



Universidad de Chile  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado  
Departamento de Teatro**

**PRINCIPIOS DE LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA.  
Pesquisando una metodología de dirección en torno al Libreto Visual.**

**Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Artes Mención  
Dirección Teatral.**

**Autor: MARIA LUISA PORTUONDO VILA.  
Profesora Guía Teórico: Dra. Verónica Sentis Herrmann.  
Profesor Guía Práctico: Dra. Ana Harcha Cortés.**

**Santiago, Chile 2015**

A mis padres,  
aquí y allá.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar mis más sinceros agradecimientos a la Universidad de Chile y a cada uno de los profesores que contribuyeron en el enriquecimiento de mi capital cultural, durante los años que duró este proceso académico. Así mismo, manifestar un agradecimiento especial a Verónica Sentis Herrmann y Ana Harcha Cortés, mis profesoras guías de tesis y proyecto creativo respectivamente. Gracias por impulsarme y enseñarme a desarrollar un pensamiento teórico-práctico relativo a mis inquietudes artísticas y lenguaje autoral.

Junto a esto quiero agradecer profundamente a Katalina Mella, Elías Santis, Andrea Moro, Magdalena Isaacson, Raimundo Arrau, Daniela Burgos, Marcela Velásquez, Karol Blum, Ana Paula Durán, Macarena Astudillo, Francisco Achondo y Sebastián Plaza por haber sido parte del proyecto creativo para obtener el grado de Magister en Artes con mención en dirección teatral: *Épico*.

A María Luisa, mi madre, el haberme proporcionado cariñosamente toda mi educación. A mi padre, Agustín, el heredarme el amor por la academia. A mi familia y amigos el permanecer antes, durante y después.

Gracias a Dios por darme fe.

## Índice

AGRADECIMIENTOS .....	iii
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1	
Algunos antecedentes teóricos importantes hacia la construcción escénica no verbal .....	5
1.1 Inicios del cambio .....	5
1.2 Antoine y el teatro naturalista .....	8
1.3 El proceso de re-teatralización .....	11
CAPÍTULO 2	
Antecedentes hacia la construcción escénica desde el <i>Libreto Visual</i> :	
Directores íconos del siglo XX .....	26
2.1 El director como autor .....	28
2.2 El texto como material .....	37
a) Reformulación del rol del autor dramático .....	39
b) Re-concepción del uso de la palabra .....	43
c) Deconstrucción de los textos .....	46
2.3 El Libreto Visual .....	49
a) El Libreto Visual es producto del material escénico .....	51
b) El Libreto Visual actúa a modo de collage .....	55
c) El Libreto Visual es fijado al final del proceso creativo .....	58
2.4 El actor como artista .....	61
2.5 Hacia una espacialidad diferente .....	69
a) Algunos antecedentes importantes .....	69
b) Trabajo desde el espacio Vacío .....	70
c) Ocupación de espacios no convencionales y carácter de convivio .....	74

### CAPÍTULO 3

Análisis en torno a la teoría y praxis del proceso creativo conducente a <i>Épico</i> .....	79
Antecedentes del proceso de puesta en escena .....	79
EL TEXTO COMO MATERIAL .....	84
Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso <i>Épico</i> .....	84
Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos .....	89
a) Reformulación del rol del autor .....	90
b) Recomposición del uso de la palabra .....	93
YO DIRECTOR AUTOR .....	98
Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso <i>Épico</i> . .....	98
Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos .....	101
a) Trabajo de creación en colectivo: Dejar que el equipo proponga y componga. ....	102
b) Creación de un lenguaje propio .....	105
c) Columna Vertebral sobre la cual levantar el espectáculo .....	107
EL LIBRETO VISUAL .....	109
Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso <i>Épico</i> . .....	109
Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos .....	112
a) El Libreto Visual es resultado del proceso escénico y se fija al final ...	113
b) Del Storyboard y el Collage .....	115
ACTOR ARTISTA .....	118
Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso <i>Épico</i> .....	118
Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos .....	121
a) De la re-presentación a la presentación .....	122

HACIA UNA ESPACIALIDAD DIFERENTE.....	127
Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico .....	127
Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos .....	131
a) Uso del espacio no convencional para la presentación.....	132
b) Convivio .....	135
CONCLUSIONES .....	140
BIBLIOGRAFÍA.....	154
ANEXOS.....	156

## INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, desde Aristóteles hasta fines del siglo XIX, el teatro era asociado al texto dramático. Dicha característica significó que la creación escénica estaba sujeta a las exigencias y necesidades de éste, lo que la mantuvo durante siglos aferrada a patrones de carácter convencional, en los que la sencilla concreción de lo sugerido en el texto, se consideraba una obra de teatro en el más amplio sentido artístico. Estos patrones estaban ligados, entre otras cosas, al tratamiento que se le daba a la escenografía, la cual ejercía a modo de decorado, obedeciendo a lo sugerido en las acotaciones. También esta visión teñía el trabajo actoral, el que permanecía aferrado a la versificación de los diálogos y a una gestualidad más impuesta que espontánea. La concepción de director de escena era la de ser un ordenador de lo descrito por el dramaturgo y de este modo, durante aproximadamente todo el siglo XIX, el arte escénico fue considerado un apéndice de la literatura.

Esta tendencia comenzó a modificarse a finales del siglo XIX y principios del XX, con la irrupción del naturalismo, encabezada por la figura de Antoine, y la idea de que el teatro debía salir del lugar en el que se encontraba desde ya hace más de un siglo, específicamente en lo referente a su dimensión formal. Se comenzaron a cuestionar las maneras tradicionales de concebir la creación visual de un espectáculo, surgiendo así diferentes significaciones, valorizaciones y posibilidades en este campo. Una de las principales relaciones que se puso en cuestión fue: Palabra-Imagen.

El tema de la presente investigación se centra en el estudio de otra perspectiva de abordaje para el proceso de puesta en escena, a través de lo que llamaremos Libro Visual, entendido operacionalmente como una estructura que obedece a procesos escénicos más que literarios. Una especie de guía escrita que va estructurando lo

construido durante el proceso creativo del equipo, y donde la organización visual del espectáculo se impone ante la textual.

Esta noción de escritura, que comenzó a generarse a comienzos del siglo XX con el cuestionamiento a las leyes del teatro y la dramaturgia clásica aristotélica, resultó ser un importante aporte para el arte escénico, sugiriendo tres directrices fundamentales: la reformulación del uso del texto dramático, la supremacía de lo escénico por sobre lo literario y la aparición del modelo director-autor.

El modelo antes mencionado exigió un nuevo entendimiento del rol por parte del autor dramático y el director. Se manifestó así la necesidad de que ambos trabajaran en comunión, mixturando sus respectivas técnicas para, de esta manera, contribuir a producir un espectáculo principalmente escénico. Al respecto, señala Dubatti:

Hoy un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectadorial<sup>1</sup>

Según Dubatti, esta amplitud del concepto de dramaturgia permitió “otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX”<sup>2</sup>, lo que resulta fundamental en esta indagación, ya que integraría el Libreto Visual, como una forma de escritura dramática legitimada por el medio y que, por tanto, necesita de una investigación que precise sus límites e identifique un patrón metodológico relativo a la dirección escénica.

---

<sup>1</sup> Jorge Dubatti: *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2008, p 136.

<sup>2</sup> Ídem, p 141.



Es así como el objetivo de nuestra investigación es pesquisar cuáles son los principios que sustentan esta noción, con el fin de plantear un plan metodológico que permita a la comunidad trabajar a partir de la tendencia.

En virtud de lo anterior hemos levantado una estructura dividida en cuatro capítulos. El primero es un paneo histórico que pretende dar cuenta del estado del arte al momento de aparecer los primeros indicios de la tendencia. Revisaremos cómo comenzó esta transformación que terminó planteando que el teatro debía crearse en el proceso de escenificación, y por tanto, podía prescindir de un texto previo. Este hecho significó una esperada explosión de la dimensión plástica del espectáculo.

El segundo capítulo está orientado a analizar las poéticas de Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba y Robert Wilson, enfocándonos particularmente en investigar una metodología de dirección que integra el uso de Libretos Visuales para la creación escénica. Para esto se hará levantamiento de textos de los directores ya mencionados, referentes a sus modos de construir escénicamente, su relación con el actor, con el texto escrito y sus propuestas en torno a concebir un nuevo concepto de espacio y audiencia.

El tercer capítulo será levantado con la experiencia obtenida a partir de la metodología de dirección previamente investigada. Es así como se desarrollará un paralelo entre el análisis de los principios trabajados y los resultados obtenidos en la práctica. Con esto, se pretende mostrar los acontecimientos que arroja la creación a partir de los elementos que sustentan esta práctica y así ofrecer una estructura metodológica para trabajar a partir del Libreto Visual.

La metodología que ocuparemos para nuestra indagación será, primeramente, levantar bibliografía de los autores mencionados, revisando sus poéticas, escritos referentes a sus procesos de montaje y experiencia en el arte escénico. Posterior a esto se

buscarán artículos de revistas donde, de primeras o segunda fuente, se haya escrito sobre su trabajo. De este modo se incrementará información teórica respecto a principios de visualidad escénica, conceptos de dramaturgia escénica y Libreto Visual.

Tras la indagación teórica, se iniciará un proceso creativo (a modo de ejercicio práctico) cuya génesis estará determinada por las coordenadas metodológicas que se pesquisen, en esta investigación, en torno a la construcción de un espectáculo a través del uso y creación de un Libreto Visual. Esto, como ya hemos señalado, constituirá el tercer capítulo de esta tesis.

Es relevante aclarar que no se estudiará la vida de cada uno de los directores mencionados, ni tampoco sus obras en particular. Aun advirtiendo que estos tienen gran cantidad de escritos relevantes para la dirección escénica, sería un despropósito querer abarcar más allá de lo que concierne a la investigación. También es de nuestro conocimiento que, en este proceso de escenificación a través de la estructura del Libreto Visual, el rol del actor se renueva y adquiere otra valorización, sin embargo tampoco desarrollaremos un análisis respecto a este suceso, ya que aquello sería una tesis en sí mismo.

Por último, consideramos que si bien esta tendencia de la dirección teatral es aplicada, consciente o inconscientemente, por un gran número de artistas, no existen suficientes escritos que den cuenta, documentadamente, del proceso. En virtud de lo anterior, queremos ofrecer una investigación que permita a los creadores abordar un trabajo de este tipo, respaldados en experiencias previas, que los adviertan sobre fortalezas y dificultades de enfrentar la creación desde esta óptica otra. Así esperamos poder contribuir (a través de una investigación aplicada sobre el Libreto Visual) al oficio de la dirección teatral.

## CAPÍTULO 1

### **Algunos antecedentes teóricos importantes hacia la construcción escénica no verbal**

#### **1.1 Inicios del cambio**

El cambio de paradigma respecto al concepto de dramaturgia y a los procesos de construcción escénica, surgió tras una serie de antecedentes que estimularon el pensamiento de que el teatro debía ser una disciplina independiente de la literatura. Manó entonces una discusión activa en torno a nociones (principalmente de carácter formal), hasta entonces poco consideradas, como la de espectacularidad, visualidad escénica, escenografía corpórea, percepción espacial, percepción del movimiento, construcción gestual, etc. La nueva tendencia planteaba que la dimensión espectacular de la obra no debía necesariamente estar supeditada a las acotaciones del texto y que, por tanto, era necesario desligar la visualidad de la palabra, des-literalizar el arte escénico.

Como ya es sabido, el teatro de fines del siglo XVIII y principio del siglo XIX estuvo marcado por los principios neoclásicos. Estos sustentaban la idea de que “para que una obra fuese artística se exigía que en ella se destacase el bien y se repudiase el mal, que se mostrara lo bello y se escondiera lo feo”<sup>3</sup>. De este modo, la estructura que se obtenía en la mayoría de los casos, respondía a formas rígidas, con personajes “tipos”, argumentos de carácter convencional y estructuras esquemáticas.

---

<sup>3</sup> Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 26.

Aquellas reglas precisas en relación a la composición de la obra y el convencionalismo de los personajes<sup>4</sup> se debieron, en gran medida, a la interpretación demasiado literal que se hizo de las afirmaciones elaboradas por Aristóteles en su *Poética*. Se descifró, que según el pensador, el mejor teatro era aquel que reproducía la realidad de manera más fiel<sup>5</sup>, sin embargo, no fue esto a lo que se refería el filósofo, ya que “el drama helénico en el cual basaba Aristóteles las conclusiones de su *Poética* no era imitativo en el sentido realista”<sup>6</sup>.

Esta traducción de lo afirmado en la *Poética* fue perjudicial para el teatro, ya que desembocó en la formulación de *reglas* con respecto a la construcción escénica y dramática que Aristóteles nunca tuvo el afán de establecer, por lo demás, su lectura sobre la tragedia era filosófica y se efectuó un siglo después del auge de la tragedia en Grecia.

En lo que respecta al espectáculo en sí, Aristóteles efectivamente afirmó ciertas cuestiones muy concretas; como que la tragedia era posible sin un espectáculo público y sin actores (afirmación pertinente desde un estudio sobre el teatro como texto), con lo que el espectáculo se concebía, si bien como una entretención, como lo menos artístico e importante de todas las partes que componían la tragedia y como un medio de expresión de la dramaturgia.<sup>7</sup> Es por esta razón que la noción de espectacularidad se mantuvo sin evolucionar durante siglos, limitando el desarrollo de sus posibilidades expresivas.

Sujeto a esta forma de entender el arte escénico, el reinado del teatro neoclásico duró hasta las primeras décadas del siglo XIX cuando comenzó a generarse una reacción en oposición a la rigidez de esta organización, y como “antítesis ante la Tragedia; ya que oponía la pasión al deber, la acción a la narración, el color al análisis psicológico, la

---

<sup>4</sup> Véase: *Ibidem*.

<sup>5</sup> John Gassner: *Teatro moderno*, México, Edit Letras S.A, 1967, pp120 -121.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Véase: Aristóteles: *Poética*, Buenos Aires, Edit Leviatán, 2002.

Edad Media a la Antigüedad”<sup>8</sup> surgió el Romanticismo, comenzándose a crear conciencia respecto a los elementos inherentes al concepto de espectáculo, su posible aplicación y consecutiva potencialización.

A partir de lo provocado por esta reacción en contra de la estructura clásica fueron cambiando los intereses y expectativas del público. Este comenzó a necesitar más acción y una respuesta en oposición a *reglas* que se habían mantenido aproximadamente durante dos siglos. Se comenzó, por tanto, a buscar recursos escénicos que potencializaran la dimensión espectacular, lo visible (sin por esto restar importancia al texto literario), integrándose así elementos como la creación de atmósfera a través del claro oscuro, la enfatización de la gestualidad del actor vinculado principalmente a la emoción del personaje, la elección de lugares apartados para que ocurriera la acción y todo tipo de recursos escénicos que transportaran contenido a través de una construcción visual.

Si bien, según lo que podemos apreciar, la aparición del Romanticismo marcó un precedente en el proceso de valorización de los elementos visuales para la construcción escénica, su papel sólo se limitó a eso; a ser el impulso de una corriente que se desataría con mayor impacto: El naturalismo<sup>9</sup>. Las razones de esta vida corta del Romanticismo tuvieron relación con que la tendencia, si bien reaccionó en contra los recursos clichés y falsos de la Tragedia, siguió tomando sus principios para construir la escena. Dicha situación rompió con las expectativas generadas en el público, ya que esta oposición a la forma clásica, y su respectivos impulsos de cambio, se traspasaron en un discurso más ideológico que escénico.

Durante el Naturalismo y encabezado por la figura de Zola, “cuya creencia en el determinismo objetivo se sentía insultada por la falsedad del teatro”<sup>10</sup>, se comenzó a

---

<sup>8</sup> Emile Zola: *El naturalismo*, Barcelona, Edit Península, 1982, p 125.

<sup>9</sup> Emile Zola: *El naturalismo*, Barcelona, Edit Península, 1982, p 125.

<sup>10</sup> Idem, p 31.

buscar formas de otorgar verdad al arte dramático. Dicha misión instaló su base en la visualidad escénica, apostando a que a través de ella se podía dotar de verosimilitud el universo propuesto y por ende facilitar el proceso de identificación del público.

De este modo la construcción visual comenzó a considerarse como un complemento insoslayable para la escenificación de un mundo, lo que creó una mayor conciencia respecto a los elementos que construían el universo propuesto. Esto fue reorganizando el concepto de escenografía; incorporando elementos reales a la escena, suplantando los telones pintados por el objeto mismo, creando atmósferas a través de la luz y considerando la participación de variados recursos que permitieran reproducir un espacio real.

