siendo que un hombre es un ser completamente distinto y se comporta de modo opuesto al mío. Podemos cambiar las palabras “mujer” y “hombre” por muchas otras etiquetas, que desempeñan una función en el proceso de construcción de la identidad propia y en la manera que el sujeto decide llevar la vida. Si soy marxista, cristiano, post-estructuralista, posmoderno, budista o freudiano, toda mi relación con el

mundo y con las personas debe pasar por ese filtro. Nos autoclasificamos en compartimientos rígidos, impuestos por otros o elegidos por nosotros mismos, simplificando nuestra complejidad hecha de contradicciones y un vasto mundo hecho de paradojas, reduciendo nuestros vectores de pertenencia.

Está claro que no sería posible vivir socialmente en la ausencia de cualquier etiqueta, signo o lenguaje, necesitamos de ellos para relacionarnos y para sobrevivir. No obstante, podemos imaginar la posibilidad de identidades más flexibles, maleables, permeables, abiertas; marcadas por límites flotantes, donde la metamorfosis sea una posibilidad y el intercambio una celebración. Para desarrollarse la imaginación demanda ejercicio, y muchas veces el arte nos ofrece la oportunidad de la acción imaginativa que amplía las fronteras del mundo. W. Shakespeare creó universos infinitos que todavía demandan esfuerzo creativo del espectador, jugando con conceptos, imágenes, identidades e ideas de forma sorprendente. *La Fierecilla Domada*, bajo su estructura de farsa sensual y popular, ofrece un dinámico mosaico de juegos de identidad y transvase de límites.

Una perspectiva festiva

Leer *The Taming of the Shrew* como una discusión sobre la mujer en la sociedad o un juego sobre la guerra de los sexos me parece reducir el texto a una agenda demasiado estricta, dejando de lado sus ambigüedades, irreverencias y los ricos recursos del imaginario popular renacentista, esencialmente no que se refiere a una concepción festiva de la vida y del arte. En la década de los 60 C.L. Barber (1990) ya apuntaba las relaciones entre las comedias de W. Shakespeare y festividad (ver capítulo 3), que absorben padrones de irreverencia, sensualidad, libertad, inversiones y rebeldía característicos de las fiestas de flujos dionisiacos que todavía eran muy significativas en la época isabelina. Lejos de un discurso moralizador, la comedia de W. Shakespeare se

acerca a Aristófanes y nos ofrece una experiencia que extrapola los límites rígidos impuestos por las reglas sociales.

“All the world’s a stage, and all the men and women merely players”...

Una de las principales fuentes utilizadas por Shakespeare eran los libros de la *Metamorfosis* de Ovidio, esa larga poesía épica que interpreta la realidad configurada en transformaciones. Historias míticas de cosas que se metamorfosean en otras, asumiendo como posibles los intercambios entre diferentes elementos de la naturaleza. *The Taming of the Shrew* no fue una de las obras inspiradas en las historias de *Metamorfosis*, pero debemos tener presentes las referencias de su autor.

The Taming of the Shrew es una obra que está siendo representada dentro de la obra, para un borracho vagabundo que en el momento acredita ser un refinado y rico lord. Todo es juego, nada es lo que parece, en una reflexión sobre performance y papeles sociales que lanza un puente entre el mundo isabelino y el contemporáneo, donde el espectáculo y la dicotomía apariencia/realidad están al orden del día. Desde el principio, estamos expuestos a una trama que juega con múltiples niveles de ilusión y realidad, trazando un complejo mapa de representaciones e identidades. La acción principal será vista como un espectáculo presentado a Sly por una *troupe* de artistas ambulantes. El carácter “errante” tampoco es ocasional en la obra, que empieza en un camino (sugestión poderosa de acuerdo con el concepto de *cronotopo* de Bahtkin) y cuenta con personajes que viajan de un lado a otro, tanto en el Prólogo (el Lord, Sly, los actores) como en el espectáculo (Petruccio y la propia Katherina, después de la boda). El mundo no es un espacio inmutable y restringido, los caminos están abiertos al movimiento. La acción se estructura en una arquitectura de suposiciones de identidades y frecuentes disfraces, en dispositivos que se repiten del inicio al fin:

1. El pobre vagabundo Sly es disfrazado como Lord y cree (o finge creer) que lo es.

2. El Lord se disfraza como criado de Sly.
3. Un criado del Lord se disfraza de mujer de Sly. Aquí Shakespeare empieza a utilizar un mecanismo que será frecuente en sus comedias: el disfrace de género. Considerando que en el teatro isabelino los papeles femeninos eran siempre interpretados por jóvenes actores, debemos imaginar las amplias implicaciones de tal recurso...
4. La compañía ambulante de teatro estará representando una obra, que no es “real”, creando un juego de espejos de múltiples visiones (¡en la escena, veremos actores que representan actores que representan personajes que representan otros personajes!).
5. ¿Bianca y Katherina representan sus roles de ingenua y fiera indomable? Katherina acusa frecuentemente a la hermana de estar mintiendo o “representando”.
6. Lucentio, al enamorarse de Bianca, resuelve disfrazarse de profesor para estar cerca de ella.
7. Tranio, criado de Lucentio, se disfraza como Lucentio para empezar las tratativas de boda con el padre de la chica, Batista.
8. Hortensio, pretendiente de Bianca, también se disfraza como profesor para estar cerca de ella.
9. Petruchio “disfraza” no percibir el comportamiento agresivo de Kate, elogiando siempre su docilidad.
10. La estrategia de Petruchio para “domar” a Katherina es comportarse como un espejo de su agresividad en relación a los otros, pero siempre manteniendo palabras dulces en relación a ella, en una actitud que es claramente un juego, una “actuación.”
11. El Mercader se disfraza de padre de Lucentio, Vicentio.
12. Katherina y Petruchio atribuyen a Vicentio, en el encuentro con el viejo a camino de Padua, una identidad de joven doncella.

¿En este contexto, el famoso monólogo final de Katherina debe ser comprendido en el sentido literal de las palabras? El patrón de identidades invertidas, cambiadas, etc, es innegable en la obra. Nada es lo que parece, las identidades son fluidas, el mundo es un escenario y nosotros meros actores... La construcción de la identidad en este

universo se manifiesta dentro de una perspectiva lúdica y flexible, yo puedo jugar ser el otro, transformarme, y volver a ser lo que era.

A la pluralidad del yo, que es siempre inquietante querer reducir, el mecanismo de la inversión permite la expresión de múltiples potencialidades humanas. (Maffesoli 2003: 91)

La protagonista de *Taming of the Shrew*, al inicio de la obra, es una mujer que ataca verbal y físicamente a todos a quien tenga oportunidad, que no se relaciona con el mundo a no ser a través de la violencia, incapaz de integrarse en un lazo comunitario. Y, por lo tanto, un ser que no permite la unión amorosa, lo que representa un desajuste muy serio en las leyes de la fiesta y de la comedia, pues configura un movimiento contra la vitalidad y la expresión de los impulsos de la naturaleza, impidiendo la perennidad del mundo. A través de la relación con Petruchio, Katherina irá encontrar su eje, no como objeto sumiso, sino como igual en un juego en el cual eligió participar. Ambos tienen en común una vitalidad fascinante, son seres impulsivos, belicosos, activos, vibrantes, cómo una especie de *Lord and Lady of Misrule*, subvirtiendo constantemente todas las expectativas sociales. Sus patrones de comportamiento en ningún momento corresponden a lo esperado y predecible, Petruchio lucha con vigor para revelarse todavía más absurdo que la “Fierrecilla”. Actúan como locos, incluso en el discurso final: ella continúa atacando físicamente a las personas (al traer las mujeres a fuerza), al mismo tiempo que enuncia sorprendentes palabras de obediencia... Parecen divertirse en todo ese juego de inversiones, subversiones, absurdos y excesos. Muchas interpretaciones coinciden en la idea de que Katherina y Petruchio se enamoran a primera vista, como es frecuente en Shakespeare. Quizás, su relación pueda ser imaginada como un largo tango bailado a dos...

Quien cura y quien es curado no deja de ser una cuestión espinosa en ese matrimonio, que sin duda se mantendrá contra un mundo acobardado mediante un frente común de formidable belicosidad (mucho más taimada en Katherina que en ese vociferante niño que es su marido) (Bloom 2002: 51)

Más allá de visiones dicotómicas o maniqueas, no hay vencedores o vencidos en esa lucha, Katherina alcanza un grado de madurez, autoestima y sentido del humor que no había demostrado hasta entonces. Es en un contexto de juego, complicidad y *actuación* que el monólogo final debe ser comprendido, un discurso donde la antes furiosa y descontrolada Katherina puede denunciar la hipocresía ajena, asumir el centro de la acción, sorprender a todos y divertirse con ironía.

Leer *The Taming of the Shrew* dentro de esta perspectiva nos trae a la luz una obra vital, desvergonzada, sensual, llena de humor, irreverencia y placer. Esta claro que tal percepción no puede aflorar mediante agendas fijas, discursos cerrados, instrumentos teóricos de análisis muy estrictos y juicios políticamente correctos. Pero quizás una cierta carnavalización de nuestros presupuestos y comportamientos sea necesaria...

La obra continuamente nos presenta desafíos y despierta controversias, al relacionar contradicciones de manera vibrante. El propio amor aquí no define un paisaje color rosa, sino un espacio de lucha, como la vida misma. El mundo no es un lugar de pura armonía y unidad, sino de contradicciones, diferencias y pluralidad. Una de las funciones del arte es cuestionar lo establecido. Provocar, instigar, ampliar perspectivas, enseñar las cosas y los hechos desde ángulos inesperados. W. Shakespeare permanece provocador.