Así se inició el proceso de potencialización de la visualidad (inherente al arte escénico) y con esto la aparición de nuevas posibilidades en el campo de lo teatral. Este suceso fue encabezado por una serie de directores que, a través de sus planteamientos y propuestas, llevaron a pensar la escena como un valor en sí misma. Por esta razón ofreceremos un paneo general de los aportes que hicieron algunos directores de la época, en virtud de este proceso de transformación, con el fin de levantar antecedentes que nos permitan comprender los cambios sucesivos.

## **1.2 Antoine y el teatro naturalista**

Una personalidad influyente en el proceso de transformación del arte dramático en un arte principalmente escénico fue Antoine. El director francés pareció que emergió ante la necesidad expuesta por Zola de “encontrar un hombre nuevo que barrierá la escena

encallada”<sup>11</sup> y constituyó uno de los máximos exponentes del teatro naturalista de fines del siglo XIX. Su principal ocupación fue la de exterminar esa inefable falsedad de las actuaciones y decorados que hasta entonces destacaban en el teatro. Para esto indagó en los elementos visuales de la puesta en escena (utilería, escenografía, cuerpo del actor, evocación de atmósfera a través de la luz, etc.) con el fin de ofrecer, en sus obras, un universo completamente real.

Comenzó así a trabajar sobre aquellos elementos que contribuirían al fortalecimiento de la visualidad escénica y, por consiguiente, al proceso de re-teatralización (recordemos que durante siglos no se puso énfasis en el carácter espectacular del teatro). Nos referimos, por ejemplo, al trabajo con la gestualidad. Este recurso estaba integrado en el proceso de construcción escénica, sin embargo, era contemplado exclusivamente como un emisor (estructurado) de significado, lo que limitaba las posibilidades del actor de crear, a través de su cuerpo, un lenguaje que no estuviera determinado por la relación gesto-significado. Lo mismo pasó con los telones pintados, la propuesta efectivamente apelaba a lo visual como modo de evocar una realidad, sin embargo permaneció durante un periodo extensísimo sin evolucionar; siendo un recurso funcional y de escaso valor escénico.

Ante este panorama Antoine comenzó a pensar en la creación formal de manera más aguda y, como decíamos en un principio, a indagar en el desarrollo de la percepción gestual y de los movimientos, la corporalización de los elementos y los espacios, la creación de atmósferas reconocibles por el público, etc. De este modo llegó a plantear un equilibrio texto-visión, rompiendo con la manera tradicional de puesta en escena, “renovando por completo la técnica de la representación y de la organización del

---

<sup>11</sup> Emile Zola. En: León Chancerel: *Panorama del teatro*, Buenos Aires, Edit Compañía General Fabril, 1963, p 165.

espectáculo”<sup>12</sup> y volviéndose un rupturista en prácticamente todas las capas del arte teatral, al aportar no desde el “que” sino desde el “cómo”.

De lo que fue su labor de dirección Gastón Baty señala lo siguiente:

Antoine puso al desnudo todos los artificios de las fórmulas antiguas (...). La obra reestructurativa de Antoine creó el gusto por la acción simple, rápida, concisa y visual, tanto en los gestos como en las actitudes y en las palabras.<sup>13</sup>

Este concepto de acción visual que adjudica Baty a la obra de Antoine es un hito para nuestra investigación, ya que fue el pensar en la construcción visual como un canal para que transitara la acción, lo que gatilló la explosión de sus posibilidades creativas.

Evidentemente, ante esta nueva escena, el rol del director comenzó a mutar. Se volvió un sujeto creativo vital para la construcción del espectáculo y su papel dejó de ser el de un organizador de lo escrito por el dramaturgo.

Antoine se refiere a esto cuando dice:

En este punto debo reiterar que dirigir es un arte que acaba de nacer. Nada, absolutamente nada, antes del siglo pasado con su teatro de intriga y situación, llevó a su florecimiento.<sup>14</sup>

Es así como propuso el concepto (que más tarde analizaremos) de director- autor, develando una clave para el proceso que independizaría al teatro de la literatura y cimentando nociones para la concepción de un nuevo teatro.

---

<sup>12</sup> Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 47.

<sup>13</sup> Gastón Baty. En César Oliva/Francisco Torres Monreal: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Edit, Catedra S.A, 1997, p. 321.

<sup>14</sup> Ídem, p 43.



Lamentablemente, el trabajo del director francés “tuvo una muerte rápida y poco gloriosa, al ser atacado muy pronto por las nuevas tendencias de los simbolistas y de los impresionistas”<sup>15</sup>. A pesar de esto, podemos ver que el aporte de Antoine se presenta como un hito para el proceso de potencialización del aspecto escénico del teatro. Fue a través del desarrollo de sus ideas referentes a la construcción visual, a la evolución del concepto de escenografía, a la integración de una conciencia plástica en el trabajo actoral, que comenzó a generarse este nuevo paradigma y, junto a ello, nuevas audiencias capaces de exigir al arte escénico una evolución significativa en cuanto a la forma.

### **1.3 El proceso de re-teatralización**

Como se ha dicho anteriormente, el trabajo de los naturalistas se vio rápidamente opacado por las ideas de los simbolistas, quienes impulsados por la corriente que se había desatado quisieron ser más rupturistas y radicales en cuanto al hecho de concebir el teatro como un arte puramente escénico.

De este modo el foco de atención fue puesto exclusivamente en desarrollar las posibilidades que los principios de visualidad, otorgaban al proceso de construcción espectacular. Se trabajó bajo el firme propósito de cambiar las dinámicas de creación, que hasta entonces habían sido legitimadas, para poder renovar la escena y crear un nuevo sentido de lo teatral.

---

<sup>15</sup> Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 56.

Sobre éste principio, y en virtud de construir un arte dramático distante del que se había concebido hasta entonces, comenzó el proceso de re-teatralización. Este consistió, básicamente, en afirmar nuevos fundamentos para definir y concebir la teatralidad.

Fernando de Toro en su libro *Intersecciones: Ensayos sobre teatro* desarrolla un capítulo dónde afirma que la noción de teatralidad ha vivido una evolución en el transcurso del tiempo, estando en la Antigüedad determinada principalmente por la existencia de un texto dramático que no tenía relación alguna con la construcción espectacular, señalando que “parecería como si en la antigüedad hubiera existido una oposición entre el texto dramático y lo que contemporáneamente ha sido definido como texto espectacular”<sup>16</sup>

En el proceso de evolución del concepto, se comenzó a integrar la idea de que el carácter visual que se desprendía de lo escénico, podía ser un canal para desarrollar nuevas teatralidades. Ante este panorama, aparecieron artistas que fueron otorgando espectacularidad al concepto de teatralidad y, de este modo, a alejarlo de la dependencia del texto dramático. En relación a esto, De toro afirma:

De hecho toda la práctica contemporánea, desde Alfred Jarry Hasta Eugenio Barba (1986), pasando por Antonin Artaud(1964), Edward Gordon Craig(1979), Oskar Schlemmer (1978), Tadeusz Kantor(1977), Jerzy Grotowski(1980, 1971) y Peter Brook (1968), intenta subvertir si no eliminar el texto dramático, intentando recuperar la teatralidad del teatro (perdónese la redundancia), esto es, recuperar el juego teatral, la dimensión lúdica, devolverle al actor su papel ditirámico y ritual, y realizar una producción significativa que se articula y se plasma en el texto espectacular<sup>17</sup>

Es vital comprender certeramente a De Toro cuando en la cita anterior dice: “eliminar el texto dramático”, con el fin de no tergiversar dicha afirmación y no contradecir los planteamientos que se han hecho hasta ahora. Cuando el teórico se refiere a esto, está hablando de la eliminación del discurso que subyace bajo el texto

---

<sup>16</sup> Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Edit Iberoamericana, 1999, p 48.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

dramático ya que, como sabemos, la idea era trabajar con el texto como material; “ocuparlo como un componente de la teatralidad”<sup>18</sup>.

Para De Toro la teatralidad se encuentra en el proceso creativo conducente a erigir una obra de teatro y no se desprende necesariamente de la escritura dramática. Según sus palabras “teatro y teatralidad son fundamentalmente una práctica escénica, una puesta en evidencia de sus artificios más allá de cualquier narratividad, al menos con respecto a la práctica teatral de nuestro siglo”<sup>19</sup>. Es así como desliga de cuajo la teatralidad del texto dramático, sugiriendo que ésta se encuentra en el ejercicio escénico y no en la escenificación de un texto.

Es importante advertir que según De toro “la teatralidad es propia de cada época e incluso de cada práctica teatral”<sup>20</sup>. Atendiendo a aquello podríamos afirmar que cada creador construye su propia teatralidad y que ésta estaría determinada por las características particulares con que el director levanta un universo escénico determinado. Esta variación, que permite que puedan existir diversas teatralidades, también tiene una base común. Ésta la explica Fernando De Toro de la siguiente manera:

La teatralidad es penetrada además por una diversidad de sistemas de significación, que independientemente de sus substancias de la expresión, se organizan y pueden ser reducidos a un sistema semiótico triádico: ícono, índice, símbolo. Esta triada constituye un elemento definitorio de la teatralidad: ningún otro arte del espectáculo semiotiza con la complejidad signica que lo hace el teatro. Es aquí donde se puede encontrar la base común del teatro<sup>21</sup>

De este modo, podríamos decir que si una de las características fundamentales de la teatralidad es su capacidad de crear y producir signos, ésta tiene el rasgo de ser exclusiva de cada creador, ya que, emana de sus experiencias y competencias

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Edit Iberoamericana, 1999, p 49.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Edit Iberoamericana, 1999, p 50.

particulares. Es esa la razón de que podamos encontrar tantas versiones de Hamlet como directores la han montado. Respecto a esto De Toro da un ejemplo que resulta aclarador:

Si tomamos el teatro de Lope de Vega, veremos como lo que constituye esencialmente su teatralidad, es la determinación que opera el discurso en lo espectacular (reemplazando sonidos, iluminación, acciones, etc.): la textualidad como discurso se erige en dimensión representacional, imaginaria, lúdica. En cambio, en un teatro como el de Oskar Schelemmer, Tadeusz Kantor, Edward Gordon Craig, por citar sólo casos representativos, es la dimensión visual, plástica y lúdica la que encarna la semiósis. En el caso de Kantor: cuerpo, ritmo y movimiento<sup>22</sup>.

Teniendo cierta noción del concepto de teatralidad y su importancia para el desarrollo de la tendencia que estamos investigando, vamos a revisar el contexto histórico en que, como decíamos, ésta comienza a desligarse del texto dramático, a aunarse a los procesos de construcción escénica y a formular los principios de su cambio: la re-teatralización.

Como ya hemos dicho, a fines del siglo XIX, y en reacción contra del naturalismo, irrumpen a la escena los principios simbolistas. Se les criticaba a los naturalistas un afán poco grato de sentirse “dueños de toda la verdad”<sup>23</sup> y de precisar todo, que impedía la intervención de la fantasía. Aquello, según los simbolistas, hacía que la obra de arte no tuviese influencia alguna<sup>24</sup>. Se desprendía de la escena naturalista una carencia teatralidad, ya que al intentar ésta ser una reproducción real de la vida, impedía desarrollar un lenguaje que se sirviese de elementos simbólicos para la construcción de una realidad abstracta (que aludiera a la realidad cotidiana).

Fue así como los simbolistas levantaron una serie de principios en reacción a ésta forma de concebir la creación, embarcándose en una firme batalla en pos de la re-

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Véase: Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 50.

<sup>24</sup> León Chancerel: *Panorama del teatro*, Buenos Aires, Edit Compañía General Fabril, 1963, p168.

teatralización del arte escénico. León Chancerel, en su libro *Panorama del teatro*, expone claramente cuál era la noción de teatro que los simbolistas querían potencializar.

Se trata de descubrir el milagro de lo cotidiano de la vida y el sentido de lo misterioso. El decorado debe ser pura ficción ornamental. Por medios muy simples, por analogías de líneas y colores con el drama, se logrará matizar expresivamente el decorado a fin de que sea un personaje en la pieza y contribuya a su unidad. De este modo el teatro será lo que debe ser “un pretexto para soñar”. De esto nacerá-o renacerá-lo que desde entonces se ha llamado decorado “simplificado, estilizado, sintético”. Toda la escenografía contemporánea se basa en estos principios.<sup>25</sup>

Aquí podemos ver que la mayor transformación que propuso el simbolismo tuvo relación con crear a partir de la plástica, el color y la forma, un lenguaje que potenciara el drama. Según apunta la cita anterior, la dimensión formal del espectáculo sería valorada como un personaje más dentro de la puesta en escena y contribuiría, desde aquel lugar, a crear un teatro unificado. Es así como, a partir de las ideas de los simbolistas, se comenzó a valorar significativamente el plano visual del teatro y a trabajar en pos de su potencialización y autonomía.

La tendencia simbolista se dio en varios países de Europa, siendo sus máximos exponentes Georg Fuchs en Viena, Gordon Craig en Gran Bretaña y Adolph Appia en Suiza<sup>26</sup>. “Estos directores establecen los principios que comprenden el teatro como un arte y poseen las bases técnicas del teatro del futuro: rechazo de la literatura a favor de la teatralidad, llamado a la imaginación del espectador, búsquedas de nuevas convenciones acordes con las convenciones actuales de la existencia y susceptibles de dar nacimiento a nuevos poetas”<sup>27</sup>.

Como vemos, el afán de los directores era dotar la escena de una teatralidad no existente hasta ese entonces, crear un diálogo entre la pieza y la audiencia que apelara a recursos plásticos, auditivos, sensoriales como medio de expresión. Así se cimentó la

---

<sup>25</sup> Ídem, pp 168-169.

<sup>26</sup> Véase: León Chancerel: *Panorama del teatro*, Buenos Aires, Edit Compañía General Fabril, 1963.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

idea de que el teatro se manifestaba a través de un lenguaje que era escénico y no literario. Si somos majaderos al reiterar este suceso, es porque el pensar el espectáculo como una construcción visual, fue lo que posteriormente creó la necesidad de implantar un nuevo dispositivo que suplantara al texto dramático: el Libreto Visual.

Esta corriente tuvo varios exponentes importantes, siendo uno de éstos el suizo Adolph Appia, quien estimulado por la figura del “dramaturgo-músico” Wagneriano, soñó con una obra orgánica, que *creciera* como un ser vivo integrando en sí música, palabra, cuerpo e imagen<sup>28</sup>. Appia consideraba que las ideas de Wagner, relativas a crear una obra de arte unificada, eran tentadoras y estaban dotadas de enormes posibilidades para la evolución del concepto de espectáculo, sin embargo, eran también indiscutiblemente generadora de caos. Es por esto que inició un análisis particular de cada uno de los elementos que hacen posible una puesta en escena. Esto, con el fin de pesquisar por medio de sus características cuáles eran sus vínculos, y así lograr una nomenclatura que permitiera ésta interrelación de una manera fluida<sup>29</sup>.

Las mayores innovaciones que ofreció Appia (1862-1928) estaban vinculadas al plano de lo estético. El creador, que antes que director o teórico era escenógrafo, buscaba una teatralidad que se nutría de los elementos plásticos para emerger. Esto se oponía a la visión de los naturalistas, cuya teatralidad respondía a la necesidad de construir un universo lo más cercano e íntimo posible; tanto a nivel espacial (construcción de atmósferas) como psicológico (construcción de personajes).

En este proceso de búsqueda, la mayor preocupación de Appia fue la de conectar lo espacial con la figura del actor, para que de este empalme surgiera lo oculto; develado a través de la teatralidad. El director creía que la única existencia objetiva con la que contaba el arte escénico era el actor y su cuerpo, por lo que debía éste tomar el lugar

---

<sup>28</sup> Véase: José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999.

<sup>29</sup> Véase: María José Sánchez: *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.

preferente<sup>30</sup>. “Para ello, entre muchas cosas, manejó con especial énfasis la luminotecnia, rompió con el escenario a la italiana, sustituyendo el decorado de tela por construcciones corpóreas y practicables”.<sup>31</sup> En lo relativo a esta relación entre el actor y los elementos escénicos Appia señalaba lo siguiente:

Los fondos de los decorados son todavía bidimensionales, conformados por representaciones convencionales de objetos, luces y sombras. El actor es una realidad viviente, al que no le afectan las luces y las sombras pintadas, y no puede establecer relaciones orgánicas con objetos pintados. La iluminación, pensada para hacer la pintura visible, no está pensada para el actor pero sí que le afecta, Y la iluminación pensada para el actor, cae igualmente sobre la pintura, falsificando sus valores pictóricos.<sup>32</sup>

Vemos que para Appia la manera de reaccionar contra la falsedad y el descuido de los dispositivos de creación escénica era a través del actor. El rol que hasta entonces había tenido éste debía desaparecer, para dejar entrar a un actor-artista (principio que abordaremos en el segundo capítulo de esta investigación), capaz de crear a través del vínculo con el resto de los elementos escénicos y comprometido activamente con la autoría del espectáculo.

Si mencionamos brevemente la transformación que se esperó del actor en este período, es porque esto cambió el rol del intérprete. El ejercicio en post de aquel fin constituyó un fundamento para la metodología de dirección que estamos estudiando, ya este modelo de dirección, que basaba sus principios en crear desde la visualidad (y no desde un texto literario), necesitó de un actor que se comprometiera activamente con la creación del espectáculo.

Otro artista ícono en este proceso de reformulación de los principios del arte escénico fue Gordon Craig. El director inglés, si bien no compartía la visión de Appia en

---

<sup>30</sup> Véase: Adolphe Appia: *El arte es una actitud*. En: Adolphe Appia: *Escenografías*, Madrid, Edit círculo de Bellas artes, 2004.

<sup>31</sup> César Oliva/Francisco Torres Monreal: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Edit, Catedra S.A, 1997, p 337.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

lo referente al actor (ya que para él “el actor no es un artista porque desconoce las leyes de su arte”<sup>33</sup>), si lo hacía respecto a la lamentable escena de su época y a la necesidad de cambiar dicha realidad. “Parece-dice- que los ingleses me consideran anti inglés [...] me condenan en Inglaterra porque pienso y digo que la situación actual del teatro en Inglaterra es ridícula”<sup>34</sup>.

Así como Appia depositó en la figura del actor (en relación a los elementos de la visualidad) la responsabilidad de dar un cambio a la condición escénica de la época, Craig lo hizo a través de la figura del director; pensando en que éste debía enfrentarse a la escena como un autor, capaz de plasmar su propia visión de mundo, con un lenguaje particular y “teatral”

¿Queréis saber por qué se cuentan siete maestros en lugar de uno? Porque no hay en el Teatro un solo hombre que sea él mismo un maestro: ni uno solo capaz de componer el mismo y de hacer ensayar una pieza; de dibujar y de vigilar la ejecución de los decorados y los trajes; de escribir una música de escena; de inventar la tramoya y la iluminación necesarias. Ningún director de teatro ha estudiado sucesivamente estas cuestiones, y es una desgracia para el Teatro Occidental que esta afirmación pueda ser hecha.<sup>35</sup>

Advertimos, a través de la cita anterior, que Craig veía como imprescindible la aparición de un director capaz de apropiarse de la creación escénica. Para él, si el teatro carecía de esta figura, carecía de forma, por tanto carecía de belleza<sup>36</sup>. Es por esto que planteaba que los directores debían apartarse de los yugos no sólo relacionados con el texto, sino también con la pintura y las otras artes<sup>37</sup>. Por tanto se necesitaba reformular el concepto de dirección teatral, proponiendo un director que sirviera al arte escénico en sí mismo y que trabajara en virtud de su independencia.

---

<sup>33</sup> Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 173.

<sup>34</sup> Idem, p 152.

<sup>35</sup> Edgard Gordon Craig: *Del arte del teatro: Hacia un nuevo teatro*, Madrid, Edit Asociación de directores de España, 2011, p 82.

<sup>36</sup> Idem, p 89.

<sup>37</sup> Ibidem.



Se debía hacer surgir un modelo de director-autor. Para esto era necesario, entre otras cosas, replantearse la función del autor dramático y establecer nuevas valorizaciones y tareas a cada oficio. Se comenzó señalando que el texto no podía ser una imposición para el director, que éste no debía hacer caso de las descripciones de escena puestas por el autor ya que no necesitaba de ellas para la composición de su espectáculo<sup>38</sup> y que, por tanto, era necesario producir un empalme entre el trabajo de dirección y dramaturgia.

Es así como Craig sugirió que los directores empezaran a abordar de otra manera los textos dramáticos, proponiendo una idea de dirección que él argumentaba de la siguiente manera: “trata al drama como el escultor al mármol, o como el compositor al sonido; le da forma, proporciones, ritmo, expone algunos aspectos, oscurece otros, todo ello de acuerdo con su propio criterio”<sup>39</sup>. De este modo proponía romper con esa fidelidad mal entendida que tenían los directores frente a los textos dramáticos, apuntando a que debían pensarlo como un material creativo que les permitiera plantear una concepción propia de la obra.

Una obra resulta ser deficiente y carece de arte cuando se lee o tan sólo se escucha, debido a que está incompleta, sin acción, color, línea y ritmo en movimiento y en escena. Por ello si el director se capacitará técnicamente para la tarea de interpretar las obras del dramaturgo, más adelante y a través de un desarrollo gradual, recobraría el terreno perdido para el teatro y finalmente, restauraría el Arte del Teatro a su lugar, por medio de su propio genio creativo.<sup>40</sup>

La tarea entonces era la de activar el genio creativo del director, con el fin de que este fuese capaz de dominar las palabras, el ritmo, la línea y el color, para así convertirse

---

<sup>38</sup> Véase: Edward Gordon Craig: El trabajo de dirección, En: Edgar Ceballos: Principios de la dirección escénica, México, Edit. Gaceta.sa, 1999.

<sup>39</sup> Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992, p 164.

<sup>40</sup> Edward Gordon Craig: El trabajo de dirección, En: Edgar Ceballos: Principios de la dirección escénica, México, Edit. Gaceta.sa, 1999, p 197.

en un artista integral, que no necesitaba del dramaturgo para su arte<sup>41</sup>, un creador capaz de plasmar su propia visión de mundo en una obra cuya complejidad estaba dada por las dinámicas, vínculos y significaciones que él mismo determinaba.

Si planteamos que Craig es un importante antecedente para nuestra investigación, es porque también fue un aporte en la tarea de erigir un pensamiento visual para la construcción escénica. Las pautas que narra Craig, como inicios del trabajo de composición, están enfocadas en desarrollar la dimensión plástica del espectáculo, para luego centrarse en el trabajo con los actores. Según Edgard Ceballos en *Principios de dirección escénica*, el primer objetivo del director era encontrar la atmósfera donde sucedía la acción, para luego que ésta estaba montada, empezar a trabajar con los actores en la construcción del drama<sup>42</sup>.

Es interesante mencionar el trabajo de Craig en relación a la figura del actor, ya que si bien no tuvo mayor éxito, estimuló la dimensión plástica del trabajo del intérprete. El director inglés, propuso un modelo de actor basado en el abandono de su naturalidad intrínseca, para convertirse en un actor que “entienda que antes de estar en condiciones de crear el drama, debe estudiar durante muchos años los movimientos de las marionetas.”<sup>43</sup> Si consideramos importante su aporte, es porque fue una de las primeras ideas respecto a pensar al actor como un elemento visual, dejando de ser trascendental la construcción psicológica del personaje. Resultaba entonces significativo el cómo se veía, cuál era la construcción formal y semiótica que se podía hacer a través de su cuerpo.

Ya hemos visto a dos de los grandes representantes de este proceso de re-teatralización del arte escénico durante la primera mitad del siglo XX, sin embargo, la revisión del panorama no estaría completa si dejáramos de mencionar las investigaciones de Meyerhold en relación al suceso.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ídem*, pp 198-199.

<sup>43</sup> *Ídem*, p180.

Meyerhold es una de las figuras más influyentes en el período que sucede entre la caída del naturalismo y los inicios del nuevo teatro. Sus ideas respecto a la puesta en escena no realista y a la renovación del trabajo del actor marcaron un antes y un después en la historia del arte dramático. Principalmente, en lo relacionado con la liberación del realismo y la entrada de un nuevo concepto de lo escénico.

En 1930 Meyerhold escribió refiriéndose a Wagner, quien como sabemos fue uno de los primeros en impulsar la idea de integración de las artes en la puesta en escena y del teatro como arte autónomo, lo siguiente:

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la *magia* de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala<sup>44</sup>.

No es difícil observar que las intenciones de Meyerhold, se unían a las expuestas por los simbolistas Appia y Craig en lo que respecta a la necesidad de concebir el espectáculo como una totalidad, un ensamblaje armónico de las artes en función de la concepción de una obra. Y al igual que sus contemporáneos, en cuanto al proceso de re-teatralización, hizo hincapié en ser capaces de revelar el mundo interno de las piezas dramáticas, y desarrollar un lenguaje que apelará a recursos plásticos como medio de construcción.

El diálogo interior, el público lo captará no en las réplicas, sino en las pausas; no en los gritos, sino en los silencios; no en los monólogos, sino en la musicalidad de los movimientos plásticos.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Véase: “*La reconstrucción de teatro*” (1930), en V. Meyerhold, ob.cit.,p.271. En: José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999, p 15.

<sup>45</sup> Idem, p 44.

La idea de Meyerhold estaba basada fundamentalmente en que los mensajes no eran transmitidos exclusivamente a través de las palabras, sino que existía un lenguaje físico (por tanto perceptible a la vista) que muchas veces era más elocuente que el literal. Es claro al respecto cuando señala: “la verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído; la plástica, al ojo.”<sup>46</sup>

Es así como puso especial énfasis en desarrollar técnicas para que el actor pudiese comunicar, a través de construcciones visuales, que podía hacer con su cuerpo y su gestualidad. El actor ruso, discípulo de Stanislawski, destacaba el trabajo hecho por el *Teatro de Arte*, principalmente en lo referente a lograr virtuosismo en la representación naturalista, sin embargo, creía que habían aparecido dramas que necesitaban de una puesta en escena y una interpretación diferente<sup>47</sup>. Bajo el propósito de encontrar estos nuevos principios escénicos, se introdujo en una ardua búsqueda teórico- práctica de nuevas formas, que lo llevó a desarrollar una de las técnicas más trascendentes a nivel actoral; la llamada Biomecánica.

Si bien sería un despropósito ahondar en los principios de la Biomecánica, ya que supondrían una tesis en sí mismos, nos referiremos a ello de manera muy sintética. Principalmente porque hay elementos en este estudio que significaron un aporte a la idea de pensar el teatro como una construcción visual. La propuesta de Meyerhold se dirigía a integrar al oficio del intérprete recursos que eran puramente formales, y que estaban dirigidos a que el espectador advirtiera el estado de los personajes, no por lo que observaba de su situación emocional, sino por lo que reconocía en su corporabilidad y gestualidad.

---

<sup>46</sup>Idem, p 52.

<sup>47</sup>Ibidem.

Las técnicas de la Biomecánica surgen como respuesta a la necesidad, que veía el director ruso, de que el actor creara formas plásticas en el espacio. Para esto era necesario que dedicara tiempo al estudio de la mecánica su propio cuerpo<sup>48</sup>. Resultaba para él poco efectivo el trabajo de “interpretación en auge hasta ese momento”<sup>49</sup> refiriéndose principalmente al método Stanislavskiano, donde según Meyerhold la emoción sobrepasaba siempre al actor “hasta el extremo de que este no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz”<sup>50</sup>. Fue a partir de estas circunstancias, que ideó un modelo que permitiera al intérprete abordar el papel, no desde su propia psicología, sino de los procesos fisiológicos del propio cuerpo. De este modo la Biomecánica se erigió como una técnica que permitía al actor descubrir, a través de los estados físicos, impulsos del cuerpo y mecánica de sus posiciones, “la excitabilidad que contagia al público y le hace participar de la interpretación del actor”<sup>51</sup>

Como hemos podido apreciar, estos aires de cambio que se inician con el objetivo de dar autonomía al arte escénico, rápidamente van involucrando a todos los elementos que lo componen. Se produce así una variación en los modelos de trabajo, hasta entonces, legitimados: dramaturgo, escenógrafo, actor y director.

Esto tiene, a nuestro juicio, una explicación bastante evidente, la cual dice relación con que, al manifestarse el afán de crear una escena integral, era necesario que los elementos inherentes al teatro dejaran de trabajar en autonomía, y buscaran los medios de poder entrar en comunión. Todo con el fin de establecer una dinámica de total reciprocidad, que diera al teatro el carácter de espectáculo que requería.

Al igual que sus contemporáneos, Meyerhold creía que para que esta dinámica de creación fuese posible, era necesario instaurar un concepto distinto de dirección. En

---

<sup>48</sup> Idem, p 231.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem.

virtud de lo anterior, propone un modelo al que el denomina: director lineal, el cual basaba las técnicas de su oficio en trabajar en constante comunicación y retroalimentación, lo que permitía “que el actor se libere del director, como éste lo hace del autor”<sup>52</sup>. Según él, era necesario instaurar y fortalecer este modelo de dirección, ya que el suceso teatral se daba en la completa armonía de los cuatro elementos que lo hacían posible: autor, director, actor y espectador.

No quisiéramos terminar esta revisión, sin antes comentar que (según los antecedentes encontrados hasta hoy) es con Meyerhold que se comienzan a manifestar las primeras nociones en relación al Libreto Visual. Al parecer, el director con el fin de liberar al teatro de las restricciones impuestas por un texto dramático, y dar un soporte a la creación en escena, utilizaba las obras a modo de libreto. Esto lo podemos observar claramente en la siguiente cita:

Las creaciones de un director sólo se dan en escena, y la obra de Meyerhold era tan completamente teatral, que el texto de una comedia, aunque se tratase de la clásica de Mogol, no representaba para él sino el libreto con que hilvanar una creación esencialmente sin palabras.<sup>53</sup>

Diremos entonces que Meyerhold fue uno de los pioneros en trabajar bajo el concepto de libreto. Con el fin de encontrar aquella teatralidad inexistente en su escena contemporánea de corte realista-naturalista, el ruso hilvanó, como se dice en la cita anterior, la idea de creación sin palabras.

Si hemos revisado las propuestas de estos directores, es porque fue el afán de acabar con el drama realista imperante de la época, creando un lenguaje anti-realista (que fue el sello distintivo del teatro de la post-guerra<sup>54</sup>), lo que hizo que durante los

---

<sup>52</sup> Idem, p 57.

<sup>53</sup> John Gassner: *Teatro moderno*, México, Edit Letras S.A, 1967, p 170.

<sup>54</sup> Véase: J.M Monner Sans: *Introducción al teatro del siglo XX*, Buenos Aires, Edit Columba, 1954.

últimos años del siglo XIX aparecieran nociones que impulsaron las nuevas teatralidades del siglo XX.

A modo de síntesis diremos que estas propuestas, encabezadas por los directores mencionados, se enfocaron en redefinir principios fundamentales como: que la acción teatral debía estar dada por medios expresivos que le fuesen propios e independientes del drama<sup>55</sup>. Esta redefinición, junto a la aparición de un nuevo modelo de dirección, y la idea de pensar el drama como una construcción visual, fueron sucesos claves para el proceso de re-teatralización y la ulterior aparición de la tendencia de dirección que hemos investigado.

---

<sup>55</sup> M. José Sánchez: *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004, p 29.

## CAPÍTULO 2

### **Antecedentes hacia la construcción escénica desde el *Libreto Visual*:**

#### **Directores íconos del siglo XX**

La construcción escénica a partir de un dispositivo distinto al texto dramático estuvo antecedida, como hemos visto, por la revalorización del concepto de teatralidad, y como consecuencia; de la dimensión visual de la puesta en escena. Este asunto comenzó a cimentarse durante la primera mitad del siglo XX cuando figuras como Kantor, Grotowski, Barba y Brook junto al norteamericano Wilson (entre otros) integraron al panorama teatral una escena distinta, que respondía a los planteamientos del nuevo teatro e insertaba otras técnicas al proceso de creación.