5. Concepción de la puesta en escena

Continuando con la metáfora de la creación escénica como un viaje, si los soportes de la *Poética de la Festividad* funcionan como una brújula en el proceso de ensayos, la concepción de la puesta en escena funciona como proyecto de itinerario, que va indicando los puntos a seguir en el trayecto. Un proyecto no es un manual hecho para seguir ciega y estrictamente, debemos estar constantemente abiertos a los cambios de ruta; lo que no elimina la necesidad de una preparación exhaustiva y una concepción

consistente, que reúna un conjunto de ideas y propuestas que parte del director, pero será impregnado por la interferencia y colaboración de otros artistas y varias casualidades de la jornada, resultando en una forma espectacular específica. Las casualidades de la jornada pueden tanto ser accidentes, obstáculos y errores como alegres descubrimientos, todo se incluye en el necesario margen de imprevistos del proceso. Una concepción es determinada e inspirada por muchos factores importantes, que incluyen preferencias estéticas, el tipo de lectura que se hace del texto, el contexto concreto de producción, los objetivos hacia el público... Mi concepción de *La Fierecilla Domada* no es una propuesta artística aislada del mundo, sino que está relacionada con varios hechos, siendo uno de los más importantes el horizonte de la *Poética de la Festividad*, cuyos elementos estéticos fueran explorados en los capítulos anteriores.

Un factor decisivo en la formulación de cualquier concepción de puesta en escena consiste en las condiciones objetivas de producción, a las cuales soy bastante sensible, puesto que también trabajo como productora. Al imaginar este montaje, tenía presente en mi horizonte el tipo de reparto y equipo técnico con los cuales iría contar, las posibilidades de presupuesto, las condiciones generales de los teatros en Porto Alegre y en Brasil, las oportunidades futuras de circulación del espectáculo, los objetivos hacia el público, el local de los ensayos. Así, la decisión de establecer una relación frontal con el público, típica de escenarios a la italiana, no está originada en un objetivo puramente creativo sino en la realidad de que la mayor parte de los edificios teatrales en el país (y en el mundo) ofrecen esta estructura y no otra. Si planteamos hacer un montaje de vida larga y resonancia popular, que circule no sólo por capitales sino también por pequeñas ciudades, que pueda atraer un contingente variado de espectadores; es difícil escapar de los teatros a la italiana. Al principio de la preparación para la producción, llegamos a considerar hacer la primera temporada en el *Depósito de*

Teatro, un espacio de una compañía independiente de Porto Alegre que puede ser conformado de muchas maneras (y del cual yo fue una de las fundadoras), lo que permitiría la disposición del público en una arena de tres lados. No obstante, debido a problemas con la organización administrativa del grupo y al hecho de que, de cualquier manera, el espectáculo tendría que ser adaptado a escenarios a la italiana posteriormente (con el problema adicional del retorno del director a Madrid), reconsideramos la posibilidad y decidimos estrenar en un teatro convencional. Ese ejemplo nos ofrece una idea de la compleja trama de relaciones entre objetivos artísticos y condiciones prácticas, conjugando varios vectores simultáneamente: la posibilidad de explorar otras relaciones espaciales (artístico) es preterida en función de la escasez de edificios adecuados (prácticos), lo que tornaría improbable la circulación del espectáculo (práctico) y su dimensión popular (artístico). Sin embargo, no comprendo las condiciones concretas de producción como un conjunto de perversas restricciones, sino como el material del cual debo partir, que me ofrece ventajas y desafíos.

Lo que presento en este apartado es el esbozo de concepción de la puesta en escena de *La Fierecilla Domada*, obviamente elaborada antes de empezar los ensayos, que funcionó como un punto de partida, evolucionando y alterándose en el camino. El texto que sigue, en versión en portugués, fue presentado a convocatorias para subvenciones:

El montaje dará continuidad a la investigación de lenguaje del proyecto *En Búsqueda de Shakespeare*, profundizando algunos de los principios ya abordados en la poética de *Sueño de Una Noche de Verano*. Los vínculos entre los textos sugieren “universos comunicantes”, en su aspecto de comedias de amor y sensualidad que exploran la teatralidad de la representación (elemento sonante en casi toda la obra del autor). Sin embargo, *La Fierecilla Domada* va más lejos en esta exploración, además de centrarse en un sentido más mundano y terreno de la existencia.

El texto nos ofrece un universo donde nada es lo que parece ser, los disfraces son recurrentes, las identidades son invertidas y la rigidez de las normas sociales es suspendida en

función de la vitalidad lúdica que emana del juego de las pasiones. En sus comedias, Shakespeare explora el poder del amor como un ritmo inevitable en la humanidad y en el mundo, subvirtiendo expectativas obvias y pensamientos estrechos. En este sentido, esta no es una pieza sobre la sumisión de la mujer, y sí una farsa provocadora, libertaria y deliciosamente divertida.

Para evocar esta atmósfera irreverente, sensual y festiva – bastante teatral, podríamos decir – la puesta en escena mantiene la acción en un local originalmente sugerido por el autor, o sea, una taberna. Un espacio público de encuentro, que congrega gentes de todas las clases y tipos, donde se come, bebe, conversa, canta, baila, sueña; espacio arquetípico en todos los lugares y tiempos del mundo. En el montaje, este “espacio-taberna” es inspirado en los lupanares del tango de los comienzos del siglo XX, explayados por las márgenes del Río Plata. No existe una preocupación con una transcripción histórica realista, nos inspiramos el imaginario de la época y en la dramaticidad del tango, en su corporeidad hecha de contradicciones, siendo que el vocabulario corporal del espectáculo estará imbuido de referencias al tango. Podemos decir que la relación de Petruccio y Catarina es un largo tango bailado a dos.

El montaje destacará el aspecto de la *teatralidad*, siguiendo la propia propuesta del texto original, cuya estructura nos presenta un espectáculo dentro de otro espectáculo presentado en una casa que en realidad es presentado en un teatro, donde todos representan papeles en un interminable juego de espejos. *Todo el mundo es un escenario y los hombres y mujeres apenas actores...* El mecanismo escénico estará revelado al público, como si los camerinos estuviesen abiertos hacia la platea: los cambios de indumentaria serán realizados en escena, los actores nunca saldrán del escenario, que estará despojado de todas las cortinas.

La composición visual alude a películas en blanco y negro, con interferencias destacadas de rojo, que por contraste asume grande protagonismo (no existirán otros colores en el espectáculo, sólo blanco, negro e rojo). Evocando la plataforma isabelina, el público es dispuesto en semicírculo y el espacio de actuación es básicamente vacío. Sillas y mesas son utilizadas, como elementos muebles en el área central, pudiendo asumir funciones múltiples. El espectáculo podrá ser presentado en cualquier lugar con las dimensiones mínimas necesarias, incluyendo ciertos teatros italianos, sin tener cualquier dependencia de los recursos de la caja escénica. En el fondo del escenario, habrá un pequeño tablado (donde estarán los instrumentos musicales), un espejo, una pequeña mesa e una silla (como la visión interna de un camerino).

El reparto es formado por nueve actores, que se desdoblarán en más de un personaje. La puesta en escena explorará los niveles múltiples de representación propuestos en el texto, jugando constantemente con los elementos escénicos y sus dispositivos de funcionamiento, así como con las diversas identidades presentadas en la narrativa, acrecidas por las propias identidades de los actores.

La banda sonora, predominantemente instrumental, será ejecutada en vivo, por los propios actores. Los instrumentos serán piano, guitarra, acordeón y algunos de percusión. El propio cuerpo (sonidos producidos por batidas de pies y manos, por ejemplo), deberá ser explorado como elemento de percusión. El tango y sus variantes – la milonga, el candombe, el valse criollo - son la base y la inspiración para la creación musical, que podrá incorporar también otras referencias.

Queremos crear un evento que reúna entretenimiento y reflexión, poesía y placer, juego y riesgo. Invertir en la idea de un teatro que pueda ser popular sin ser banal, desmitificando el supuesto elitismo de un artista que no hacía restricciones al público. *La Fierecilla Domada* invita a artistas y espectadores a embarcaren juntos rumbo a zonas de irreverencias, ideas y gozosas utopías.

6. Diario de Ensayos

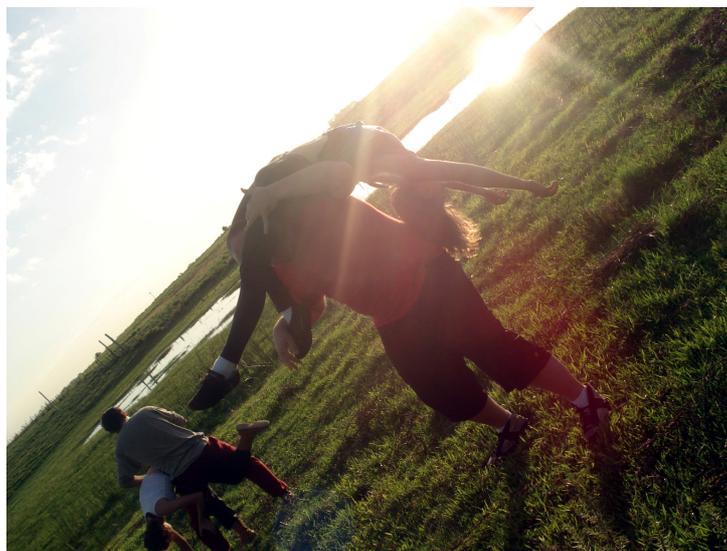
Parte 1 – de 3 a 8 de enero

Los ensayos empezaran en el día 3 de enero de 2008, contando la directora, la asistente de dirección, Julia Rodrigues, y los actores Álvaro Vilaverde, Carlos Mödinger, Elisa Volpato, Felipe de Paula, Lisandro Bellotto, Leonardo Machado, Heinz Limaverde, Rafael Guerra y Roberta Savian. Empezamos en una finca en una ciudad del interior del Estado, a 370km de Porto Alegre, en una especie de retiro artístico que buscaba la inmersión de los actores en el universo del espectáculo y el establecimiento de la complicidad entre el grupo. La disposición creativa, anímica y objetiva de las personas cambia sensiblemente en un ambiente distante de su cotidiano, realizando actividades inusitadas en una experiencia global, compartiendo los momentos de comer, beber, festejar, dormir o incluso estar sólo. Esta fue una etapa de entrenamiento y *workshop*, bastante fértil y vital, en muchos aspectos orientada hacia el desenvolvimiento de los soportes del proceso de ensayos de la *Poética de la Festividad* (que de aquí para adelante llamaremos de SPEF), donde abordamos por primera vez muchas ideas, objetivos y ejercicios que nos acompañaron durante todo el proceso. O

sea, esta etapa no se cierra en ella misma, sino marca el principio de actividades que continuamos desarrollando en las semanas siguientes, en movimientos cíclicos. Podemos dividirla en cinco bloques de actividades, que a cada día eran propuestos en distintas combinaciones, buscando una jornada dinámica e interesante.