Quisiéramos revisar brevemente las características que tuvo este proceso de cambio del concepto de lo escénico, con el fin de facilitar una comprensión posterior. Por una parte, se revalorizó el uso del texto dramático, planteándose la hipótesis de tener que integrar un nuevo tipo de escritura escénica que, como decíamos, obedeciera a procesos creativos más que a estructuras literarias. De este modo se concibió el texto como una variante y no una constante dentro de la puesta en escena. Y bajo este panorama, se comenzaron a originar los principios del Libreto Visual, material que recibe distintos nombres según el director que lo utiliza: guión escénico, partitura escénica, guión visual, cuaderno de director, etc. Todos los anteriores se refieren al mismo constructo metodológico que permite, por una parte, ser registro del proceso creativo y, por otra, ser una estructura de organización para los creadores de la puesta en escena. En este caso, por un asunto de orden del documento, se ha decidido unificar el concepto bajo el nombre de Libreto Visual.



Otra característica importante fue el incentivar el proceso de re-teatralización y potencialización de los elementos que son propiamente escénicos. Al contemplarse la posibilidad de dejar de prescindir de la palabra, se necesitó una manera de ampliar las facultades del lenguaje escénico. En consecuencia, se exploró en aquellos elementos que estaban supeditados a las imposiciones del texto: los recursos visuales, el trabajo del intérprete, la labor del director, etc. Fue así como comenzó este proceso de re-teatralización que, principalmente, estuvo enfocado en desprender de la visualidad la evocación de un mundo, la emanación de signos, y el proceso de identificación del público.

Una tercera característica de este nuevo avatar del teatro, estuvo relacionada con la reformulación de roles. Las renovadas ideas comenzaron a exigir un modelo distinto de autor, director, intérprete y espectador. Si bien, en esta tesis nos referiremos principalmente al trabajo del director, es importante mencionar que las exigencias que demandó la nueva escena al actor hicieron que, por una parte, se modificaran los procesos de creación escénica (pasando a establecerse una dinámica de trabajo en comunión) y, por otra, se establecieran importantes principios y metodologías relacionadas a su trabajo. De este modo podemos encontrar en las poéticas de Kantor, Grotowski y Barba, manifiestos sobre el trabajo del actor que, si bien no trataremos en esta investigación, son un importante referente a considerar.

Es así como para la escritura de este capítulo se ha indagado en esta otra forma de concebir la creación espectacular. A través del levantamiento de bibliografía relativa al trabajo de dirección de los autores mencionados, hemos dilucidado ciertos principios metodológicos que son comunes entre ellos, y que según nuestra investigación sustentarían esta tendencia de la dirección escénica. Es así como intentaremos definir los ejes que rigen dicha práctica teatral, con el fin de cimentar una noción objetiva que permita a otros directores experimentar en torno a estos conceptos.

## 2.1 El director como autor

La primera gran primicia, que determinó la tendencia que estamos analizando, fue que el director debía presentarse ante la creación como autor. Para esto, se pretendía que los directores no sólo organizaran metodologías de trabajo para sortear las nuevas exigencias de su oficio, sino que también pensarán en dispositivos que sustentaran esta manera otra de concebir un espectáculo. La intención siempre fue la de remover el teatro desde sus raíces para que, como sabemos, se convirtiese en un arte independiente. Es así, como suponemos que fue la aparición del concepto de director-autor lo que dio inicio a la tendencia, sugiriendo a la vez los cuatro principios fundamentales de ésta: el actor como artista, el texto como material, el uso del Libreto Visual como dispositivo de escritura escénica y, la potencialización del lenguaje visual.

El concepto de director-autor fue impulsado en primera instancia por la idea, expuesta en los antecedentes, de que el espectáculo debía ser independiente del drama escrito y experimentar un proceso de re-teatralización. Para esto, era necesario que quienes trabajaban en su construcción enfrentaran el evento desde un compromiso creativo nunca antes asumido, se desligaran de la estructura literaria y comenzaran a arraigar la idea de que la obra debía ser producto de una creación libre y espontánea del equipo en relación a estímulos ya sean literarios, espaciales, auditivos, visuales, etc. Fue así, como el director comenzó a elaborar metodologías de trabajo que le permitieran desarrollar sus propuestas creativas, pensar el texto como un material, desarrollar un lenguaje que apelara más a la imagen que a la palabra y crear una estructura escrita que fuese un soporte; un editor del material hallado en el proceso creativo. De este modo, comienza cada director a escribir sus obras en una organización particular, que respondía a sus expectativas, necesidades de la escena, ideas en relación al orden del material, etc.

Es importante recordar, que este sistema de trabajo no suponía el suplantamiento del rol del autor por el director, ni tampoco que éste se apropiase de la autoría de un

espectáculo para levantarlo según sus determinaciones, sino por el contrario, que el director fuese capaz de entender el teatro como un todo, donde los elementos de composición actúan en reciprocidad y el factor humano es preponderante.

Debido a lo anterior, al momento de aparecer en escena el director-autor, hubo muchos factores que fueron alterados. Uno de ellos fue la metodología del proceso creativo, particularmente los ensayos. Si bien, anteriormente éstos hacían relación con el repaso y construcción corpórea de lo indicado en un texto, en este nuevo período el ensayo se volvió el espacio para elaborar el material creativo con el cual posteriormente se levantaría el espectáculo. Esto generó una mutación del concepto de ensayo, pues en sus inicios estaba asociado a ser una instancia donde los actores sólo transitaban durante una cantidad determinada de tiempo, descubriendo las características de sus personajes, memorizando una planta de movimiento, repasando sus líneas, etc. Al momento de aparecer la idea de espectáculo autónomo, el concepto cambió y el director sugirió que los ensayos debían dejar de ser exclusivamente técnicos, para pasar a ser creativos. Sin embargo, esto no era algo simple de concebir, ya que el entrenamiento del actor no estaba dispuesto para tales fines. Es así, como se comenzó a generar mecanismos para que éste desplegará su ser creativo, y para que el director fuese capaz de hallar material en lo que se proponía. Fue, la integración del trabajo colectivo, un cambio trascendental que propuso el concepto director-autor en las dinámicas de proceso escénico.

Uno de los principales exponentes del rol director-autor fue Tadeusz Kantor. Para el director polaco, la creación debía ser una exploración y explotación de los aspectos formales del teatro, es así como trabajó bajo la premisa “Crear *formas escénicas* es sinónimo de *mostrar* una obra dramática”<sup>56</sup>. Su foco estaba puesto en construir signos a través de los elementos escénicos. De este modo, “por medio del manejo de los contrastes entre estos elementos, es decir movimiento y sonido, forma visual y

---

<sup>56</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 26.

movimiento, espacio y voz, palabra y movimiento de las formas”<sup>57</sup> iba componiendo el espectáculo.

Se trataba entonces de una creación no preconcebida, de la elaboración (y no exclusivamente interpretación) de signos a través del empalme de las estructuras escénicas, y del descubrimiento de un lenguaje que fuese producto de todas las facultades que el teatro propiciaba. Se expandió, por ende, la labor de los actores al plantearseles nuevos desafíos, siendo el más importante: apropiarse de la creación. El mismo Brook, señalaba respecto a la relación director-texto, lo siguiente:

Quando oigo a un director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido<sup>58</sup>

Fue así, como la labor de los directores y el equipo se volvió activa, abandonando la opinión de que la obra dramática hablaba e incorporando la de que era el artista quien debía sacarle sonido. Esta idea de sacar sonido (misma que se utiliza cuando alguien se enfrenta a un instrumento por primera vez) conduce a reflexionar en torno a que, iniciar el trabajo de construcción espectacular, necesita del mismo estado de incertidumbre que se tiene al iniciar el aprendizaje de un instrumento. Sin duda, esta decisión que tomaron los directores, de enfrentarse a la obra desde la no-certeza (tanto a nivel formal como intelectual), fue otro cambio importante que generó el nuevo paradigma del director, y condujo al descubrimiento de que el arte escénico tenía una cantidad enorme de facultades que no habían sido explotadas por la rigidez creativa, con la que hasta ese entonces, había sido concebido.

Cada uno de los directores mencionados, encarnó el rol de distinta manera, poniendo énfasis en un tema en particular y buscando material que les permitiera

---

<sup>57</sup> Ídem, pp 25-26.

<sup>58</sup> Peter Brook: *El espacio vacío*, Barcelona, Edit Península, 2001, p 53.

desplegar un lenguaje personal. Este hecho, desató otra característica importante de la tendencia: el lenguaje del director. Al tener la posibilidad de renunciar a las imposiciones estéticas de un texto o de un estilo determinado, cada director empezó a desarrollar un lenguaje que hacía relación con su visión particular del mundo, con sus inclinaciones estéticas, sus preocupaciones formales, su relación con el actor y con el resto de los elementos que componen la puesta en escena, etc. Comenzaron así a aparecer características poéticas en cada uno de estos directores y, con ellos, distintos estilos en el arte escénico.

Según Barba, en esta tendencia a la participación autoral del director, éste se volvía en ocasiones “el responsable de la representación crítico estética de un texto, en otros quien idea y compone un espectáculo desde la nada”<sup>59</sup>. Si bien ambas sugerían la noción de un director que exponía en escena una visión crítica, ya sea de un texto o un trozo de vida (como lo hace Kantor), en la primera alternativa continuaba contemplándose la existencia de un texto y en la otra no. Tomando este hecho, vamos a ser majaderos al decir que esta práctica de dirección teatral no abolió el uso de un texto, es así como en la mayoría de los directores acá mencionados, exceptuando Kantor, la labor del director se volvió más la de ser el representante de la interpretación estética de un texto dramático determinado, que la de ser creador de una obra en su totalidad.

Debido a lo anterior es que Kantor, al aislarse absolutamente de la dramaturgia, levantó y encarnó con mayor fuerza el rol director-autor. A modo de anécdota, podemos detenernos en aquella particularidad del director polaco de continuar dirigiendo a los actores mientras la obra era presentada a público (en función). Esta característica exponía, de manera casi gráfica, cómo el director se apropiaba de la creación escénica. Sugiriendo romper con la convención de que el proceso creativo acababa cuando ésta era exhibida, y apuntando a un trabajo de dirección complejísimo, donde éste continuaba creando la obra mientras sucedía.

---

<sup>59</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa*, Buenos Aires, Edit Catálogos, 2010, p 20.

Evidentemente el empoderamiento de Kantor, en relación a la noción director-autor, no condiciona el trascendente desarrollo de independencia autoral realizado por el resto de los directores citados. Cada uno de ellos, en mayor o menor medida, trabajó a partir del principio y desarrolló sus propias técnicas directoriales, y de trabajo con el intérprete, en función de poder enfrentarse a la creación de manera autoral.

El mismo Grotowski, si bien no renunció a la ocupación del texto para comenzar el proceso de construcción escénica, fue pionero en la idea de viviseccionar las escrituras, de tomar los textos y barajarlos de otra manera. Tal hecho marcó un principio de la tendencia y por tanto lo analizaremos en profundidad más adelante. Si lo mencionamos, es porque de ésta práctica se desprende el sentido de pertenencia respecto al espectáculo. Grotowski al tomar un texto, des-estructurarlo, reinterpretarlo y volver a convertirlo en una estructura, estaba haciendo el ejercicio de autoría directorial que se perseguía en ese entonces.

Brook, a su vez, tomó esta práctica y trabajó (haciendo el ejercicio estimulado por Grotowski) en extraer una columna vertebral de los textos dramáticos, para a partir de eso componer un espectáculo. Se entendía entonces, que todo lo que daba carne a esa columna vertebral, nacía de un proceso de creación en equipo que era propio y que, por tanto, le daba al espectáculo la cualidad de ser único. El mismo Brook en relación al trabajo de dirección señalaba lo siguiente:

La idea normal de dirigir es que hay un esquema que el director diseña antes de empezar. Y luego dirige a la gente para que lleven a la práctica su esquema. Eso es lo contrario de lo que hago yo. Lo que hago, por otro lado, es prepararme, estudiar, hasta que algo crece, que es una “sensación de dirección”.<sup>60</sup>

Ante el planteamiento de que dirigir consistía en trabajar hasta que “algo crece” y que suponía un proceso creativo que se daba en la práctica, y no en las ideas, es que se

---

<sup>60</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 75.

consolidó esta experiencia de dirección como un principio insoslayable. Ya no se trataba de un director que venía a imponer un esquema trazado previamente, sino un director en pleno estado de incertidumbre, estudiando (junto a su equipo) las maneras de abarcar un suceso determinado.

El caso contrario se da en Robert Wilson, que si bien comulgó de manera casi absoluta con la noción de director-autor, y en sus inicios trabajo bajo la idea de colectividad<sup>61</sup>, en su trabajo posterior no desarrolló esta metodología de creación que trabajaron principalmente Grotowski, Barba y Brook. De hecho, el mismo Wilson apunta su trabajo a la idea, renegada por Brook, de dirigir a partir de un esquema trazado previamente<sup>62</sup>.

Antes de continuar, aclararemos que en la mayoría de los casos, por asuntos metodológicos, nos referiremos a los aportes de Wilson al final de cada segmento. Esto se debe a que creemos, que aun siendo un representante de la tendencia investigada, sus principios fueron elaborados de manera independiente en relación al resto de los directores citados. Si bien, el director norteamericano respondía a las características de la tendencia, su modo de desarrollarlas se aislaba del general. A nuestro juicio las principales razones de este hecho son, por una parte, el lugar geográfico y tiempo desde donde comenzó su trabajo, ya que como señala Sbyer “El teatro de Wilson brotó de una sensibilidad norteamericana, de sus propias raíces. No tenía nada que ver con el vanguardismo o surrealismo europeo”<sup>63</sup>, y por otra, su indudable carácter formalista<sup>64</sup> que, a nuestro juicio, hizo que sus obras y la metodología con que las creaba se alejara de lo que se entendía como teatro en ese momento. Para definir la categoría de “Formalista” vamos a citar a Patrice Pavis quien señala:

---

<sup>61</sup> Véase: Luis Roberto Galizia: *Os procesos criativos de Robert Wilson*, Edit Perspectiva, São Paulo, 1986.

<sup>62</sup> Véase: José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004.

<sup>63</sup> Sbyer citado por: José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 171.

<sup>64</sup> Robert Wilson en Revista ADE numero 100, abril/junio 2004.

En su origen, el formalismo es un método de crítica literaria elaborado por los formalistas rusos entre 1915 y 1930. Estos se interesan por los aspectos formales de la obra, poniendo en evidencia sus técnicas y procedimientos (...) Los aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos no son excluidos pero sí subordinados a su organización formal”<sup>65</sup>

Hecha esta aclaración, revisaremos cómo se desarrolló el principio director-autor en el caso de Wilson, que según nuestra investigación, se presenta como uno de los máximos exponentes de este rol (junto a Kantor). Tenemos la impresión de que esta similitud de principios y procedimientos, está determinado por que ambos eran creadores que se proyectaban desde las artes visuales hacia el teatro. Este hecho de impronta, generado por el desarrollo plástico de estos artistas, hizo que existiera una serie de elementos comunes en sus puestas en escena. Uno de ellos fue el carácter autónomo que tenían sus creaciones. Las obras de estos directores se levantaban como cuadros, donde el eje fundamental de lo dramático radicaba en la visualidad y en la manera de concretizar un universo determinado. De hecho, ambos directores trazaban bocetos para la creación de sus montajes, por lo que podemos deducir que ellos llevaban a escena un dibujo que estaba previamente bosquejado en su imaginación.

Si bien Wilson trabajaba con un equipo grande de profesionales de todas las áreas, se presentaba ante sus obras como el creador absoluto. De hecho su metodología podía parecer en momentos dictatorial, ya que el director elaboraba un modelo y el equipo tenía la función de concretizarlo en escena.

El escenógrafo Kolo, que colaboró durante un tiempo con Wilson en obras como *Einstein on the Beach*, señalaba respecto a esto lo siguiente:

Entiendo ahora que él se ve a sí mismo como diseñador de sus espectáculos y contrata escenógrafos que ejecutan su visión. Supongo que el cambio fundamental

---

<sup>65</sup> Patrice Pavis: Diccionario del teatro, Dramaturgia. Estética, semiología, Buenos Aires, Edit Paidós, 2003, p 212.



de su obra se fue dando a medida que el tomaba lentamente el control de todos sus elementos<sup>66</sup>

Es en este afán de controlar cada uno de los elementos que componían la puesta en escena, donde radicaba la particularidad de Wilson, y el pensamiento de que el director, más que ser un hombre de teatro, era un reggiser. Un creador de espectáculos que se basaba en la elaboración de un complejo de imágenes, que daban a la obra la característica de ir más allá de una pieza teatral.