1. *Ejercicios de complicidad y confianza*

El objetivo está orientado a la creación de *ensemble*, al progreso de la intimidad entre los actores, a la aproximación y confianza mutua, o sea, al abordaje de las ideas de los SPEF complicidad y miedo; que prácticamente fueran explorados a través de ejercicios de transferencia de peso, *contact improvisation*, permitirse caer libremente confiando en el soporte de los compañeros (de distintas maneras), juegos lúdicos, etc. El propio hecho de ensayar en el campo colabora con este objetivo, puesto que ofrece una experiencia única compartida por todos, donde hay una convivencia y una exposición más cercana, intensificada incluso por actividades recreativas como montar a caballo, cantar y tocar, bailar, bañarse en la piscina, andar en el campo por la noche, etc. El placer y el riesgo, simultáneamente, son elementos que colaboran para la instauración de una atmósfera de complicidad y confianza; en conjugación, estos elementos crean el ambiente propicio para la creación artística.



2. *Estudio del texto*

El texto fue abordado primeramente por actos, de forma dinámica y activa. A cada día, leíamos un acto entero, discutiendo aspectos de cada escena. Después, los actores se distribuían en tres grupos con la tarea de subdividir los actos en escenas, nominarlas y listar los principales acontecimientos; luego nos reuníamos otra vez para debatir sobre los resultados, nuevas perspectivas y análisis del acto en cuestión. A partir de las ideas discutidas, los actores, esta vez divididos en dos grupos, deberían crear una improvisación que combinase acción y narración del acto abordado. Tenían cerca de 20 minutos para acordar la estructura de la representación, que siempre exigía un estilo como referencia, distinto para cada grupo, siendo ellos: *western*, cabaret, terror, circo, comic, escuela de samba, musical, película de artes marciales.

Otra manera de explorar el texto son las “lecturas dramáticas para ciegos”, donde los actores, también divididos en grupos, deben presentar una lectura de una escena del texto para espectadores que no pueden ver (los colegas deben quedar de ojos cerrados y sólo escuchar el texto). El objetivo es probar formas de valorar la palabra, considerando que en Brasil los actores de generaciones más jóvenes, por lo general, tienen mucho más desarrolladas las técnicas corporales que las del dominio de cómo decir un texto; lo que configura un problema que superar en el caso de obras de W. Shakespeare. Como trabajamos con una traducción al portugués en prosa, con un lenguaje más próximo a la lengua actual de que a un vocabulario del siglo XVI, la cuestión del verso y de los arcaísmos se quedan fuera de nuestro universo de preocupaciones. Sin embargo, el texto no es coloquial o cotidiano, tampoco económico en palabras, exigiendo del actor un esfuerzo extra para tornarlo creíble, interesante, con distintos matices y significativo. El tono declamatorio no era una opción válida, creo firmemente que W. Shakespeare en traducción puede ser dicho con humanidad,

evitando la sobreactuación, declamación o tono melodramático, que amenazan con ahogar la belleza y la expresividad de las palabras. Para estimular el gusto, el placer y cierta intimidad con la palabra, tan despreciada en una época de supremacía de la imagen, suelo proponer un ejercicio que denomino “rueda de la oralidad”: todos los actores forman un círculo, en pie, y uno es invitado a colocarse en el centro, hablando sin parar sobre un tema propuesto al momento. Yo interrumpo cuando el discurso deja de ser interesante, ya que el aburrimiento no nos serviría para nada aquí. Algunos actores temen estar en el centro del círculo, teniendo que jugar con palabras y exponer ideas propias sin guión previo, mientras otros no hablan más que clichés de manera mecánica; así como hay los que crean y disfrutan, haciendo con que todos también disfruten al escucharles. El placer, un SPEF muy importante, debe estar presente en el tratamiento del texto dramático y de la palabra.



Roberta Savian en una improvisación

3. Estudio y discusión de textos teóricos

Buscando una discusión más fundamentada respecto de los temas del montaje, a través de la comprensión de algunos conceptos referenciales para la dirección, distribuí

algunos textos teóricos para los actores, para estudio y reflexión individual y luego en grupo. Me interesaba compartir fuentes de inspiración y también elementos del universo teórico que estaba investigando para la tesina, ofreciendo material para pensamiento y composición creativa. Así, las referencias conceptuales de la *Poética de la Festividad* fueron discutidas a partir de la lectura de los capítulos 1 y 4 del libro de M. Maffesoli²⁵ y de los capítulos 1 y 2 del libro de M. Bakhtin²⁶; la idea de tosquedad y del legado de W. Shakespeare a la escena contemporánea a través del capítulo *El Teatro Tosco* del libro de P. Brook²⁷; posibles parámetros de actuación a partir de varios fragmentos del libro de D. Mamet²⁸; la cuestión de la identidad de género a partir del libro de Judith Butler²⁹. Las discusiones fueron más significativas para los actores con mayor inquietud intelectual y hábito de lectura; mientras otros tuvieron más dificultad de concentración y abstracción. Algunas de esas lecturas fueran completadas en semanas posteriores.

3. *Exploración del universo temático del espectáculo*

Como el tema principal del montaje versa sobre la problemática de la identidad, muchos de los ejercicios realizados se acercaban a los objetivos del primer bloque, en un intercambio fructífero que proponía la reflexión sobre la identidad personal de cada uno, además de la identidad de los personajes. Un ejercicio particularmente significativo fue la elaboración de una biografía personal de no más de dos minutos, compuesta escénicamente a través de movimiento y desplazamiento, donde los actores fueran capaces de sintetizar y presentar su vida de manera valiente y vulnerable, creando un espacio de proximidad y reflexión penetrante. Las investigaciones sobre la identidad

²⁵ MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indianapolis, Indiana University

²⁷ BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. São Paulo: Editora Vozes, 1976.

²⁸ MAMET, David. *Verdadero y Falso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.

²⁹ BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006

también incluían la visión de los demás sobre una persona, a través de ejercicios como la composición por todo el grupo de un organismo vivo, con movimiento y sonido, que representase a un compañero determinado, que sólo observaba.

En esta unidad empezamos a trabajar con la idea de fotografías, como un definidor de identidades, elemento que se quedó en la forma final del espectáculo. Como si fuera un “amigo oculto”, los actores sorteaban papeles con el nombre de otros actores, debiendo presentar la persona sorteada a través de tres fotos y una canción, sin decir el nombre, para que el grupo adivinara de quién se trataba. El mismo ejercicio fue aplicado a los personajes. Es importante señalar que en este momento nadie sabía que papel iría representar, el reparto sólo fue definido a principio de la tercera semana de ensayos, así que todos jugaban con todos los personajes, en una exploración libre.

Aquí también empezamos a investigar un elemento bastante importante en la concepción del espectáculo, referente a los conceptos de *performance* y del juego de teatralidad propuesto, tanto a través de discusiones teóricas como también de la creación de números escénicos breves, como de cabaret, en solos, duplas o tríos, a partir de temas o estilos estéticos propuestos por la dirección (en esta etapa, los estímulos fueron “show en estilo Broadway con mucho glamour” y versión circo). Los números no consistían sólo en un ejercicio de investigación, puesto que algunos serían presentados al público antes del espectáculo propiamente dicho: los actores estarían en el escenario desde la apertura de la platea, recibiendo los espectadores y presentándoles *performances* como entretenimiento inicial, siendo que la programación no sería fija, alterando el orden a cada noche, extendiéndose o acortándose de acuerdo con el flujo de entrada del público. (Programación que de hecho integra el espectáculo: los actores están en el escenario cuando el público entra, calentándose o haciendo lo que quieran, sin guión fijo. A la segunda señal, se sientan en las sillas aguardando el momento de presentar su número o

participando del número de los colegas, puesto que algunos piden la colaboración del grupo. Un actor hace de presentador, conversando con el público y anunciando los números de los colegas, en una acción que tampoco fue ensayada.).



Número de Alvaro Vilaverde (Teatro de Cámara, 2008)

5. Entrenamiento de habilidades requeridas

La corporeidad es un elemento importante en la *Poética de la Festividad*, incluyendo disponibilidad física, percepción espacial, agilidad, levedad, consciencia. La preparación previa de cada uno de los actores era bastante distinta, pero no se trata de buscar un reparto homogéneo que se encaje exactamente en el mismo patrón, puesto que la diversidad siempre es interesante; sino de establecer códigos comunes de comunicación corporal. La precisión, por ejemplo, era un factor importante para este montaje, así como un agudo sentido de la percepción espacial en conjunto - lo que en

realidad es fundamental en cualquier espectáculo, y todavía más cuando trabajas con espacios vacíos que deben ser compuestos a partir de la presencia del actor.

Por lo tanto, los calentamientos siempre incluyeron ejercicios de construcción espacial, como caminatas en diferentes velocidades, ritmos, pausas; formaciones de imágenes colectivas en desplazamiento de acuerdo con instrucción (un grupo de 3 personas y otro de 6, uno de 4 y otro 5, 3 de 3, etc.); formación de imágenes en pequeños o grande grupo; exploración de distintos patrones de desplazamiento buscando sus posibles significados; formación colectiva de figuras geométricas a través de la caminata. El ejercicio que reunía varias de esas propuestas, así como trabajaba también otros aspectos relacionados con corporeidad, complicidad y temática, constituía en lo que llamábamos la “grada”, una forma de composición escénica que puede generar resultados muy interesantes, siendo utilizada durante todo el proceso con diferentes enfoques. Las únicas reglas inmutables de la Grada es un mínimo de tres actores y el desplazamiento en líneas rectas, horizontales o verticales, con la prohibición expresa de curvas o diagonales; además el ejercicio puede asumir muchas formas. De acuerdo con el objetivo, los elementos de composición ofrecidos por el director pueden cambiar, siendo que siempre hay que ofrecer instrucciones para la composición, como por ejemplo:

- Exploración de variaciones de velocidades y pausas.
- Establecer contacto cuando cruza con alguien, intercambiando gestos previamente investigados, como de cariño o agresión.
- Probar maneras de transferencia de peso, incluyendo la posibilidad de cargar a la persona, cuando encuentra a un colega.
- Decir frases del texto o de cualquier otra fuente.
- Establecer juegos con alguien distante, con alguien próximo, explorar variaciones.
- Probar cambios de nivel.
- Probar con personajes.

Las posibilidades de combinación de elementos son ilimitadas, siendo además recreadas por los actores en variaciones inesperadas, generando a veces escenas muy estimulantes, que no dependen de una larga elaboración intelectual y discusiones frecuentemente infructíferas. Por otro lado, este tipo de composición improvisada necesita de un vocabulario previamente desarrollado, que permita la comunicación entre el grupo y estimule la expresión creativa, demandando bases sobre las cuales se puedan alzar vuelos. La idea de composición, no sólo en la Grada, sino en varios otros ejercicios, configura un procedimiento de creación bastante utilizado durante el proceso.

Parte 2 – de 9 a 15 de enero

Este periodo contó con cinco días de trabajo, ya que dos fueron descanso, y marca el principio de los ensayos en Porto Alegre, en el *Centro Cenotécnico*, local donde permanecemos hasta el 4 de marzo. Continuamos desarrollando el mismo tipo de actividad del módulo anterior, buscando la evolución de las propuestas, con el necesario avance en el acercamiento al texto y en la profundización del estudio de los personajes; siendo que esta etapa registra el proceso de definición de los mismos para cada actor. Empezamos a trabajar con escenas específicas, en subgrupos, creando composiciones a partir de la lectura y de elementos propuestos por la dirección que deberían estar presentes de alguna forma en la escena, tales como: un susurro, tres fotos, un beso largo, dos pasos de tango, un cambio brusco de velocidad o nivel, tres frases del texto, una pausa significativa, una música, un instrumento musical (teníamos varios disponibles), un desequilibrio significativo, etc.; en diferentes combinaciones, sin que fuera permitido improvisar frases y buscando la síntesis de cada escena. Estos elementos deben funcionar como instrumentos de investigación y estímulo de la creatividad, no siendo determinados en función de las características específicas de una escena, al contrario, en

su arbitrariedad pueden sorprender y revelar aspectos inusitados – algunas veces tan apropiados que merecen la incorporación al espectáculo final.



En un primer momento, realizamos este ejercicio de composición sin saber la distribución definitiva de papeles, hasta que luego el reparto fue fijado, en un proceso que envolvió la participación de los propios actores en la decisión final (cada uno escribió en un papel tres personajes que le interesaban, discutimos en grupo sobre la cuestión, conversé individualmente con algunos). En el caso de un *casting* no elegido en función de la adecuación previa a los papeles de una obra, cómo en nuestra situación, donde había un grupo formado anteriormente que debía ser considerado, la distribución de personajes puede volverse complicada en función de la restricción de combinaciones posibles, de cierta manera asemejándose a un rompecabezas con importantes consecuencias. Por otro lado, trabajar en grupo implica una postura ética e ideológica que no comporta el egocentrismo y la vanidad narcisista, por esto me preocupaba que todos estuviesen disponibles para hacer cualquier papel, enfocando más el conjunto que el trabajo individual. El acierto en las definiciones de personajes es definidor en un montaje; desafortunadamente tuvimos un serio problema en esta cuestión, como veremos más adelante.

Dimos continuidad al trabajo de creación de los números a partir de diferentes estímulos, buscando el desarrollo de aspectos importantes en el montaje: ya que iríamos a utilizar sillas como el principal objeto escénico, solicité que creasen números individuales con relación a una silla; como la indumentaria sería un signo fundamental, sugerí números en duplas o trío a partir de la acción de vestirse una pieza de ropa; puesto que la temática se relacionaba con la identidad de género, propuse números individuales que respondieran a la cuestión *lo que es ser hombre/ lo que es ser mujer*. El trabajo de investigación de los personajes siguió con la creación de fotografías temáticas (imágenes que representasen, por ejemplo, Miedo, Fantasía, Memoria, Deseo, Amor u Odio del personaje), experiencias con las escenas, estudio del movimiento y discusiones teóricas. Al final del periodo, antes de un descanso de tres días, entregué una ficha de estudio del personaje para los actores, que deberían traerla completa en el próximo encuentro.

Ficha:
Objetivos
Tácticas para alcanzar sus objetivos
Valores
Cinco cosas que sabe a partir del texto
Cinco cosas que intuye
El mayor miedo
El mayor deseo
Un hábito raro
Lo que más le gusta
Lo que más odia
Fotografía de la fantasía

Otra actividad importante que realizamos en este periodo representa un dispositivo que considero clave en una metodología festiva de creación escénica: la propuesta de las “vivencias”, que consisten en módulo largo de ejercicios dentro de una temática específica, ofreciendo una experiencia especial para el actor. La conducción de una vivencia es hecha por el director sin interrupciones, todo debe funcionar en un flujo orgánico; siendo que el director debe ser sensible a los acontecimientos y reacciones del

grupo. Las vivencias exigen una producción específica, pues implican una transformación espacial del local de ensayos, en la instauración de un paisaje sonoro, muchas veces en la utilización de objetos y bebidas; objetivando el abordaje sensorial de algunos aspectos del montaje. En este periodo, preparé “la vivencia de la fantasía”, donde todos creaban un personaje a partir del juego con ropas y accesorios, terminando en presentaciones de números como se fuera una casa de show.

Parte 3 – de 19 a 25 de enero

Continuación del trabajo de los módulos anteriores, con alguna insistencia en la percepción espacial y precisión de movimiento, observando su dibujo con inicio, medio y final, buscando percepción cenestésica y claridad de “pensamiento corporal”. Algunas escenas empezaron a ser definidas, mientras otras estaban siendo abordadas por la primera vez, en procesos paralelos. En ese periodo, uno de los actores no compareció a algunos ensayos en función de otro compromiso (una película), lo que siempre representa un retraso, especialmente tratándose de ensayos de ocho horas – son las dificultades del teatro independiente, que desafortunadamente no representan ninguna novedad...

En esta etapa, introduje el concepto de *gestos expresivos*, que son abstractos y expresan emociones o ideas (como placer, rabia, tristeza, libertad, poder, etc.), y *gestos cotidianos*, que son relativos a códigos de comportamiento y relación social (conocemos gestos para indicar frío o sueño, para pedir silencio, gestos que tipifican épocas y culturas específicas, gestos para seducir, etc.). Las diferentes posibilidades de gestos fueron exploradas en relación al mundo en general, luego en relación al contexto del montaje, a los personajes y también a los propios actores. Yo estaba percibiendo una cierta distancia entre los actores y la obra, y quería fortalecer el vínculo entre el pensamiento sobre el universo del montaje y la esfera personal de cada actor, nuestro

tiempo y nuestra problemática, puesto que considero que todo trabajo con autoría (los actores deben ser autores también) es personal. Así, propuse un ejercicio que llamé de “danza de la identidad”, donde cada uno tenía que componer una secuencia de movimientos a partir de la creación de gestos expresivos relacionados a las siguientes cuestiones: quién soy, quién quiero ser, quién parezco ser, quién los otros quieren que sea, quién debo ser. El resultado fue bastante significativo, y estas cuestiones acabaron siendo insertadas al final del espectáculo en un texto grabado.

Las fichas de personaje fueron discutidas en grupos y luego ampliadas con nuevas cuestiones, cómo la elección de gestos expresivos y cotidianos, la composición de una topografía que definiera el personaje (un patrón ordenado de formas de desplazamiento), una acción con variaciones de tiempo. En relación a la creación musical, la profesional responsable estaba asistiendo a ensayos desde la semana anterior, todavía observando sin interferir mucho – es una cantante con experiencia, pero era la segunda vez que creaba una banda sonora para teatro, y la primera vez que creaba considerando la ejecución en vivo. En función de esto y de una visión artística algo distinta, tuvimos algunas discrepancias durante el proceso. Por otro lado, la preparadora musical, otra cantante, ya había trabajado en la compañía otras veces, con gran complicidad y buenos resultados, pero desafortunadamente sólo empezó a trabajar con los actores desde el día 21 de enero; lo que de cierta forma también colaboró en un cierto desajuste entre la creación escénica y la creación musical, que en mi concepción deberían suceder conjuntamente, como otros aspectos del espectáculo. Dentro de la idea de la poética festiva, toda la creación es compartida, sin que cada artista pierda la libertad y la autoría sobre la creación, pero ésta debe ser inspirada por la noción del todo, evitando desacuerdos entre partes que deben funcionar en un conjunto orgánico. La escenógrafa también integró el proceso de ensayos a partir del día 21 de enero, en

este caso sin configurar un retraso, puesto que la idea básica del espacio ya estaba clara desde el principio. Los elementos de escena, como las sillas y los percheros para la indumentaria, estuvieron disponibles desde finales de enero, lo que sin duda ofreció la posibilidad de exploración y relación lúdica con los mismos, fundamental en una concepción de escenario lúdico y funcional.