En relación al carácter de autor de Wilson, y su independencia respecto a los principios que constituyen la creación escénica, vamos a citar a Pedro Valiente, quien en su libro *Arte escénico planetario* comenta:

Richard Foreman y Robert Wilson han realizado su contribución al teatro posmoderno en un régimen de autonomía artística, controlando cada aspecto de sus producciones. Por ello son considerados “autores”: su presencia es el motor indispensable en la creación de sus obras aunque haya textos, música y diseños de escenografía independientes. Incluso aunque no escriban. (Sobre todo Wilson).<sup>67</sup>

Es importante recalcar, y lo veremos posteriormente, que esta “autoría total” que se desprendía del trabajo de Wilson, no suponía que él estaba a cargo de cada uno de los elementos que componen una puesta en escena. De hecho, es de la relación del director con sus colaboradores, de donde más se ha podido extraer material respecto a sus procesos y su metodología de trabajo, ya que como sabemos, el director no se caracterizó por escribir respecto a éste.

Es así como, a través del testimonio de algunos artistas en relación al trabajo con Wilson, se deja entrever la forma en que éste entendía el suceso escénico. La cual, se diferencia por completo de la que aspiraban sus contemporáneos. Se podría decir que por su modo de dirigir, Wilson respondía al modelo clásico que antecedió el inicio de la

---

<sup>66</sup> José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 55.

<sup>67</sup> Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005, p 96.

tendencia, de hecho él mismo señalaba al respecto: “Trabajo de una manera casi obsoleta en la tradición del siglo XIX. Me gusta la formalidad y la distancia de un teatro frontal.”<sup>68</sup>

Es el absolutismo de esta inclinación formalista, la que a nuestro juicio, no comulgaba con el trabajo en colectividad tan pregonado en la época. Ya sabemos que todos los directores acá mencionados tuvieron gran preocupación por la forma, y que esto fue una característica fundamental de la tendencia. El mismo Kantor se podría decir que era un formalista al igual que Wilson, sin embargo, en el caso de Wilson esto trascendió más allá. El director (sin querer establecer un juicio de valor) no tenía mayor preocupación que la de la forma, y fue por lo mismo que se levantó como uno de los máximos representantes del llamado teatro de imágenes<sup>69</sup>. Respecto a lo mismo Wilson afirmaba:

Empiezo por una forma, incluso antes de conocer el asunto. Empiezo por una estructura y de esa manera conozco el contenido. La forma me dice lo que debo hacer.<sup>70</sup>

Diremos entonces, que si bien Wilson se insertaba dentro del principio de director-autor, su manera de abordar el trabajo no hizo relación con los postulados de los directores Europeos. Había en su metodología, un afán de plasmar en escena una visión estética completamente determinada por su imaginario, más que de dejar aparecer una obra de teatro a partir del trabajo colectivo en relación a ciertos referentes (ya sean éstos externos como imágenes o internos como la experiencia personal) y a las construcciones visuales que se crean durante el proceso creativo. No decimos con esto que el resto de los autores acá mencionados no establecieron principios estéticos particulares, al contrario, lo hicieron y de manera muy aguda, sin embargo su autoría se ofrecía como

---

<sup>68</sup> Robert Wilson citado por: José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 138.

<sup>69</sup> Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005, p 16.

<sup>70</sup> Robert Wilson citado por: José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 55.

algo que se daba en una dinámica de creación donde los aportes de terceros eran fundamentales para la concretización del lenguaje.

A modo de conclusión diremos que la concepción del director-autor hizo que aumentara el desarrollo de las facultades expresivas del arte escénico, colaborando así con el proceso de re-teatralización y autonomía. Además de lo anterior, propuso una serie de cambios importantes y que sustentan la idea de dirección hasta el día de hoy, tales como los ensayos como proceso creativo en comunión, la búsqueda de un lenguaje directoral y la renovación del uso del texto dramático. Hemos señalado que este último fue un principio fundamental de la práctica investigada, ya que al disponerse el director como autor de sus obras se instaló un cuestionamiento en torno el rol del autor dramático, acontecimiento que abrió una ventana al uso del texto como material.

## **2.2 El texto como material**

Si bien, la intención de abolir el estado de soberanía que había sido dado al texto literario, surgió a principios del siglo XX, adquirió preponderancia durante la segunda mitad de éste, cuando los directores usados como referencia, estimulados por los pensamientos de Artaud, comenzaron a concebir la idea de utilización del texto a modo de pretexto.

Recordaremos que Artaud hizo hincapié en la necesidad de replantearse el uso del texto dramático y su valor dentro de la puesta en escena. Insistiendo en que no se trataba de la exclusión de éste, pero si de la literalidad con que se usaba en el teatro, “de situar

la palabra en su punto en la elaboración del espectáculo escénico”<sup>71</sup>; marcando así un precedente para el Nuevo Teatro.

De este modo, se comenzó a trabajar bajo la certeza de que “el arte teatral, si tenía que ver con el arte literario, era ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza”<sup>72</sup>. Iniciándose así una lucha en pos de redefinir el lugar del texto en un arte que debía ser, ante todo, escénico.

A partir del hecho anterior, surgió el concepto de texto como material, el cual se sintetizaba en la ocupación del texto dramático como un elemento y no como un universo completo a llevar a escena. En relación a esta forma de utilizar el texto se levantaron las nociones de esta práctica, que como decíamos en los antecedentes, sugirió pensar el texto dramático ya no como constante sino como variable.

Para Brook, la obra era producto del choque entre el material que está dentro del actor (su experiencia) y el material con el que se enfrenta<sup>73</sup>. El director inglés, hizo referencia al proceso ejercido por Grotowski en relación a esto, afirmando:

Grotowski siempre, hasta ahora, ha insistido en el material. Aunque nunca ha usado material nuevo, nunca ha hecho una función sin material. Lo que siempre ha hecho ha sido batallar con una obra existente. Al dirigir una obra como *El príncipe constante*, Grotowski se dio cuenta de que no se correspondía con el momento actual, ni con los actores de hoy, y eso le dio algo con lo que batallar. Su empleo del material existente es válido porque merece la pena luchar con la calidad del material que elige. En cierto sentido, yo usé a Shakespeare de este modo: como material con el que batallar.<sup>74</sup>

Ante este panorama creó una nueva concepción de texto dramático, basada en que éste debía ser una especie de “balde de materiales” con los cuales poder trabajar. Como

---

<sup>71</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 95.

<sup>72</sup> José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999, p 427.

<sup>73</sup> Véase: Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005.

<sup>74</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 74.

hemos señalado anteriormente, esta práctica fue intensamente experimentada por todos los directores acá mencionados, y por lo mismo, hemos podido pesquisar tres características fundamentales que definieron el principio, y formularon a su vez un nuevo concepto de proceso creativo y espectáculo. Todas ellas hacen relación con el uso del texto dramático y el lugar del autor dentro del arte escénico.

a) *Reformulación del rol del autor dramático*

La primera necesidad que percibió este principio, y que se levantó como una de sus características fundamentales, fue la reformulación del rol de autor. Evidentemente, el hecho de dar una nueva valorización al texto, hizo que el autor dramático dejara de ser imprescindible para la puesta en escena, ya que los nuevos procedimientos apuntaban a construir una obra a partir del vínculo entre las propuestas de un autor determinado, el director, los actores y el equipo que era partícipe del proceso creativo.

Las condiciones anteriormente expuestas, y que dan lugar a una re-concepción del rol del autor, están vinculadas a los dos principios anteriores. Veremos, en esta exposición de las nociones que dan origen a la tendencia que investigamos, que todo está directamente relacionado, lo que hace coherente nuestro planteamiento y facilita la comprensión de ésta práctica escénica.

Si hablamos del vínculo entre los principios, es porque el cambio de rol del autor dramático estuvo determinado, en gran medida, por la aparición del concepto director-autor. El entender que la creación podía ser dada a través del trabajo del actor, el director y el equipo, hizo que la figura del autor dramático se volviera menos indispensable, cambiando así el valor que, hasta entonces, había tenido en el arte dramático. En el libro

*Dramaturgias de la imagen*, José Antonio Sánchez se refiere a esto, y a las complejidades que de ello surgió, afirmando lo siguiente:

En general, la voluntad de asumir el protagonismo creativo por parte de quienes realizan directamente el trabajo escénico sólo admite dos vías: la colaboración directa del dramaturgo en el proceso de creación o la elaboración propia del material dramático, con el consiguiente resentimiento de la calidad literaria. Ello ha dado lugar a constantes críticas por parte de los autores dramáticos, quejosos del olvido de sus obras. La opción parece clara: en el espectáculo teatral, la calidad de lo escénico habrá de anteponerse a la calidad de lo literario. En un ámbito más general, la calidad de la experiencia primará sobre la de la forma.<sup>75</sup>

Fue así, como se fue dando esta reformulación del trabajo del autor, consistente en ser, ante todo, un colaborador dentro del proceso creativo. De hecho, muchos de los autores acá mencionados, nunca dejaron de trabajar con un autor dramático, siendo la labor de éste construir una obra no únicamente a partir de su experiencia y su imaginario, sino del material hallado durante el proceso creativo. Brook comenta al respecto:

Desde luego, el autor tiene que estar presente, y el autor tiene que saber qué se está buscando. El autor no puede comportarse como un magnetófono, o como una especie de editor que se sienta en los ensayos, mira las improvisaciones y luego edita el trabajo del grupo; así tiene un papel demasiado pasivo. No está planteando ningún reto si el autor, en su papel tradicional, se sienta en casa, se inventa su obra y dice: Aquí está, ésta es mi obra. Es una posibilidad, claro.<sup>76</sup>

Aquí podemos ver, que el dramaturgo continuó teniendo un trabajo preponderante dentro de la puesta en escena, sin embargo ya no se le exigía una obra concluida, sino más bien se le invitaba a ser parte del descubrimiento de ésta. Más adelante, cuando revisemos el principio de Libreto Visual, veremos como el autor fue ejerciendo un nuevo papel dentro del proceso creativo, y cuáles fueron las características metodológicas de su trabajo. Ya que, como hemos señalado, si bien algunos directores

---

<sup>75</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 147.

<sup>76</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 75.

como Kantor cancelaron de raíz su participación dentro del suceso escénico, hubo otros como Brook, Grotowski y Wilson que siempre trabajaron en colaboración con un autor dramático.

El mismo Wilson afirmaba “He aprendido a trabajar con dramaturgos y ahora creo que es esencial trabajar con uno”<sup>77</sup>. El director estadounidense, aún comulgando con la idea de utilización del texto como material, ha trabajado en colaboración con dramaturgos en prácticamente todas sus obras. De hecho, según lo investigado hasta ahora, una de sus relaciones más importantes en el ámbito de las colaboraciones fue con el dramaturgo Heiner Müller, quien participó en la creación de la obra *CIVIL wars*. El mismo Müller señalaba al respecto que “cada tres minutos, Bob giraba la cabeza para preguntarle ¿qué piensas? o ¿qué debería hacer aquí?”<sup>78</sup>

En relación al modo en que Wilson trabajaba con los textos, Müller señalaba:

Bob trata un texto como si fuera una pieza de inmobiliario. No intenta roturarlo ni abrirlo ni pretende obtener de él información, sentido o emoción. Para él es sólo una cosa. Y es eso lo que me gusta de su estilo, puesto que el texto puede sostenerse por sí mismo. No necesita sostén ni ayuda externa.<sup>79</sup>

Vemos, con esta afirmación, que (al igual que Kantor) Wilson trabajaba con el texto y con las palabras como un material plástico. Si bien, como hemos dicho, todos los autores de esta tendencia buscaban explorar en relación al principio *texto-material*, tanto Kantor como Wilson fueron muchos más radicales en su postura relativa al trabajo con el texto. Es muy probable que el haberse enfrentado al teatro desde sus facultades como artistas visuales determinó esta inclinación (de ambos directores) de usar el texto como un objeto. En la anterior cita, Müller afirma que Wilson no trabajaba con el sentido, con

---

<sup>77</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 186.

<sup>78</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 186.

<sup>79</sup> Heiner Müller citado por: José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 183.

el discurso, con la columna vertebral de un texto (como lo hacía Grotowski, Barba y Brook), sino que simplemente para el “son como rocas que pueden ponerse en la nieve, en la arena, en el océano, en el espacio exterior y su estado no se altera”<sup>80</sup>.

Esta visión estableció un nuevo paradigma relativo al texto, que a nuestro juicio estaba determinado por el hecho de que artistas visuales se involucraran con las artes escénicas. Tenemos la impresión de que cuando esto sucedió, el teatro evolucionó a otra cosa que tal vez fue el llamado: teatro de imágenes, que poco tenía que ver con la escena tradicional y que generó una nueva forma de concebir el hecho teatral. En este caso, tal como señala Beckett “una obra de arte no es sobre algo, sino que es algo; es una entidad orgánica y no una armadura a la que se hubiera adherido un conjunto de ideas”<sup>81</sup>.

Para dejar una noción más acabada de lo que definía el llamado teatro de imágenes, citaremos a Pedro Valiente, quien sintetiza sus características principales en su libro *Arte escénico planetario*:

Corriente escénica experimental que se desarrolló fundamentalmente en la década de los años setenta y que supuso el germen de la fertilización entre la danza, el teatro, las artes visuales, la música y la cultura pop del entretenimiento, con su correspondiente uso de imaginería visual, tecnología, voces tratadas, performances y representaciones multidisciplinarias, las técnicas no occidentales y la intertextualidad. Según apunta Marraca, el *theatre of images*, en cuanto a la forma, supone el preludio del futuro del arte escénico: un teatro basado en la ecuación imagen-movimiento-música-texto-tecnología y, en cuanto al contenido, marca un punto de clausura en el teatro americano como manifestación última de su espíritu utópico y universal.<sup>82</sup>

En la descripción de lo que fue esta corriente de las artes escénicas, también se deja en evidencia la condición del texto y el autor dramático que estamos evidenciando. Podemos ver, que se comenzaron a considerar elementos para la construcción

---

<sup>80</sup> Ídem, p 184.

<sup>81</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 185.

<sup>82</sup> Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005, p 16-17.



espectacular que correspondían a otras áreas del arte, como son la danza, las artes visuales y las tecnologías. Proponiéndose así un teatro lejano a la textualidad, que sin prescindir del texto se planteaba una escena multidisciplinaria donde, como dice la cita, se vislumbraba el futuro del teatro bajo la ecuación imagen-movimiento-música-texto-tecnología.<sup>83</sup> Esta misma condición, relativa al valor del texto dramático, provocó la aparición de nuevos usos del mismo, hecho del que se desprenden las siguientes características del principio: Texto como Material.

b) *Re-concepción del uso de la palabra*

La segunda característica importante (que derivó del hecho de pensar el texto como material) fue el nuevo uso que se dio a la palabra. Tomando como antecedente lo postulado por Craig, en relación a que el teatro del futuro debía ser pensado como un drama sin palabras<sup>84</sup>, diremos que lo que se buscó fue aislarse del poder sígnico de ésta, con el fin de buscar significado en otros elementos como la visualidad, el universo sonoro y todo aquello perceptible a nivel sensorial más que intelectual.

En esta ocasión, tampoco se trató de suprimir el uso de la palabra, sino que de ampliar sus posibilidades expresivas, con el fin de hallar mayores recursos escénicos en su funcionalidad. Respecto a esto Artaud afirma:

La palabra no debe aclarar, no debe ordenar, no debe estructurar. La palabra debe producir música/imagen que contribuya a la expresión del campo de sombras “(...) que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Véase: José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar (...)<sup>85</sup>

Los directores de la tendencia se detuvieron en la búsqueda de lo anterior, en un interés por ampliar las facultades de la expresión más allá, como decíamos, de su dimensión sígnica. Intentando que el lenguaje se activara al vincular la palabra al resto de los elementos, (contradiciéndolos o potenciándolos) y eliminando así su carácter discursivo. Recordaremos que se estaba persiguiendo una escena que no fuese ilustración del texto, y que por lo mismo, el arte dramático dejase de ser un medio para desarrollar el arte literario. Esta intención aportó a la necesidad de renovar el lugar y el empleo de la palabra.