Parte 4 – 28 de enero al 1 de febrero

Empezamos a hacer pases de escenas en secuencia, pues ya teníamos el esbozo del Prólogo y algunas escenas del Primer Acto. En un proceso tan compacto, es importante ir avanzando en el guión general de la obra para poder absorber su dinámica. Al mismo tiempo, continuábamos creando nuevas escenas, investigando a través de técnicas de *workshop*, buscando a través de ejercicios la experiencia de la complicidad, el placer y el riesgo, improvisando números, jugando con composiciones. La idea de las fotografías fue absorbida en el espectáculo como dispositivo de presentación de los personajes la primera vez que aparecían, lo que abordaba la cuestión de identidades al mismo tiempo que facilitaba el reconocimiento de tantos personajes en tantos disfraces, muchas veces representados por los mismos actores. La parte musical empezó a ser trabajada con más intensidad, en varias sesiones; la canción del Prologo fue enseñada a los actores, que aprendieron a cantarla y tocarla, proponiendo varias interferencias, al principio no muy aceptadas por la responsable por la banda sonora, pero que luego fueron en parte incorporadas. En este periodo, un nuevo miembro se juntó al equipo, bastante tardíamente en realidad: el profesor de tango.



Clase de tango con el profesor Rodrigo Tomazzoni

Algunos actores habían tenido clases entre agosto y diciembre de 2007, previendo la utilización del tango en el montaje, y estuvieron enseñando algunos pasos y principios a sus colegas antes de la llegada del profesor, que no pudo ser el mismo que les había dado clases. Sin embargo, la tentativa no llegaba a configurar una clase propiamente dicha, y resultó que el tango perdió fuerza en relación a la concepción original, en un ajuste natural de la trayectoria.

Parte 5 – del 6 al 15 de febrero

Continuamos dividiendo las sesiones entre calentamientos, juegos, clases de tango, composición de nuevas escenas y perfeccionamiento de otras, estudio de los personajes, entrenamiento musical, trabajo de *workshops*; empezando a trabajar algunas escenas en horarios separados. En el avance de fijación de las escenas, dos problemas se hicieron presentes en relación al texto: la dificultad de memorización por parte de casi todos los actores y una tendencia al automatismo con la palabra, sin valorar ni aprovechar sus matices. Así, propuse varios ejercicios con fragmentos del texto,

buscando explorar inusitadas posibilidades, a partir de distintos estímulos y/o obstáculos, jugando lúdicamente con las palabras. En cuanto a la dificultad de memorización, espero que alguien en el mundo desarrolle una técnica efectiva y rápida que sea aprendida por todos los actores que la necesiten, pues la exigencia corporal y la necesidad de juego en este tipo de metodología de ensayos no permite que nadie permanezca con una copia del texto en la mano; y se pierde tiempo y energía innecesarios “soplado” el texto para algunos, o parando una escena porque alguien se había olvidado de lo que decir. De hecho, la dificultad o pereza de memorización acaba siendo frecuentemente un factor de estrés durante el proceso creativo; que curiosamente no se resuelve con más tiempo: he observado que en cronogramas más extensos de ensayos también se registra un periodo que los actores no saben el texto cuando tendrían que saberlo, poniendo trabas en una etapa específica, que abarca la transición de la composición libre a la fijación de las escenas. Así, creo que más que una cuestión objetiva la dificultad de memorización es un mecanismo de defensa, pues para hacer pruebas para comerciales televisivos todos son capaces de memorizar textos con rapidez.

Es importante considerar que hay una tensión especial en este momento del proceso, cuando las exigencias son más dirigidas y las opciones tienen que ser hechas, el espectáculo no es más un universo de posibilidades y pasa a asumir una forma específica. A. Bogart se refiere a “violencia” para designar la parte del proceso creativo relativa a elección, selección y eliminación de lo que no sirve a la obra: “Art is violent. To be decisive is violent. (...) To place a chair at a particular angle on the stage destroys every other possible choice, every other option”(Bogart, 2006:45)³⁰. Una violencia dolorida, pero necesaria. Es un momento cuando todos quieren dar lo mejor de sí, pero a veces el

³⁰ El arte es violento. Ser decidido es violento. Colocar una silla en un ángulo particular en el escenario destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción.

resultado se queda debajo de las expectativas, cuando las críticas en relación a las propuestas de los compañeros se manifiestan de manera más contundente, así como las críticas hacia uno mismo; las exigencias se multiplican en precisión, memoria, vitalidad, humor, juego, el actor debe mantener la atención hacia muchos focos a la vez, como un malabarista, un acróbata, un atleta de las emociones, éste es al final la paradoja y el paradigma de su arte. Es necesario reconocer la tensión y encararla de frente, pero también intentar romperla y compensarla con sentido del humor, confianza y coraje, manteniendo siempre abierta la idea de *workshop*. La permanencia de juegos lúdicos y experiencias de placer son importantes en ese periodo, e intento asociarlas al espectáculo en sí, cómo en calentamientos especiales antes de pases secuenciales más largos (con pase secuencial me refiero a ensayos corridos de todo el material elaborado, que en sala de ensayo llamamos informalmente de “pasadón”). En el día 12 de febrero, por ejemplo, pasamos por primera vez del Prólogo al Tercer Acto. Como estábamos ya bastante cansados y me pareció que el momento merecía atención, preparé una sesión previa con música, juegos con baile, un brindis distinto a cada colega con movimiento y sonido, o sea, una fiesta (que incluía champagne de verdad en el momento de los brindis). Después de este calentamiento, el *pasadón* fue vital, relajado y bastante productivo, siendo que los actores cumplieron uno de los objetivos más importantes del montaje, en relación al cual no se puede engañar: divertirse en escena.



Calentamiento en el Teatro de Cámara

Parte 6 – 18 a 23 de febrero

Empezamos a trabajar el Cuarto Acto, el más largo de la obra, ya teniendo en perspectiva una cierta preocupación con la duración del espectáculo (estábamos de acuerdo de que no debería pasar de una hora y cuarenta y cinco minutos, sin intervalos). Algunos actores pedían cortes en el texto, idea que encontraba mi resistencia, puesto que la versión que habían recibido para el montaje ya tenía varias supresiones, así como creo que la tendencia a cortar generosamente un texto representa muchas veces una opción cómoda que puede ser peligrosa, puesto que estamos tratando con una obra clásica, mayor que nosotros. Además, como no habíamos finalizado todo el esbozo del espectáculo, deberíamos ser pacientes. Por otro lado, yo llamaba la atención para la dinámica necesaria del montaje, insistiendo en un ritmo ágil, sin lapsos de pensamiento o acción.

La segunda canción del espectáculo, al final del Tercer Acto, ya estaba estructurada y aprendida, a partir de ensayos separados con “la banda”, denominación que se refiere a los actores que tocaban los instrumentos musicales (no todos tienen tal habilidad). La preparadora musical, Simone Rasslan, introdujo una música como ejercicio de percepción y expresión vocal que acabó integrando el vocabulario de calentamientos de la compañía antes de las funciones, una bella canción folclórica ejecutada con voz y palmas. Los pequeños momentos de descubrimiento y revelación en los ensayos son de una belleza e intensidad únicas, que nunca dejan de conmoverme; y si un día por acaso dejaran de incitarme, dejo yo esta ardua profesión.

Es importante registrar que desde la fase anterior, los “pasadones” contaban con varios “espectadores”, miembros del propio equipo: la traductora, el figurinista, la ayudante del figurinista, la preparadora musical, la compositora, el fotógrafo, la productora, el profesor de tango, el iluminador, la escenógrafa, algunos amigos

próximos, la ayudante de dirección, yo misma; en un aforo que a veces contaba con más de doce personas. Como no hay cuarta pared y los actores miran con frecuencia directamente hacia los espectadores, la presencia de personas en algunos momentos de los ensayos es importante, como un prototipo de experiencia con el público. Además, creo que es importante que el equipo esté lo más integrado posible en el proceso, participando de la creación en conjunto, en un intercambio permeable.

Parte 7 – 25 de febrero a 3 de marzo

Continuamos trabajando en el del Cuarto Acto y empezamos a montar el Quinto, sin dejar de hacer pases de todos los actos, explorando y discutiendo varios aspectos del espectáculo que estaba tomando forma. El tiempo para actividades de *workshop* había sido reducido sensiblemente, los esfuerzos estaban concentrados en terminar el esbozo del montaje, en perfeccionar el material ya creado tornándolo todo más preciso, claro, económico, dinámico y vital, permaneciendo abiertos a posibilidades y necesidades de cambios; exigencias múltiples y complejas. Por lo general, había un cansancio en el grupo, que se manifestaba en la atmósfera del espacio de ensayos, que también parecía cansada. El *Centro Cenotécnico* es un espacio muy amplio donde podíamos ensayar las horas deseadas y dejar todo el material que necesitábamos para el trabajo, condiciones muy importantes, pero el local estaba pasando por un proceso de reestructuración administrativa que provocaba problemas relacionados a suciedad y dejadez. Había una plaga de ratas, por ejemplo, que desde el principio nos saludaban con su presencia, a veces cruzando el espacio – intentamos luchar contra ellas, sin mucho éxito, y en esta etapa ya estábamos cansados incluso de las ratas... En momentos como ese, es necesario resistir, apoyándonos en la capacidad de reírse, en el sentido del humor, en la complicidad, en la idea de tosquedad. Hay un pequeño poema de Mario Quintana,

famoso poeta de Porto Alegre, que dice: *Somos todos anjos de uma asa só/ só podemos voar quando abraçados/ uns nos outros.*

Parte 8 – 4 a 12 de marzo

En el día 4 nos trasladamos para el *Teatro de Cámara*, local donde iríamos a estrenar el montaje, factor bastante positivo considerando la situación expuesta anteriormente, y todo un lujo considerando el hecho de tener el teatro completamente disponible durante nueve días antes del estreno, ensayando con el decorado completo en el escenario real. En este periodo realizamos cinco ensayos abiertos para distintos públicos, actividad que estaba prevista en el proyecto original de solicitud de subvención, propuesta como retorno de interés social, ya que constituirían presentaciones con entrada gratuita para grupos de bajo poder adquisitivo que no frecuentan el teatro. Así, realizamos ensayos-presentaciones para grupos de mayores, estudiantes de escuelas públicas, menores infractores, comunidades de la periferia; en un intercambio fructífero para todos, puesto que la experiencia de relación con el público es fundamental para el crecimiento de un montaje, y la diversidad de perfiles de espectadores esencial en la investigación de la poética de la festividad en la escena. Además, creo que los ensayos abiertos son buenos para madurar el montaje antes del estreno, especialmente al contar con espectadores sin muchos prejuicios y agendas específicas. En cualquier caso, los actores suelen ponerse nerviosos al estrenar para un público: el primer ensayo abierto fue para un grupo de niños y jóvenes en situación social de riesgo reunidos por una ONG, muchos de los cuales nunca habían estado en una función teatral, y varios del reparto tenían el nerviosismo de un estreno. Los jóvenes fueron muy generosos y atentos, sorprendiéndonos con su interés.