Brook trabajó fuertemente en la reutilización y deconstrucción de la palabra, de hecho en su obra *Orghast*, los actores empleaban un idioma que apelaba a la sonoridad de éstas, presentando al espectador “una obra que se escucha como se escucha una música”<sup>86</sup>. Él mismo señala en relación a la palabra:

El puro sonido y la textura de las palabras transmiten muchísimo significado. El actor tiene que tener sensibilidad para las palabras y apreciar el sabor y sonido e imágenes de una palabra, incluso de una palabra simple. Muchos actores modernos, especialmente los norteamericanos, tienden a hablar como lo hacen en la vida cotidiana. El actor tiene que trabajar todo el rato para encontrar el pensamiento detrás de cada palabra.<sup>87</sup>

Extraemos de esta cita una intención de ocupar la palabra en su dimensión sonora y plástica. Se trabajaba en pos de encontrar en el sonido, que se desprendía de una palabra, la mayor cantidad de asociaciones posibles, con el fin de extender el registro de ésta y descubrir un nuevo recurso escénico. Se perseguía la misma potencialización expresiva cuando se proponía extraer la imagen que hay detrás de una palabra. El mismo Kantor trabajaba bajo este principio, sus textos eran una descripción de episodios a

---

<sup>85</sup> Antonin Artaud citado por: José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 95.

<sup>86</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 66.

<sup>87</sup> *Ibidem* p 295.

través de imágenes, y estas imágenes suscitaban reacciones en el actor desprendiendo de ellas acción que, como decía Kantor, “era puramente escénica”<sup>88</sup> ya que estaba liberada de la complejidad signica a la que estaba vinculada la palabra.

Robert Wilson también ocupó, desde sus inicios en el teatro, este principio de “inclinarse hacia las cualidades sonoras y rítmicas del discurso”<sup>89</sup>. De este modo, trabajaba con la palabra como un objeto que se podía manipular en su estructura y sonoridad, desprendiendo de ella todo su carácter signico y creando una nueva sintaxis. Un ejemplo de esto, es el texto que escribe Christopher Knowles para *A Letter for Queen Victoria*:

OK WELL I GUESS WE COULD AH...

OK WELL I GUESS WE COULD AH...

WELL OK OK OK WHAT?

OK OK

WELL, OK OK

WELL OK OK OK WELL

WELL OK OK OK WELL A

WELL OK OK OK WELL

WELL OK OK OK WELL

OK OK OK OK OKAY

OK AOK OK OK O

OK OK OK OK O

O<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 14.

<sup>89</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 157.

<sup>90</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 159.

Aquí podemos ver como el texto no intenta transmitir un mensaje sino más bien una sensación. La dislocación y repetición de la estructura de la frase va generando un sentido que trasciende lo que las palabras significan, estimulando la sensación de un lenguaje en movimiento. Fue así, como Wilson fue explorando diferentes maneras de utilizar la palabra, ocupándola como un recurso en momentos plásticos y en otros discursivos. De hecho en *Días Felices* de Becket (la cual pudimos presenciar ya que fue traída por el Festival Santiago a Mil el año 2011) el director presentó un montaje construido en virtud del texto. En esta obra, Wilson no trabajó con esta desestructuración del lenguaje, sin embargo hay una conciencia extra cotidiana del uso de la palabra, dada principalmente por como suena y por el tiempo que requiere cada una de las letras para ser dicha.

Para concluir este segmento, diremos que la ocupación del texto como material también supuso que las partes que componían un texto fuesen vulneradas y tratadas como un material posible de de-construir y dotar de otras funcionalidades. Es así, como el uso de la palabra fue cuestionado y al mismo tiempo explotado, con el fin de desentrañar de ella material que permita ampliar las facultades expresivas del teatro. Esto mismo sucedió con la estructura del texto (nos referimos a sus diálogos, las acotaciones, las unidades aristotélicas, etc.) que también se vio cuestionada, lo que gatilló la tercera y más importante característica de este principio de utilización de texto como material: La deconstrucción de los textos.

### c) *Deconstrucción de los textos*

A nuestro juicio la característica principal, debido al uso que le han dado las generaciones posteriores, del principio que estamos analizando (uso del texto como

material), fue la deconstrucción de obras dramáticas. Esta práctica surgió ante el anhelo de desvincular el arte escénico del literario y fue utilizada por todos los directores acá mencionados exceptuando Kantor, marcando un precedente para el teatro del siglo XX.

Se trataba de ser fiel a la idea de desliteralizar el arte escénico, pero sin por esto dejar de tomar aquello que ofrecían los textos dramáticos y que hacían que el teatro funcionara en un aspecto fundamental: la instalación de un drama universal.

Fue así, como los directores tomaron aquellos textos que son llamados universales (por trabajar con rasgos propios del espíritu humano) y comenzaron a vulnerarlos, extrayendo de ellos lo que podríamos llamar “su esencia”. De este modo, podían contar con una estructura sobre la cual trabajar, una idea central sobre la que el actor y el equipo pudiera transitar y, de este modo, vislumbrar un objetivo. Si bien, este proceso comenzó como un trabajo de adaptación de las obras, cada vez se fue haciendo más agudo, a tal punto que en momentos los directores llegaron a desligarse completamente del original literario.

Grotowski fue, a nuestro juicio, el mayor representante de este principio, que más tarde Kantor y Barba continuaron desarrollando. El director polaco enfocó gran parte de sus investigaciones al trabajo de exploración y experimentación con textos dramáticos. Se trataba de tomar aquellas situaciones que resultaban comunes a cualquier experiencia, y a partir de ellas, comenzar a levantar material para la creación del espectáculo.

Grotowski, argumentaba este trabajo sosteniendo que los textos clásicos contenían arquetipos y situaciones claves de la condición humana “como el amor contrastado (*Romeo y Julieta, Tristán e Isolda*)”<sup>91</sup>, lo que hacía que el espectador pudiera hacer el ejercicio de la identificación cuando se enfrentaba a ellos. Según Barba, fue el extremismo con que Grotowski realizó esta manipulación de los clásicos, lo que generó

---

<sup>91</sup> Eugenio Barba: *La tierra de cenizas y diamantes*, Barcelona, Edit Octaedro, 2000, p 29.

un “nuevo avatar del texto, que adquiriría la misma función del mito en la tragedia griega de Atenas: una matriz de variantes que se interpretaba con entera libertad”<sup>92</sup>. Es así, como podríamos advertir que fue este hecho el que dio origen a un nuevo posicionamiento del texto dentro del arte escénico.

El proceso para Grotowski consistía en extraer una columna vertebral del texto. De este modo, se tomaba aquello que resultaba indispensable de ser contemplado, para a partir de aquel suceso comenzar a plantear la obra escénica. El mismo ejemplo que exponíamos anteriormente del amor contrastado de *Romeo y Julieta*, nos sirve para aclarar cómo se trabajaba a partir de una historia sencilla. Lo que se planteaba en la obra era la problemática de un amor impedido por fuerzas que se le oponen. Esta historia resultaba ser universal, ya que en cualquier cultura aquello era comprendido a través de la experiencia. Es por esa razón que aquel suceso constituía la columna vertebral de la obra. Posteriormente, el proceso creativo de los actores, y todo el material que derivara de aquello, darían músculos a esa columna, levantando una versión única y particular.

Es por esta razón, que Grotowski nunca negó la necesidad de un texto, de hecho insistía en la valorización de ciertos textos en desmedro de otros, porque no todas las estructuras dramáticas brindaban la posibilidad de desentrañar de ellas una columna vertebral, lo suficientemente poderosa, como para levantar sobre ella un espectáculo. Marcos de Marinis, en su libro *El nuevo teatro 1947-1970*, expone cuales eran los límites y criterios de selección de Grotowski para elegir un texto sobre otro:

Se trata siempre de dramas a los que podemos llamar *clásicos*, en el sentido más amplio y menos convencional del término, es decir, de obras antiguas o menos antiguas, e incluso modernas, “cuyo contenido (...) (está) arraigado en la psique de la sociedad” (pág. 52); para ser más exactos, este contenido consiste en un núcleo todavía viviente de imágenes profundas y representaciones colectivas o, dicho de otro modo, en *mitos* capaces de constituir, para el actor y el espectador, “un terreno común preexistente en ambos”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Marcos de Marinis, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Edit Paidós, 1988, p 106.

De este modo, podemos ver que para Grotowski lo que otorgaba valor a un texto era su cualidad mitopoética, y la capacidad que tenía de plantear situaciones capaces de sensibilizar el inconsciente colectivo de la humanidad, de la historia de un pueblo, de una cultura o de un grupo social determinado<sup>94</sup>. Por lo mismo, Grotowski no trabajaba con la virtuosidad literaria de un texto, sino con el arquetipo de éste, el cual ponía en tensión contradiciéndolo, potenciándolo, cuestionándolo, etc.

A partir de esto, surgió la idea de texto como material. Un elemento que actuaba como trampolín para dar impulso a los procesos creativos y a la identificación del público. Dicho argumento fue vociferado por todos los directores acá mencionados, marcando un hito importante de la tendencia.

### **2.3 El Libreto Visual**

Como hemos podido apreciar hasta ahora, el punto en común, que atravesó todos los principios de la tendencia, fue poder desvincular el teatro de la literatura. Para esto, todas las fuerzas estuvieron enfocadas en desarrollar metodologías que potenciaran la construcción a partir de la forma. Este objetivo, según lo que hemos visto, obligó a realizar una serie de cambios en los procesos creativos, estructuras legitimadas y roles de los artistas. Todo con el fin de crear un lenguaje que fuera principalmente escénico.

Ante este panorama, y la necesidad de concebir el teatro como un drama sin palabras, es que surgió el llamado Libreto Visual. Se trataba de un nuevo dispositivo de escritura, desligada de la narración del drama, y vinculada a ser testigo y estructurador de las construcciones escénicas creadas por el equipo.

---

<sup>94</sup> Véase: *Ibidem*.

Hemos podido apreciar, que hay dos sucesos que fueron preponderantes para el nacimiento de esta nueva estructura. Por una parte, la pretensión de hacer del teatro un todo orgánico y, por otra, la re-concepción del lugar del texto dramático y consiguiente ocupación del texto como material.

Hablar concretamente de cada uno de estos sucesos sería redundar en temas que ya han sido desarrollados en esta tesis, si los nombramos es porque, a nuestra consideración, estos dos asuntos gatillaron la necesidad de crear Libretos Visuales para la composición espectacular. Debemos considerar, en primer lugar, que el hecho de pensar el teatro como una creación, donde colindaban una multitud de lenguajes artísticos, suponía un caos difícil de manejar. Entonces, se necesitaba de un elemento estructurador.

En segundo lugar, la ocupación del texto como material supuso la desestructuración del original literario, con el fin de ocupar sólo algunos elementos de él como disparadores de una creación posterior. Si bien, este ejercicio resultaba muy fértil a nivel creativo, también necesitó de un soporte que actuara como mapa para los actores y el equipo, ya que de lo contrario, la propuesta generaba un estado de incertidumbre que finalmente se volvía contraproducente.

Para apoyar lo que estamos afirmando, vamos a referirnos al siguiente pasaje del libro *Dramaturgias de la imagen*, donde José Antonio Sánchez expone un breve análisis en torno a esto:

La explotación del modelo orgánico había conducido a la superación de la palabra en la resonancia, de la escritura en la partitura y del drama en la composición. Se trataba de construir una obra viva, que significara por vías diversas a las del intelecto, pues el diálogo y el lenguaje en general habían conducido al extremo de la comunicación. La aplicación de un modelo mecánico tiene otras consecuencias. En primer lugar, el texto no desaparece, pero se convierte en objeto, un material



más de los que intervienen en el montaje. El montaje, por su parte, pasa a ser la categoría central, superponiéndose a la idea misma de dramaturgia.<sup>95</sup>

Fue así, como surgió la idea de crear una dramaturgia que apelara a integrar lo que podríamos llamar el diálogo escénico. Hacer una escritura en base al material que se desprendía del proceso creativo y ordenarlo a modo de guión. Los mayores representantes de esta práctica fueron los directores aquí mencionados, quienes desarrollando este modelo de escritura escénica, plantearon sus características y fundamentos.

Según lo que hemos investigado, hay cuatro características que darían cuerpo a un Libreto Visual: Actuar a modo de collage, ser resultado de un proceso escénico, ser fijado al final del proceso creativo y ser apoyado (en la mayoría de los casos) por un autor que estaba presente en los ensayos. Con el fin de tener una comprensión mayor de esta práctica, y poder aplicarla en caso de querer explorar en torno a ella, vamos a hacer una definición de cada una.

a) *El Libreto Visual es producto del material escénico*

El Libreto Visual, como ya hemos dicho, es consecuencia de dos aspectos de cambio fundamentales que vivía la escena de la época: la renovación del uso del texto y de los procesos creativos. Fue bajo estos dos pilares que se encendió este nuevo dispositivo de escritura y que fundamentaron su primer principio: ser resultado de un proceso escénico.

Atendiendo a lo anterior, podemos afirmar que aquello que antecedió la escritura de un Libreto Visual estaba determinado por los sucesos que se daban durante el proceso

---

<sup>95</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 61.

creativo, y por todo el material escénico, visual, sonoro, etc, que se desprendía de la investigación que hacía un grupo de artistas, en relación a un estímulo determinado. Pudiendo ser éste una obra literaria, dramática, un hecho histórico, una imagen, una idea política u otro.

Si hemos mencionado este principio, como el primero, es porque esta dinámica de creación determinó la existencia del Libreto Visual y, por tanto, sus principios posteriores. Fue el hecho de que la sustancia con la que se construía la obra, fuese dada principalmente por lo que se desprendía de los actores durante el proceso creativo, lo que generó el cambio de paradigma que estamos investigando respecto a la creación espectacular.

Debido a lo anterior, es que los ensayos se volvieron un asunto primordial, y toda la atención de los directores se centró en buscar las maneras de estimular a los actores y hacer estallar procesos creativos de gran fertilidad, con el fin de tener suficiente material con el cual poder componer. En un inicio, estos procesos seguían estando arraigados a un texto dramático determinado, (ya hemos visto que dentro de la tendencia la reestructuración de los clásicos es un principio fundamental) sin embargo, con el tiempo, se fue perdiendo el temor a alejarse de las estructuras dramáticas para ver qué nacía de este desarraigo. El mismo Barba expuso, en relación al hecho de trabajar sin una columna vertebral para la creación de *La casa del padre*, el siguiente argumento:

Me sentía desnudo, era la primera vez que me lanzaba en un espectáculo sin el hilo seguro de sucesos descritos en un texto. Ahora me tocaba a mí construir una trama, elegir, entre tantos otros, los episodios salientes, condensarlo, hilvanar diálogos, concebir un final eficaz. Comencé por una improvisación: la casa del padre de Dostoievski<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa, orígenes de un director*, Argentina, Edit Catálogos, 2010, p 160.

Nuevamente aparece la improvisación como la práctica conducente a crear escénicamente. Y, sin duda, fue esta metodología de trabajo con el intérprete la más desarrollada durante la tendencia, por contener en ella misma los principios que admitían el teatro como una creación autónoma. Esto, debido a que permitía desarrollar el gran objetivo de la tendencia: hacer una dramaturgia orgánica, una dramaturgia del espacio, del actor, la luz, los elementos escénicos en constante relación. La misma que, según José Antonio Sánchez, perseguía Artaud “Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos: luz, forma, palabra, espacio”.<sup>97</sup>

En virtud de lo anterior, podemos decir que esta primera característica del Libreto Visual se relaciona principalmente con los procesos creativos que llevaron a crear lenguajes y dramaturgias propias. En relación a esto, Barba (quien más se refirió a esta metodología de trabajo) señalaba lo siguiente:

Mi dramaturgia de director era una dramaturgia de dramaturgias. He hablado frecuentemente del director que teje. La tarea de los actores era la creación de hilos individuales: materiales, partituras, relaciones con el espacio, con el texto, con los objetos, con las fuentes de luces dentro y fuera de ellos. Mi tarea era tejer las dramaturgias- los materiales orgánicos y narrativos- de los actores entrelazándolos en un “texto” vivo<sup>98</sup>

De este modo, se trataba de construir un universo a través de la acción de los actores, disponer los ensayos de manera que el intérprete se sintiera atraído a relacionarse con los estímulos que se le estaban presentando dentro y fuera de ellos. Es importante advertir, que la aparición del concepto Libreto Visual no venía a destruir la llamada dramaturgia, sino a establecer un modo de crearla que fuese resultado, más que de estructuras escritas, de estructuras escénicas. Y esta dramaturgia escénica, era lo que finalmente se traducía en un libreto que, siendo fiel a sus características, era producto

---

<sup>97</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 98.

<sup>98</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa, orígenes de un director*, Argentina, Edit Catálogos, 2010, p 265.

del resultado que se había obtenido durante los procesos de investigación, ensayos, conversaciones, etc.