Sin embargo, no todo fueron flores, tuvimos que afrontar varios obstáculos en este periodo, siendo el principal de ellos el conflicto con una de las actrices, Roberta

Savian, cuya descontento hacia la obra y el grupo venía manifestándose desde la etapa anterior, pero se intensificó mucho en este momento final, que además suele ser bastante delicado en general. Los SPEF vinieron abajo en su caso, con la ruptura casi total de una conexión con los colegas y el trabajo. Había una visible falta de complicidad y química entre ella, que hacía justamente Catarina, y el actor que hace Petruccio (Heinz Limaverde), en una relación donde el juego empezó a mostrarse cargado y agresivo, lo que provocaba consecuencias desfavorables para una relación que debería ser de iguales que se admiran, se gustan, tienen placer en estar juntos, son cómplices y se divierten. Una de sus principales insatisfacciones decía respecto al texto final, que consideraba machista, no siendo capaz de distanciarse y dejar el absurdo de las sentencias en evidencia. Irónicamente, mi propuesta de lectura de la obra y concepción del montaje partían de la idea de juego con los clichés sexistas, que culminaría en el texto final, presentado como un *show* satírico en estilo cabaret, abiertamente preparado por Catarina y Petruccio, abriendo la acción con la llamada “luz, música, ¡espectáculo!”. Sin embargo, este juego no funcionó, de hecho es poco probable que cualquier juego escénico funcione cuando los participantes no creen en la propuesta del juego...

Es importante dejar claro que, independientemente de la carga emocional que este tipo de conflicto suele implicar, no se trata de buscar culpados para el problema, sino de reflexionar sobre algo que no aconteció como queríamos, una relación que fracasó. Hay que intentar aprender de los fracasos, por dolorosos que sean.

Cerca del estreno, el conflicto estalló, y esto no fue nada fácil. Además, como es usual en este periodo, había varios otros problemas que resolver.



Catarina e Petruccio – primera versión

Uno de ellos fue el retraso en la entrega de los figurines, pese al hecho que los dibujos estaban listos desde el primero mes y los materiales fueron comprados al final del segundo, pese mi insistencia en la importancia de los cambios y significados de la indumentaria en el montaje, que incluso componía el escenario, siendo visible en los percheros o en el cuerpo de los actores durante todo el tiempo. En el teatro, el paraíso y el infierno son los otros... En el día 6 de marzo, una semana antes del estreno, durante un *pasadón* donde se hacían las fotografías para la divulgación, los dos problemas se combinaron de manera desastrosa. Roberta actuó de manera a dejar claro su insatisfacción y enfado con el grupo y con el trabajo; en cima, para coronar la situación, el vestido de Catarina en la escena final no funcionaba, difícil de poner, no se sujetaba en el pecho dejándola desnuda...Podríamos reír del desastre, si no fuera porque era ella nuestra compañera y había desistido del viaje, no se reía más con nosotros, lo que es siempre una situación triste y frustrante. Estas situaciones son muy dolorosas, y arduas de afrontar en periodos que todos están especialmente sensibles y vulnerables, con los nervios a flor de la piel. Reflexionando después de pasado la turbulencia, confirmo que

lo más importante es intentar aprender de las desilusiones relacionales, frutos de dinámicas donde no hay culpados absolutos, sino bloqueo de los canales y flujos de comunicación.



Ensayo del día 6 de marzo – monólogo de Catarina

Antes de empezar un proceso de ensayos, yo pienso qué tipo de desastres van a pasar de esta vez, porque siempre pasan, en mayor o menor intensidad. Esta no es una perspectiva pesimista, sino una postura realista, considerando las dificultades que la creación teatral conlleva por naturaleza, sumadas a un tipo de trabajo que busca mover lo más personal de cada uno, invirtiendo en una idea de un conjunto compuesto por el ejercicio de exposición y contacto de diversas individualidades. En algunos montajes los problemas son menos agudos, en otros más, siendo que no hay un manual para soluciones fáciles; cada caso exige una reacción propia, y la sensibilidad, inteligencia y atención para percibir lo que está pasando en su momento. En este caso, yo tardé demasiado en reaccionar, dejé que el conflicto llegase a una dimensión que no posibilitaba más arreglo, subestimé y no di la necesaria atención a un problema que ya

era algo evidente desde mediados de febrero. No tengo idea de lo que pudiera haber pasado en una combinación diferente de acciones y reacciones, puesto que no existen reglas fijas para las relaciones humanas en un proceso creativo, hay un margen de imprevistos en la creación que puede abarcar acontecimientos desagradables y sombríos; pero sin el riesgo de lo imprevisible no existe estímulo, superación, descubrimiento o aventura en un proceso creativo. Debemos estar abiertos a los cielos y a los abismos.

7. Temporada

Estrenamos en el día 13 de marzo de 2008 con mucha gana y pasión (con excepción de Roberta, por supuesto), casa llena, *cocktail* y fiesta de celebración. Yo pensaba que necesitábamos una semana más de ensayos, para madurar y pulir detalles, puesto que gastamos tiempo y energía con crisis extras en la reta final, pero no postergamos el estreno porque hay que mantener los compromisos. Además, de cualquier modo un espectáculo nunca está listo de todo. Continuamos ensayando durante toda la vida de un montaje; especialmente en el periodo después de un estreno es usual que cambiemos detalles, hagamos cortes, repensemos algunos aspectos, discutamos dudas y nuevos descubrimientos.

En *La Fierecilla Domada*, hicimos algunos cambios particularmente importantes después del estreno, referentes a cortes y a la escena final. En cuanto a los cortes, la dinámica del espectáculo en el contacto el público revela con claridad los momentos superfluos, que pueden funcionar aisladamente, pero pierden su fuerza en el conjunto y perjudican el flujo y el ritmo. Hay que ser valiente para eliminar estos fragmentos, comprendiendo que crear es también destruir. Sin embargo, pienso que los problemas más importantes eran la falta de complicidad entre el casal protagonista, así como el juego de Catarina en la escena final, que no estaba claro para la actriz, y por

consecuencia tampoco para el público. Hay aspectos de los espectáculos que pueden ser manipulados por el director, incluso hay maneras de disfrazar dificultades de la actuación, a través de recursos de puesta en escena. Trucos, digamos. No obstante, especialmente en un tipo de lenguaje que valora el actor como elemento central del fenómeno escénico, hay áreas muy difíciles de intervenir, que simplemente no pertenecen a la esfera de la dirección. Por otro lado, delante de serios bloqueos es necesario descubrir estrategias de intervención, para por lo menos minimizar el problema - trampas de la escena, podemos confesar. (No me avergüenza tal confesión porque esta característica del teatro nos conecta con esta rica tradición de los charlatanes, los magos, los artistas de feria, los saltimbancos, varias especies de artistas marginales). Así, intenté disfrazar la escena final, intentando dejar más claras las intenciones de sátira y cabaret: corté varios fragmentos del texto de Catarina y amplié la participación del personaje de Matrero (en el original, Christopher Sly) en el cierre, que retomaba un momento del Primer Acto, repitiendo una frase que comentaba la acción, como se fuera un espectador (de hecho, el personaje es espectador de la obra dentro de la obra). Así, la intención del juego con las innumerables capas de representación y *performance* en la vida y el arte se tornaba más evidente. Está claro que ésta no es el procedimiento ideal, pero no hacemos teatro solamente a partir de procedimientos ideales...

En la semana después del estreno, la situación de desconexión con Roberta evolucionó a la resolución de que dejara el reparto. Un paso traumático, pero necesario considerando el contexto dado. Empezamos a organizar la substitución: invité a otra actriz, Sandra Possani, discutimos sobre el cambio, planeamos un nuevo cronograma de ensayos. Obviamente, no es de lo más agradable volver a ensayar con una nueva persona luego después de estrenar; por otro lado Sandra era conocida por todos, ya

había trabajado con algunos (incluso conmigo), tiene larga experiencia y es reconocida como una óptima profesional, además de una amiga querida. Así, en el cuarto fin de semana de funciones, ya trabajábamos con Sandra, mejorando sensiblemente la atmósfera de trabajo y abriendo estimulantes posibilidades de evolución del juego escénico, con un estilo de actuación mucho más próximo del universo de la comedia, más intimidad con el texto, más apertura hacia los colegas y más complicidad con el actor que hace Petruccio (su compañero en otras experiencias). Es interesante observar cómo un espectáculo puede transformarse a partir del cambio de un actor; especialmente en este caso, puesto que las dos actrices son muy distintas en términos de tipo físico, personalidad, estilo de trabajo. Todos esos aspectos interfieren expresivamente en el resultado final, tanto de forma objetiva como a través de las tramas invisibles que sustentan la vida de una expresión artística.