En sus inicios Bob Wilson también trabajó con esta metodología. Sus procesos creativos surgían de lo que los actores hacían a partir de distintos estímulos que él iba ofreciendo. En una entrevista expuesta en el libro *Os procesos criativos de Robert Wilson*, la actriz Scotty Snyder señala lo siguiente:

Mas naqueles dias a peça foi construída enquanto nós íamos fazendo. Ele tinha idéas más usava os accidentes, você entende. Nada realmente nos era imposto nos laboratórios<sup>99</sup>

Es así, como podemos ver que la más trascendental práctica que caracterizó esta época, fue la de crear y componer a través del material escénico que se desprendía del trabajo de los actores en los ensayos. Es así como se concibieron los espectáculos, a partir de la acción que emergía de la creación en colectividad.

Fue bajo aquel contexto, que nació la característica que veremos a continuación. Al valerse el director y el equipo de una amplia gama de material escénico, se comenzó a estructurar el todo según partes aisladas de acciones, imágenes, recursos sonoros, etc. Fue por esta razón, que a la creación a partir de Libretos Visuales, se le adhirió como práctica la idea (proveniente de las artes visuales) de Collage.

---

<sup>99</sup> Por aquellos días la pieza fue construida en tanto íbamos haciendo. El tenía ideas más usábamos los accidentes, me entiendes. Nada realmente nos era impuesto en los laboratorios (Nota del A). Scotty Snyder en: Luis Roberto Galizia: *Os procesos criativos de Robert Wilson*, edit Perspectiva, São Paulo, 1986, p 176.

b) *El Libreto Visual actúa a modo de collage*

Otra de las características primordiales del Libreto Visual fue el actuar a modo de collage, la cual estuvo antecedida por el afán de pensar el texto como un objeto posible de manipular. Fue ante esta desestructuración, de las partes que componían una estructura dramática determinada, que se planteó la idea de trabajar con trozos aislados de material (relativo a un tema en particular) que al ponerlos en relación formaban una obra completa.

En un inicio, se trató de la selección de trozos de textos pero, posteriormente, de la ocupación de cualquier tipo de material que pudiese aportar al universo que se pretendía crear (ya fueran recortes del diario, imágenes, canciones, experiencias de los actores, pinturas, etc.). Ante esta manera de trabajar, el Libreto Visual significó un gran aporte, ya que se trataba de un soporte que permitía estructurar un material que, por ser tan selecto y diverso, se presentaba como algo completamente desestructurado.

Ya vimos en la característica anterior, que la dramaturgia se concebía a través de una lluvia de estímulos entregados al actor para que pudiese construir piezas escénicas. Evidentemente, ante este planteamiento de creación libre y abierto, las propuestas se disparaban en todas las direcciones, obteniéndose trozos que podían ser completamente disímiles unos de otros y dando la sensación de estar construyendo una pieza con la misma técnica con que se construye un collage.

El primero, según nuestra investigación, en plantear el concepto de collage para referirse a una dinámica de composición escénica fue Tadeusz Kantor. Quizás por su misma formación de artista plástico, fue elocuente y oportuno para él vincular el trabajo de creación espectacular, con esta técnica de las artes visuales. Kantor refiriéndose a los collages señala, en *La clase muerta*, lo siguiente:

Los elementos reales (lo que se llama realidad bruta o “previa”), introducidos en la imagen, resultan fascinantes por su organización y su estructura extrañas, independientes- que sin embargo trato de asimilar a la composición formal de la imagen- estructura, divisiones, manchas, formas...<sup>100</sup>

Es así como proponía una dinámica de composición mucho más plástica, donde las estructuras y los trozos podían ser manipulados y dispuestos libremente. De este modo, ya no se trataba de construir una forma, sino de construir, a través de la forma, del uso del color, la plástica y las imágenes: la acción.

Barba también ocupó la idea de collage para la creación de sus montajes. Es importante decir que esta práctica, sin duda, requirió de una desvinculación aún mayor con el texto. Por lo mismo, creemos que fue desarrollada por los directores en un período posterior de su carrera, cuando ya llevaban tiempo desplegando sus principios en relación a la tendencia. Respecto a este tipo de metodología, vamos a revisar la siguiente descripción de Barba, donde se refería al proceso de trabajo y las fuentes que dieron origen al texto *Talabot*:

Los actores y yo nos encontramos con Kirsten Hastrup y la bombardeamos con preguntas, sin saber aún qué hacer con ella que ya había aceptado generosamente ser la protagonista de nuestra próxima aventura teatral. Le propuse escribir cien episodios autobiográficos, cada uno no podía sobrepasar una hoja. Habrían constituido parte del tejido verbal del espectáculo, más allá de ofrecer motivos de inspiración para las escenas. Otras fuentes de Talabot fueron la comedia del arte (que no digería, pero era una de las restricciones que me había impuesto) y una poesía del danés B.S Ingeman, musicalizada como salmo. Además, las vicisitudes de Minik, un niño Inuit de Groenlandia que fue a Nueva York con su papá siguiendo a algunos antropólogos para dejarse estudiar...<sup>101</sup>

En esta cita, podemos ver que el material desplegado para la creación de la de la obra, provenía de varios lugares: hechos autobiográficos, géneros teatrales, musicalizaciones, material científico, etc. En este sentido, los actores tenían a su servicio una cantidad no menor de fuentes, de donde podían obtener material para la formación

---

<sup>100</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 67.

<sup>101</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa, orígenes de un director*, Argentina, Edit Catálogos, 2010, p 178.

de las partes que compondrían el espectáculo. El mismo Barba, señalaba que esta idea de dramaturgia orgánica necesitaba ser pensada en plural, es decir, más cantidad de temas, más puntos de partida y más historias.<sup>102</sup>

Se desprende de la anterior afirmación de Barba, que el Libreto Visual contenía en sí la característica de ser construido a modo de collage, y era producto de una multiplicidad de referentes. De estos referentes surgían partes que, al juntarse, componían una obra teatral. Estas partes, como ya hemos dicho, no se relacionaban únicamente a textos escritos (por eso la analogía al collage) sino a trozos de composiciones provenientes de otras áreas, que venían a aportar al lenguaje, al discurso y a la propuesta estética del espectáculo. El mismo José Antonio Sánchez explica este procedimiento de la siguiente manera:

En la nueva versión (se refiere al guión de Calderon-Slowacki) hay escenas sin palabras, que en la partitura se resuelven como una descripción de textos y acción [...] se introducen elementos extraños al texto: gritos de rapaces, silbos de pájaros, ruido de viento, *mea culpa*, aplausos, risas, ruido de botas. La acción y el gesto no siempre corresponden a la palabra y al sonido, actúan a veces en contradicción.<sup>103</sup>

Podemos ver entonces, que el Libreto Visual se presentaba como un soporte sin restricciones de orden gramatical o narrativo, como una hoja en blanco donde depositar el material con que la obra fue creada, ya fuese una palabra, un concepto, un baile, una canción, etc. Es por lo mismo, que contenía una tercera característica fundamental: la de ser fijado una vez que la obra estaba montada.

---

<sup>102</sup> Véase: Ídem.

<sup>103</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p135.

c) *El Libreto Visual es fijado al final del proceso creativo*

Si bien, no existen muchos fundamentos en relación a esta característica, hemos querido nombrarla porque según lo investigado se presenta como un punto esencial al momento de querer trabajar en torno al uso de Libretos Visuales. Así mismo, es importante aclarar que no hay muchos estudios que abarquen particularmente esta estructura, es por esto que tenemos la impresión de que nuestra investigación puede ser un importante referente para los pares.

En relación a este principio, diremos que los autores fueron majaderos en decir que el libreto debía ser escrito al final del proceso y que esto constituía, prácticamente, una ley de la tendencia. Para fundamentar esta aclaración vamos a citar a José Antonio Sánchez quien expone aclaraciones de autores en relación a lo mismo:

Serge Ouaknine muestra en su estudio sobre la escenificación de *El príncipe constante* el proceso conducente a la elaboración del espectáculo <sup>(201)</sup>. El texto es un punto de partida con el cual se elabora un primer guión, en que ya se tiene en cuenta ciertos elementos: personalidad de los actores, personalidad del actor principal, musicalidad, espacio escénico... Pero la partitura sólo se establece al final del proceso creativo, en que la elaboración de signos por parte de los actores y la interacción de los signos actorales con los signos músico-espaciales son decisivos. El texto original ha sufrido transformaciones sustanciales (para algunos, incluso, esenciales) <sup>(202)</sup>. Pero el texto no constituye sino una parte de la partitura, enriquecida por elementos hallados en el proceso vivido de construcción.<sup>104</sup>

Podemos extraer de esta cita un cierto fundamento de porque el libreto se escribía al final del proceso. Se argumenta que el libreto sólo podía ser escrito en la última etapa del proceso creativo, cuando la relación entre los actores, el espacio, los signos, la música, ya estaba concretizada a tal punto que se había establecido un lenguaje. Es en ese entonces, cuando se podía escribir el Libreto Visual; cuando la obra ya era elocuente y la estructura estaba determinada.

---

<sup>104</sup> *Ibidem.*



Nos parece interesante advertir que para Kantor esto no era así. Según el director polaco, la pieza no podía ser escrita, simplemente existía en el momento que estaba sucediendo y por tanto estaba en constante construcción y cambio. El mismo argumentaba en *La clase muerta* lo siguiente:

Yo no he escrito las piezas, ni antes ni después de la falsificación. Yo he hecho el guión, la partitura. Pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza. Ni antes ni después. Yo lo que hago es reunir a los actores, orientarlos, controlarlos, hacia la liquidación del dualismo que es la constante de nuestra cultura y de nuestros estados de alma, a través de la unidad. ¿Y cómo lo logro? Poniendo en movimiento los elementos más simples que pueden estar reunidos en una habitación, una plaza o un campo de guerra.<sup>105</sup>

Es por esta razón, que las partituras de Kantor se presentaban únicamente como una descripción de imágenes y acciones. Por el contrario, el resto de los autores intentaban dibujar la obra en la partitura, con el fin de dejar registro de cuál era su construcción, cómo estaban estructuradas sus partes, cuáles eran las acciones de los actores, con que elementos se estaba trabajando, etc. Vamos a entender que al prescindir del texto dramático, lo único que existía más allá de la obra escénica era la partitura, y por tanto, esta debía ser fiel al resultado de la obra.

Es debido a este afán de dejar un registro de la obra en el Libreto Visual, que el autor se convirtió en un factor importante, ya que actuaba como testigo del proceso, lo que le permitía posteriormente construir el libreto del montaje. Es por esta razón que prácticamente todos los directores mencionados, exceptuando Kantor, trabajaban en compañía de un autor y depositaban en él la labor de estructurar literariamente lo que ellos estaban construyendo escénicamente.

También es importante mencionar al respecto, que la no masividad del soporte audiovisual (que hace que hoy el argumento de porque era necesario un libreto resulte, en parte, absurdo), volvía aún más imprescindible la existencia de un Libreto Visual.

---

<sup>105</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, pp 277-278.

Entendiendo este corpus no sólo como testigo de un proceso, sino como una guía para los actores y el director, y por sobre todo como evidencia empírica de lo que había sido el espectáculo creado. Para argumentar nuestra afirmación citaremos nuevamente a Sánchez, quien elaboró un pensamiento muy acabado en relación a esta tendencia en su libro *Dramaturgias de la imagen*:

En todo caso, lo único que puede existir autónomamente más allá de la creación escénica es la partitura. Pero entender la escritura escénica como partitura no implica, al menos programáticamente, sustituir al autor dramático por el director. En el planteamiento piscatoriano, lo que se requiere es una colaboración entre el literato, el escenógrafo y el director escénico. La partitura sería, idealmente, resultado de una colaboración, pues sólo desde el colectivo el creador puede liberarse de las dependencias externas.<sup>106</sup>

Aclararemos que, si bien en un inicio comentamos que habíamos decidido unificar todos los nombre dados a este tipo de estructura bajo el de Libreto Visual, esta unificación es sólo por una cuestión de orden del documento, y no significa que en todos los directores el Libreto Visual haya sido creado de igual manera. Es más, nos atreveríamos a afirmar que en todos los directores este dispositivo de escritura fue realizado de manera distinta, ya que, al igual como sucedía con el trabajo de dirección, el libreto dependía de las particularidades del trabajo de cada equipo. Es por eso que, si revisamos algunos de los libretos de las obras de los autores acá mencionados, vamos a encontrarnos con un factor común; que es el de ser un referente de lo que fue ese montaje pero con una estructura, priorizaciones, modos de escritura, maneras de abordaje diferentes.

Para concluir diremos que, aun siendo disímiles las maneras de abordar un Libreto Visual, este nació bajo principios ineludibles, los cuales son muy bien definidos por Max Reinhardt, quien es citado por Sánchez con el fin de entregar un concepto definido y sintético de lo que este documento sería:

---

<sup>106</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 75.

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente gran parte de su *dramatismo* y gana en intensidad *rítmica*. Los efectos son en muchos casos más importantes que las palabras. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concentrando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido. Entonces es cuando estas visiones acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben “como una partitura”.<sup>107</sup>

Nos parece que esta cita es totalmente elocuente respecto a las características que definían un libreto. Recalcaremos, para finalizar, la idea de que este hacía que el espectáculo perdiera en dramatismo y ganara en intensidad rítmica ya que, a nuestro juicio, el gran aporte de esta práctica fue el permitir que el suceso se sostuviera sobre elementos escénicos más que dramáticos.

## 2.4 El actor como artista

Como hemos dicho, junto con cimentarse el concepto de director-autor, texto como material y Libreto Visual, apareció la idea de un actor-artista. El querer convertir el teatro en un arte autónomo, necesitaba de un replanteamiento de los conceptos en todas las áreas pertinentes al teatro sin exclusión, evidentemente, de su figura principal: el actor. Fue así, como surge la necesidad de plantearse un intérprete capaz de comprometerse activamente con la elaboración del espectáculo. Esto se debía, según Grotowski, a que ante este teatro detenido en su etapa embrionaria, el actor surgía como una fuerza creativa necesaria para llevar a cabo las pretensiones escénicas y estéticas del montaje<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Ídem, p 41.

<sup>108</sup> Véase: Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998.

De este modo, el actor se volvió fundamental para la concreción del nuevo teatro, sin embargo su rol debía cambiar, tenía que expandir los criterios de su formación y evolucionar de ser un intérprete a un creativo, integrando la idea de que para llevar a cabo este proceso era necesario desnudarse a sí mismo, ofrecer un material que provenía exclusivamente de él, su cuerpo, su mente, sus recuerdos, su experiencia. Según Kantor, el actor de este nuevo teatro “no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado de todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS”<sup>109</sup>.

Ante este panorama, el director necesitó configurar metodologías que permitieran al intérprete desarrollarse en el ámbito que se le exigía. Una de las más representativas fue el training “término que se refiere, precisamente, al entrenamiento al que el actor se somete cada día, independientemente de que esté más o menos ocupado en los ensayos de una espectáculo”.<sup>110</sup> Todos los directores acá mencionados, exceptuando Wilson, idearon formulas (que fueron material escrito) para desarrollar las facultades expresivas del actor, y que así éste pudiera cumplir con las exigencias que se le demandaban, liberarse de los lugares comunes y ofrecerse a sí mismo como “el auténtico mediador entre lo visible y lo invisible.”<sup>111</sup>

Como hemos advertido, no vamos a analizar las técnicas interpretativas desarrolladas por éstos directores a lo largo de su trayectoria, sin embargo, muy a modo de síntesis, quisiéramos dar cuenta de las características expuestas por Barba en relación al trabajo de *training* que hacia Grotowski con sus actores. Dichas actividades nos parecen fundamentales a la hora de entender, por una parte, la revalorización que tuvo el proceso de ensayo (pasando este a ser un espacio para la creación), y por otra, el cambio

---

<sup>109</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 172.

<sup>110</sup> Marcos de Marinis, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, edit Paidós, 1988, p 235.

<sup>111</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 97.

de mirada respecto a las búsquedas, objetivos y estímulos a nivel expresivo que se pretendía activar en el actor.