Monólogo final de Catarina –la nueva actriz, Sandra Possani

En términos de popularidad, el proyecto *En Búsqueda de Shakespeare*, concebido en 2003, parece empezar a alcanzar sus objetivos. Tuve esta sensación en una noche con el teatro lleno, entradas agotadas y gente esperando en la puerta, situación

poco frecuente en el caso de un montaje de una obra clásica, realizado por una compañía independiente, sin contar con ningún tipo de publicidad pagada. La media de público durante las cinco semanas de funciones en el Teatro de Cámara (210 butacas) fue bastante significativa en el contexto de la producción local, con una media de 130 espectadores por sesión, y algunas funciones agotadas a partir de la tercera semana – un índice positivo, puesto que el ascenso en el número de espectadores indica una buena recepción, articulada en el inestimable sistema de divulgación “boca a boca”. Por otro lado, hubo críticas desfavorables por parte de representantes de la clase teatral, que además asistieran el espectáculo predominantemente en las dos primeras semanas, antes de la sustitución. Aunque a veces no estemos de acuerdo con críticas, ellas son parte del negocio, tampoco hay que preocuparse mucho o dedicarles mucha atención, bajo pena de perder el propio eje. De cualquier manera, el espectáculo fue nominado a los premios más importantes de la ciudad en diversas categorías, incluyendo mejor espectáculo, mejor dirección, producción, actriz y actor. (ganó los premios de Mejor Actor y Mejor Actriz. Este último tiene su ironía, evidentemente).

8. Conclusiones

¿Cual la fuerza de la fragilidad y la fragilidad de la fuerza?
El mundo todo es un escenario
Hombres y mujeres nada más que actores.
¿Que papeles usted representa?
Quiénes somos, quiénes queremos ser, quiénes parecemos ser.
El mundo todo un escenario.
Todos los días escribimos nuestra historia
¿Con coraje o cobardía?
Nosotros somos los actores.
(Texto en off al final del espectáculo)

Somos diferentes al final de un proceso creativo intenso, viajando a lo desconocido y compartiendo de nuestra humanidad somos inevitablemente transformados; así como la inmersión en el universo temático de una obra nos mueve y despierta nuevas perspectivas. En *La Fierecilla Domada*, la necesaria reflexión sobre la

temática de la identidad y de las restricciones sociales, frente a la expresión subversiva y flexible del ser, no se quedó aislada en la obra, afectándonos y inquietándonos personalmente. En la perspectiva de una *Poética de la Festividad*, la vida no está divorciada del arte, toda creación es necesaria e intencionalmente personal. En los ensayos, me propongo una entrega amplia y generosa, intentando que los actores hagan lo mismo, y esperando que a partir de la exposición y generosidad se pueda establecer un contacto real con los espectadores. Los ensayos ofrecen momentos de revelación y belleza, así como de dolor y dificultad; todos pueden ser considerados como oportunidades para la creación, puesto que si nunca nos deparamos con obstáculos, es porque no estamos indo lo suficientemente lejos, permaneciendo en un margen cómodo y seguro. La creación debe ser un riesgo, conjugando elementos contradictorios en un movimiento dinámico y permeable, buscando el placer, el encuentro y la alegría sin temer la equivocación y el dolor. El proceso de creación de *La Fierecilla Domada* ha sido dolorosamente festivo, combinando conflictos, búsquedas, incertidumbres, descubrimientos, errores, daños y placeres en un orden flexible y dinámico, que se apoya en los soportes de la *Poética de la Festividad* (placer, ridículo, miedo, complicidad y tosquedad) articulados en una propuesta metodológica que se estructura en algunos módulos básicos:

- *Estudio dinámico del texto y de los personajes*: El abordaje del texto y personajes incluye lecturas y discusión, pero no se restringe a una dimensión teórica, invirtiendo en varios ejercicios de exploración, que suponen improvisaciones, desenvolvimiento de vocabulario gestual y ejercicios con la palabra, envolviendo el cuerpo y el juego en la investigación.
- *Juegos lúdicos*. Además de los juegos realizados en los calentamientos y ejercicios de investigación sobre aspectos del montaje, lo lúdico es un

referente en toda la metodología. Está relacionado al placer y la complicidad, a partir de la ampliación de la capacidad de jugar el actor se coloca más disponible, despierto y abierto; y el grupo fortalece sus vínculos.

- *Percepción del conjunto y del espacio*: Ejercicios que buscan desarrollar la percepción cenestésica del otro y del espacio, la capacidad de componer imágenes individualmente y en grupo, la disponibilidad y la precisión corporal; fundamentales en una propuesta que trabaja con espacios vacíos donde el actor es el elemento central.
- *Discusión de conceptos y textos teóricos*: El actor es también autor del espectáculo, crea y interfiere en el montaje, por eso debe estar imbuido por las referencias e ideas que se relacionan al discurso del montaje.
- *Composición*: Técnica de creación donde, a partir de varios elementos específicos establecidos por la dirección, los actores crean escenas de mayor o menor duración, más o menos improvisadas, relacionados al texto dramático o no; dependiendo de los objetivos específicos del ensayo. Las escenas del espectáculo empiezan a ser creadas a través de esta técnica.
- *Entrenamiento de habilidades específicas*: Cada montaje puede exigir distintas habilidades, como entrenamiento musical, clases de baile, técnicas de lucha, etc.; toda exploración de nuevas posibilidades es bienvenida.
- *Vivencias: Workshops* especiales que buscan el desarrollo de algunos aspectos necesarios para el montaje a través de experiencias sensoriales.
- *Ensayos*: El término engloba el proceso en general, pero también designa la actividad específica de fijación y repetición de cada momento del espectáculo, la formalización y selección de todo material investigado.

Esta propuesta metodológica está apoyada en referencias eclécticas que beben de varias fuentes, sin atarse a ninguna propuesta específica, creando nuevos procedimientos a partir de elementos que ya pertenecen a la tradición escénica de nuestro tiempo. Cada sesión de trabajo es organizada a partir de los objetivos y necesidades específicas del momento evolutivo del proceso, combinando ejercicios de distintos módulos. El estreno no significa el final del proceso, sino un cambio de etapa: continuamos ensayando durante toda la vida de un montaje, no sólo para recordar, como también para cambiar y evolucionar propuestas. El espectáculo debe ser comprendido como un organismo vivo que necesita renacer a cada función.

En cuanto a la popularidad del espectáculo en contrapunto al tipo de crítica de algunos profesionales de teatro, es interesante observar que éstas se refieren a las experimentaciones de lenguaje del espectáculo (que no considero para nada novedosas), que oscurecerían las verdaderas intenciones del texto y tornarían el montaje confuso y demasiado preocupado con invenciones estéticas. No obstante, el público lo encontró asequible y entretenido, absorbiendo con naturalidad la investigación de teatralidad expuesta. ¿Estará la clase teatral anticuada en relación al público en general, a las personas corrientes, a la época en que vivimos? Es muy probable que una significativa parte lo esté, considerando la poca importancia que el teatro tiene en el panorama contemporáneo. Podemos reaccionar como víctimas, culpando al mundo, a los nuevos medios de comunicación, a la mercantilización de la sociedad, a la estupidez de las personas, a la prensa, culpando a todos de nuestra propia insignificancia y resignándonos a este papel. Es innegable que esos factores en parte justifican la poca importancia del teatro en relación a su posición en el siglo XIX, por ejemplo, pero debemos buscar el espacio del teatro en el mundo del siglo XXI. A lo largo de esta investigación y a cada nueva experiencia escénica que realizo, creo cada vez más que sí

existe un espacio y una necesidad para el teatro en el mundo de hoy, incluso un público interesado: nos hace falta descubrir como llegar hasta él.

Hoy en día es todo lo contrario. Apenas se necesita el teatro y apenas se confía en sus laborantes. Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe. Para lograrlo hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Sólo entonces podemos comenzar. (Brook, 2001:144)



BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN, Anxo González. *Escenarios del Caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.

- "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos". Madrid: Signa, revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 17, 2008, pp.29-56.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid: Alianza Universidad, 1983.

ALLAIN, Paul y HARVIE, Jen. *Theatre and Performance*. London and New York: Routledge 2006.

ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa, 2006.

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance*. London and New York: Routledge, 1997.

- "Liveness. Performance and the anxiety of simulation" en DIAMONT, Elin (Ed.). *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1996, pp.196-213.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indianápolis: Indiana University Press, 1984.

- *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BARBA, Eugenio. (1993) *The Paper Canoe*. London: Routledge, 1995.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. London and New York: Routledge, 2006.

- BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia Quase Toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BATAILLE, Georges. (1957) *El Erotismo*. Barcelona: Tusquet, 2007.
- BATTCKOCK, Gregory y NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- (1992) *La Ilusión del Fin*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *La Sociedad Individualizada*. Madrid: Cátedra, 2001.
- (1997) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.
- (2003). *Amor Líquido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Et al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.
- BERGSON, Henri. (1939) *La Risa*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- BIAL, Henry. Ed. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2007.
- BIRINGER, Johannes. *Media & Performance. Along the Border*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998.
- BLOOM, Michael. *Thinking Like a Director*. London: Faber and Faber, 2002.
- BOAL, Augusto. *Jogos Para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOGART, Anne. *A Director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London and New York: Routledge, 2001.
- *And then, you act. Making art in an unpredictable world*. London and New York, 2007.
- BOGART, Anne y LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

- BOURRIAUD, Nicolas. (1996) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BRYANT, Antony. “Modernidad líquida, complejidad y turbulencia” en BAUMAN, Zygmunt. Et al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007, pp. 59-69
- BUTLER, Judith. (2004) *Deshacer el Género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- BRECHT, Bertold. *Brecht on Theatre*. Edited and translated by Jonh Willett. Londres: Methuen, 1964.
- BROOK, Peter. (1968) *El Espacio Vacío*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2006.
- (1987) *Más Allá del Espacio Vacío*. Barcelona: Alba Editorial, 2001.
 - (1993) *La Puerta Abierta*. Barcelona: Alba Editorial, 1994.
 - *Fios do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BROWN, Cee S. “Performance Art: a New Form of Theatre, Not a New Concept in Art” en BATTCKOCK, Gregory y NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984, pp.198-123.
- BROWN, Jonh Russel (et alli). *The Oxford Illustred History of Theatre*. Oxford University Press, 1995.
- CALABRESE, Omar. (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Anagrama, 1989.
- CALANDRA, Denis. “Karl Valentin and Bertold Brecht” en SCHECHTER, Joel (Ed.) *Popular Theatre. A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2003, p.p. 189-201.
- CALLOIS, Roger. (1939) *El Hombre y lo Sagrado*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- (1958) *Man, Play and Games*. Chicago: University of Illinois, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARLSON, Marvin. (1996) "What is Performance?" en BIAL, Henry. Ed. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2007, pp. 70-75.

CASCÓN, PACO. Organizadora. *Seminario de Educación para la Paz. La alternativa del juego. Juegos y dinámicas para la paz*. Madrid: Catarata, 2007.

CHEJOV, Michel. *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba, 2006.

- (1953) *To the Actor. On the Technique of Acting*. London and New York: Routledge, 2002.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009.

COHEN, Renato. (1989) *Performance como Linguagem*. Sao Paulo: Perspectiva, 2007.

- (1998) *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORNAGO, Óscar. *Pensar la Teatralidad. Miguel Romero Esteo y las Estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos, 2003.

- *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

- *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.

DAMASTES, William W. (1998) *Theatre of Chaos. Beyond Absurdism, into orderly disorder*. Cambridge: University Press, 2005.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

DARAKI, Maria. (1985) *Dionisio y la Diosa Tierra*. Madrid: Abada, 2005

DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pré-Textos, 1999.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

DELEUZE, Gilles. (1969) *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

DELGADO, Maria M. y HERITAGE, Paulo. (Ed). *In Contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University, 1999.

DELGADO, Maria M. y SVICH, Caridad. (Ed.) *Theatre in Crisis? Performance manifests for a new century*. Manchester, University Press, 2002.

DE MARINIS, Marco. "The Performance Text" en BIAL, Henry. Ed. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2007, p.p. 280 – 299.

DIAMONT, Elin (Ed.). *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1996.

DIXON, Luke. *Play-Acting. A guide to theatre workshops*. London: Methuen, 2003.

DOLLAN, Jill. *Utopia in Performance. Finding Hope at the theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2005.

DURAND, Gilbert. (1979) *Ciencia del Hombre y Tradición*. Barcelona: Paidós, 1999.

ELIADE, Mircea.(1951) *El Mito del Eterno Retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999.

FAGUNDES, Patrícia. "A Encenação e a Técnica". Porto Alegre: Revista Cena, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, pp. 77-83.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. (1990) *History of European Theatre and Drama*. London and New York: Routledge, 2002.

- *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005.

- (2004) *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008.

FREEMAN Jonh. *New Performance/New Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

- FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theatre After Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- GALEANO, Eduardo. *Las Palabras Andantes*. México DF: Siglo XXI, 1993.
- GOLDBERG, RoseLee. (1979) *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: World of Art, 1988.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. *Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. London and New York: Routledge, 2005.
- GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen, y NORMINGTON, Kate. *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York: Routledge, 2007.
- GRAVES, Robert. *Los Mitos Griegos*. Barcelona: RBA, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1969.
- HEISENBERG, Werner. *La Imagen de la Naturaleza en la Física Actual*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- HELMER, Judith y MALZACHER, Florian. *Not even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin: Alexander Verlag, 2004.
- HODGE, Alison. Editor. *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 2000.
- HODGDON, Barbara. *The Shakespeare Trade. Performances and Appropriations*. Pennsylvania: University Press, 1998.
- HUYSEN, Andreas. (1986) *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernism*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- HUIZINGA, Johan. (1938) *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

HUXLEY, Michael y WITTS, Noel (Ed.). *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

IRVIN, Polly. *Directing for the Stage*. London: RotoVision, 2003.

JÜNGER, Friedrich Georg. (1947) *Mitos Griegos*. Barcelona: Herder Editorial, 2006.

KANTOR, Tadeusz. (1977) *O Teatro da Morte*. São Paulo: SESC y Perspectiva, 2008.

KAPROW, Allan. "Just Doing" en BIAL, Henry. Ed. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2007, pp. 159 -163.

KERMODE, Frank. *El Tiempo de Shakespeare*. Barcelona: Random House, 2005.

KIRBY, Michael. "On Acting and Not-Acting" (1972) en BATTCKOCK, Gregory y NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984, pp. 99-117.

LAROQUE, François. *Shakespeare's Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*. Cambridge: University Press, 1993.

LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético*. Barcelona: Alba, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. (1999) *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.

LEPAGE, Robert. *Connecting Flights*. London: Methuen, 1997.

LITTLEWOOD, Joan. "A Laboratory of Fun" en SCHECHTER, Joel (Ed.) *Popular Theatre. A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 212-214.

LÉVINAS, Emmanuel. (1982) *Ética e infinito*. Madrid: A. Machado, 2000.

LUCRECIO. *De la naturaleza de las cosas*. Traducción de Abate Marchena. Madrid: Cátedra, 1994.

McGRATH, Jonh. (1981) *A Good Night Out. Popular Theatre: Audience, Class and Form*. London: Nick Hern Books, 1996.

M. DI NOLA, ALFONSO. (1995) *La Muerte Derrotada. Antropología de la Muerte y del Duelo*. Barcelona: Belacqva, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio de la Razón Sensible*. Barcelona: Paidós, 1997.

- (1982) *A Sombra de Dionisio*. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

- (2000) *El Tiempo de las Tribus*. México DF: Siglo XXI, 2004.

- (2002) *La Tajada del Diablo. Compendio de subversión posmoderna*. Buenos Aires y México DF: Siglo XXI, 2005.

-(1990) *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

MAMET, David. *Verdadero y Falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.

MANDELBROT, Benoît. (1977) *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquet, 1997.

MANFUL, Helen. Ed. *Women Directors on Directing*. London: Methuen, 1999.

MATURANA, Humberto, y VARELA, Francisco. *El Árbol del Conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Debate, 1999.

METZER, Gustav. "La Tercera Cultura" en *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007, pp. 49- 58.

MEYERHOLD, V.E. *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos, 2003.

MITTER, Shomit. *System of Rehearsal: Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London, Routledge, 1993.

MORIN, Edgar. (1990) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MURRAY, Chris. Edición. *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2006.

- NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachusetts: Institute of Technology, 2004.
- NIEBLER, Naomi. *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundations of Genre*. London and New York: Routledge, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2007.
- *Así Habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2008.
- OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- ONFRAY, Michel. (2006) *Las sabidurías de la antigüedad*. Madrid: Anagrama, 2007.
- PAVIS, Patrice. - *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1980.
- *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001
- *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. (1950) *El Laberinto de la Soledad*. Madrid: Cátedra, 1998
- PERRY, Anderson. *Los Orígenes de la Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos. Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabelle. (1984) *Order Out of Chaos. Man's new dialogue with nature*. Londres: Flamingo, 1985.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografía*. São Paulo: SENAC, 1999.
- REICH, Wilhem. *La Función del Orgasmo*. Madrid: Diario El País, 2003.
- RICHARDS, Mary. *Marina Abramovic*. London and New York: Routledge, 2009.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Madrid: Alba Editorial, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- *Jogar, Representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUDLIN, Jonh. “Jacques Copeau. The quest for sincerity” en HODGE, Alison. Editor. *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 2000, pp. 55-78.

SÁNCHEZ, José A. Ed. *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

- (1994) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad Castilla de La Mancha, 2002.

- *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

SERRES, Michel. (1977) *El Nacimiento de la Física en el Texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Valencia: Pre-textos, 1994.

- *Variações sobre o Corpo*. Sao Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Pennsylvania: University Press, 1985.

- (1977) *Performance Theory*. New York: Routledge, 1994.

- “The Five Avant Gardes or ... or none?” en HUXLEY, Michael y WITTS, Noel (Ed.). *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996, pp. 342-356

- *Performance Studies: an Introduction. Second Edition*. London and New York: Routledge, 2006.

- SCHECHTER, Joel (Ed.) *Popular Theatre. A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2003.
- SCHNEIDER, Rebecca, CODY, Gabrielle. *Re-Directing. A theoretical and practical guide*. London and New York: Routledge, 2002.
- SHUMANN, Peter. "The Radicality of Puppet Theatre" en SCHECHTER, Joel (Ed.) *Popular Theatre. A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 41-48.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Pelican Shakespeare*. London: Penguin Books, 1977.
- SHEVTSOVA, Maria y INNES, Christopher. Ed. *Directors/ Directing. Conversations on Theatre*. Cambridge: University Press, 2009.
- STANISLAVISKI, Constantin. Selección y Notas Edgar Ceballos. *Ética y Disciplina. Método de Acciones Físicas*. México: Editorial Gaceta, 1994.
- SUTTON_SMITH, Brian. "The Ambiguity of Play" en BIAL, Henry. Ed. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2007, pp. 152-158.
- SUZUKI, Tadashi. *The Way of Acting*. New York: Theatre Communications Group, 1986.
- TUDURÍ, Gerardo. *Manifiesto del Cine Sin Autor*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2008.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Press, 1982.
- (1969) *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1998.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- WITTS, Noel. *Tadeusz Kantor*. London and New York: Routledge, 2010.

WORTH, Libby and POYNOR, Helen. *Anna Halprin*. London and New York: Routledge, 2004.

Recursos Electrónicos:

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29456>

http://www.pochanostra.com/download/presenter_texts/workshop_tips_08.doc

http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=4

<http://www.forcedentertainment.com>

<http://www.institute-of-failure.com>

<http://www.spillfestival.com>

<http://www.robindeacon.com>

<http://elcantodelacabra.com>

<http://www.portalabrace.org>

<http://www.funarte.gov.br>

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/>

Catálogos:

Fluxus. Donación Dino di Maggio. Museo Vostell Malpartida: Editora Regional de Extremadura, 1998.

International Triennale of Contemporary Art. National Gallery in Prague. Prague: Kant, 2008.

¡Viva la Muerte! Arte y muerte en Latinoamérica. Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria): Catálogo de la exposición, 2008. .

Alternmodern. Tate Triennial 2009. London: Tate, 2009.