Barba en su libro *Tierra de cenizas y Diamantes* enumera las principales técnicas desarrolladas por Grotowski para el trabajo con el actor:

- Cómo componer cada acción del actor;
- Cómo lograr interpretar el personaje
- Cómo utilizar cada palabra como una acción vocal: no sólo un médium intelectual, sino también una musicalidad capaz de suscitar asociaciones en el espectador
- Cómo crear una polémica invirtiendo el valor de una acción física o vocal mediante la introducción simultánea de elementos expresivos que contradicen tal acción
- Cómo tratar el vestuario y los accesorios de tal forma que tengan una vida y un carácter propios, y choquen incesantemente con el actor y sus acciones.<sup>112</sup>

En las dinámicas expuestas se puede percibir, como primera cosa, una búsqueda que va más allá de la elaboración de un personaje y que se relaciona especialmente al trabajo con la acción. Se pasó del intento de crear un personaje, a partir de las características entregadas por el texto, a inmiscuirse en cuál era la acción de éste en una historia determinada, para a partir de esa fuerza generadora del drama, construir un modelo coherente con las circunstancias dadas. También podemos observar la intención de que el actor, descubriera y resolviera, asuntos relacionados a elementos escénicos como la musicalidad. Es así, como se promovió la ejercitación de un uso distinto de la palabra, pensándola no sólo como un productor de significado sino como un sonido, un

---

<sup>112</sup> Eugenio Barba: *La tierra de cenizas y diamantes*, Barcelona, Edit Octaedro, 2000, pp 80-81.

elemento que podía contribuir al proceso de identificación del espectador no exclusivamente a nivel intelectual sino también sensorial. Por último, hablaremos de la insistente propuesta de producir contradicción, ya sea entre los elementos expresivos y la acción o el vestuario y los personajes, ya que esto se volvió un recurso primordial para el aspecto formal del teatro.

Las técnicas empleadas por cada director, si bien en ciertos aspectos formales pudieron ser disímiles, tenían un mismo fin: hacer que el actor explorara en sus facultades expresivas y abandonara la presión que tenía respecto a la utilización del texto, es decir, que pudiera trabajar con la libertad de “tomar o tirar el texto”<sup>113</sup>. Esta práctica fue asunto de todos los directores aquí mencionados y se levantó bajo la misma premisa: hacer que el actor dejara de ser únicamente un intérprete y aportara a la creación espectacular como un creador.

En el caso de Kantor, el trabajo estuvo enfocado principalmente en que los creadores fuesen capaces de encontrar aquel espíritu oculto que del texto se podía desprender, para que no fuese montado en su aspecto literal. De este modo, su búsqueda estuvo relacionada a “que la realidad del texto no se constituya fácil sino que se amalgame [...] que se arraigue al actor y al escenario y de ellos surja”<sup>114</sup>. Como vemos, se trataba de desencadenar sucesos en el escenario con el fin de construir una realidad que no podía ser sostenida, ni tampoco engendrada, en ningún lugar más que en el escenario y a partir de los vínculos que éste propiciaba.

En virtud de lo anterior, diremos que para Kantor lo imprescindible era restablecer los valores de los elementos escénicos, y principalmente fortalecer su carácter de espectáculo. Es así como se trabajó en la potencialización de los recursos que hacían

---

<sup>113</sup> Ídem, p 87.

<sup>114</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 171.

posible dicho objetivo, levantándose por esto mismo como uno de los referentes principales de esta investigación.

En relación a la relación actor-texto, que fue sumamente discutida en este proceso de actor-artista, Kantor sugirió lo siguiente:

De un lado la realidad del texto,  
del otro el actor y su comportamiento.  
Dos sistemas sin relación,  
independientes,  
que no se ilustran.  
La “conducta” del actor debe  
“paralizar” la realidad del texto.  
Entonces, la realidad del texto  
se hará concreta.  
Es posible que sea una paradoja,  
pero no en lo que respecta al arte.<sup>115</sup>

Esta cita expone una problemática que resultó inminente para el actor de la época, quien acostumbrado a concebir el texto como un soporte para su trabajo, debió asumir una relación de independencia respecto a él, que le permitiera manipularlo hasta perderle el respecto.

Todos los directores de esta tendencia comulgaban con el sueño de Artaud de “crear un lenguaje que surja directamente en escena, sin pasar por las palabras”<sup>116</sup> sin embargo cada uno lo hizo de manera diferente, siendo Kantor quien trabajó bajo esta premisa de manera más literal. De hecho, si bien sus textos eran palabras (evocadoras de imágenes, acciones, circunstancias, etc.), sus montajes eran piezas casi sin palabras. Los actores transitaban en un lenguaje del cuerpo, vinculándose con un espacio que se levantaba prácticamente como una instalación plástica y donde los sistemas sígnicos fluían en una dimensión desvinculada de la literalidad.

---

<sup>115</sup> Ídem, p 119.

<sup>116</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p 97.

Grotowski también aportó al desarrollo de un lenguaje que naciera en escena, en su caso su preocupación tuvo que ver con el actor y sus procesos. Con la forma en que el intérprete se relacionaba con la realidad de un texto determinado. Es por esta razón, que su mayor aporte en relación a la re-fundamentación del vínculo actor-texto, estuvo dado por crear métodos para que el intérprete pudiera desarrollarse como artista independiente, y descubrirse a sí mismo en la comprensión de un rol.

Es importante hablar del tipo de metodología que surgió tras estas renovaciones, principalmente porque dan cuenta de cómo se llevó a cabo el proceso de creación apartado de la literalidad del texto (Nos referimos a su estructura, sus diálogos, sus acotaciones). A modo de ejemplo, nos referiremos al proceso de Brook en la obra *Marat Sade*. Aquí se explica, de manera sencilla, cómo enfrentaba el trabajo el director inglés:

Durante los ensayos, Brook se dedicó a establecer conversaciones sobre la locura: se pidió a los actores que recordaran sus contactos con la locura y que buscaran “imágenes cinéticas de insania”. Así se fue construyendo el espectáculo como una serie de happenings, separados por diálogos, principalmente entre Sade y Marat.<sup>117</sup>

En esta descripción, respecto a cómo Brook fue construyendo la obra *Marat Sade*, vemos un proceder que derivó de la renovación del vínculo texto-actor. Aquí los actores eran protagonistas de la creación, ya que aun sabiendo que el propósito era montar dicha obra, estaba depositada sobre ellos la responsabilidad de otorgar al director material para que ésta fuese construida. Vemos entonces, que lo único que en un principio tomaron del texto, fue la imagen de insania (motor de la obra) y a partir de esto comenzaron un proceso de improvisación, de recaudación de material de toda índole, para luego construir el montaje.

Es así como la técnica de la improvisación se hizo preponderante para el nuevo teatro, y muchos directores recurrieron a ella para construir sus espectáculos. Hecho que

---

<sup>117</sup> Ídem, p 136.



vuelve a reafirmar que era el actor el eje primordial para la nueva escena, y que ésta se concebía como una creación en colectivo. Todo esto queda muy bien sintetizado y aclarado en *La escena moderna* donde José Antonio Sánchez, refiriéndose al actor del nuevo teatro, hace la siguiente reflexión:

El actor es, pues, el factor esencial de la puesta en escena; es a él a quien venimos a ver, es de él de quien esperamos la emoción y es esta emoción lo que hemos venido a buscar. Se trata, pues, a toda costa de basar la puesta en escena sobre la presencia del actor, y para conseguirlo, de liberarla de todo aquello que esté en contradicción con esta presencia<sup>118</sup>

Esta tendencia, que se dio en Europa y que levantó un nuevo paradigma del actor, no fue tal en el caso de Wilson. Nuevamente veremos que el director texano incrementó una contra postura, esta vez respecto al actor, planteando un modelo más cercano a la marioneta de Craig que al propuesto por sus contemporáneos.

Respecto a la noción de un actor que está simplemente al servicio del suceso escénico, del mismo modo que lo están todos los elementos de un montaje teatral, José Luis Valenzuela en su libro *La locomotora dentro del fantasma*, expone una afirmación de Frédéric Maurin, donde éste comenta:

En la perspectiva del diseño global del espectáculo, el actor wilsoniano apenas está sometido a un tratamiento diferente que las luces, la música, la escenografía o los accesorios, dotados cada uno de su vida propia: el actor es un elemento ni central ni marginal, es una componente entre componentes.<sup>119</sup>

Tenemos la impresión de que lo relativo al principio actor-artista en la obra de Wilson estaba determinado, de igual manera, por su voluntad de querer controlar todo aquello que componía la obra que él estaba construyendo. El carácter absolutista de su autoría también estableció parámetros en este principio, por lo que podríamos decir que

---

<sup>118</sup> José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999, p 59.

<sup>119</sup> Sbyer citado por: José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 133.

el director americano no comulgaba con el modelo actor-artista ya que no le servía para llevar a cabo sus pretensiones. Según Sbyer, Wilson decía a sus actores “tomen sus ideas, pónganlas en una cajita negra y déjenlas al costado del escenario. Olvídenlas”<sup>120</sup>

Con el fin de no establecer un discurso unilateral en relación a los principios con que Wilson desarrolló su propuesta directorial, advertiremos que el actor también descubría su libertad en esta rigidez y automatismo con que debía ejercer su oficio. Según lo que afirma Sutton, actor de Wilson:

El papel se define por el actor; es algo extraño, pero la parte creativa viene después de los ensayos (...). En los ensayos se pasa por coreografías automáticas, pero luego, ante el público, descubre un borde que remite a otra cosa, y es eso lo que las hace excitantes.<sup>121</sup>

Entendemos con esta cita, que el actor wilsoniano encontraba su deleite no durante el proceso creativo, sino durante la representación. Y esto posiblemente se debía a que las exigencias técnicas de Wilson, y el rigor con que el intérprete debía llevarlas a cabo, le consumía toda su concentración, impidiéndole “engolosinarse” con la creación de un personaje. Vamos a recordar, que el director norteamericano no perseguía las capacidades interpretativas del actor, sino más bien sus facultades técnicas, es decir, las herramientas que tenía éste para ejecutar de manera exacta lo que se le pedía. Aquello se aplicaba principalmente (en el caso de Wilson) a lo relativo al tiempo, ya que trabajaba con partituras gestuales que debían ser llevadas a cabo según cronómetro y a través de secuencias espaciales sumamente rígidas.<sup>122</sup>

A modo de conclusión, diremos que aunándose o no los directores al concepto de actor-artista, esta práctica fue trascendental para la tendencia, y marcó un precedente para las generaciones posteriores. Sin el desarrollo del ser creativo del actor, ninguna de las

---

<sup>120</sup> Ídem, p 187.

<sup>121</sup> Ídem, p 121.

<sup>122</sup> Véase: Ídem, p 120.

reformulaciones del Nuevo Teatro hubiesen sido posibles, ya que se sostenían principalmente en crear, como hemos dicho, una escena orgánica.

## 2.5 Hacia una espacialidad diferente

### a) *Algunos antecedentes importantes*

Como bien sabemos, la escena del siglo XX estuvo regida por una serie de cambios en prácticamente todas sus áreas, sin exclusión del ámbito de la espacialidad. Fue así, como al igual que se establecieron contrapropuestas en relación al rol del actor, autor y director, también fueron debatidas las nociones respecto al espacio escénico, evolucionando en aspectos hasta entonces desconocidos.

Según los antecedentes entregados, las inclinaciones hacia renovar el concepto de escenografía se desataron a principios del siglo XX, insistiéndose principalmente en la “condenación del decorado realista que tiende a dar la ilusión de las cosas en sí mismas y exaltación de un decorado esquemático o sintético que tiende a sugerirlas”<sup>123</sup>. Este hecho significó que se comenzara a pensar en la visualidad escénica, no como un medio, sino como un elemento de gran elocuencia dramática.

Fue entonces cuando figuras como Appia, Craig y Meyerhold (entre otros) comenzaron a concebir un uso del espacio distinto al que había sido legitimado, planteándose cuestionamientos en torno a los decorados, maquillajes, vestuarios, utilización de la luz, recursos plásticos y concepto de espectador, lo que constituyó una

---

<sup>123</sup> Jacques Copeau en: *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Edit Alberto Corazón, 1970, pp 96-97.

plataforma para las transformaciones sucesivas. José Antonio Sánchez, en su libro *La escena moderna* afirma:

Meyerhold fue uno de los primeros en explorar las posibilidades de una utilización global del espacio teatral convencional y como Reinhardt y Gémier, aunque con diversa intencionalidad, fue muy aficionado a que los actores hicieran su entrada por el pasillo central. Meyerhold, quería convertir el teatro en un lugar de encuentro y en un foro de discusión<sup>124</sup>

Es bajo este contexto, que los directores ya abordados comenzaron a elaborar sus manifiestos en relación a la espacialidad escénica, levantándose una otra mirada que se podía sintetizar en dos características fundamentales: El trabajo desde el espacio vacío (que a su vez potencializó el desarrollo del lenguaje visual) y el uso de espacios no convencionales que, a su vez, potenció los aspectos convivales del teatro, generándose un nuevo modelo espectador. Con el fin de una descripción mayor, haremos un breve análisis de lo mencionado, insistiendo en el hecho de que las prácticas escénicas que de aquí surgieron incrementaron los recursos propios del teatro.

#### b) *Trabajo desde el espacio Vacío*

El planteamiento respecto al concepto de escenografía, generado durante la tendencia que estamos investigando, se sostuvo bajo un principio esencial: espacio vacío. Fue así como se perseveró en la idea de que el teatro existía más allá de los decorados, siendo el mismo Grotowski quien afirmaba “el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación”<sup>125</sup>. Respecto al mismo asunto Brook aportaba:

---

<sup>124</sup> José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999, p 36.

<sup>125</sup> Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998, p 13.

Deseo comparar lo que únicamente puede ocurrir en un escenario estable con decorados y luces con lo que sólo puede darse sin luces, sin decorados, al aire libre, para demostrar que el fenómeno de un teatro vivo no tiene relación con condiciones externas.<sup>126</sup>

De este modo, todas las energías estuvieron puestas en desmitificar la idea de un espacio que albergaba formas concretas, y cuyo fin era construir un universo mimético para sugerir un escenario vacío, donde el asunto ineludible era la relación actor-espectador. De hecho, Brook apeló ante el trabajo de los escenógrafos de recrear un lugar determinado, argumentando que el suceso teatral debía trascender este punto y pensarse como un territorio despojado de toda significación externa.<sup>127</sup> En relación a lo mismo, Wilson planteaba que el uso de decorados que pretendían ilustrar la escena eran totalmente contraproducente y que “el teatro debía ser arquitectónico”.<sup>128</sup>

No hubo ninguno de los directores mencionados en esta tesis que no comulgara con el concepto de espacio vacío. Wilson señalaba respecto a sus procesos creativos: “Empiezo con un espacio vacío y luego pongo algo en el espacio y veo lo que sucede.”<sup>129</sup> De hecho sus procesos de creación comenzaban con dibujos, práctica que nunca abandonó, realizando así bocetos antes, durante y después del proceso creativo<sup>130</sup>.

El hecho de pensar en que la escenografía debía trascender su función de decorado, marcó un cambio absoluto en lo que, hasta entonces, se entendía por “diseño teatral”. Se extendió así el concepto más allá de la simple creación de estructuras corpóreas que graficaran las circunstancias dadas. De este modo, al concebir el teatro desde el espacio vacío, paradójicamente se potenció la visualidad escénica. Entonces, el teatro fue “reconquistando su naturaleza visual de espectáculo”<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Peter Brook: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Edit Alba, 1999, p 22.

<sup>127</sup> Véase: *Íbidem*.

<sup>128</sup> Polly Irvin: *Directores, Artes Escénicas*, Londres, Edit Océano, 2003, p 153.

<sup>129</sup> *Ídem*, p 157.

<sup>130</sup> Véase: Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005.

<sup>131</sup> *Íbidem*.

Tanto Wilson como Kantor fueron figuras determinantes en este contexto, ya que al insertarse al teatro desde sus competencias como artistas plásticos, aportaron una nueva perspectiva de lo escenográfico. Se añadieron entonces prácticas provenientes de las artes visuales para la construcción de la puesta en escena, lo que amplió sus facultades expresivas y renovó sus patrones estéticos. Respecto a esto, Grotowski comentaba:

No es probablemente una coincidencia que los escenógrafos polacos son a menudo los pioneros de nuestro teatro en Polonia. Explora las numerosas posibilidades que les ofrece el desarrollo revolucionario de las artes plásticas durante el siglo xx , que, en menor grado, inspiró a dramaturgos y directores.<sup>132</sup>

Esta concepción plástica de la que hablaba Grotowski fue, sin duda, el gran aporte que hicieron (desde escenarios muy diferentes como son Europa y Norteamérica) ambos directores al teatro de la época. En este sentido levantaron un concepto de estilización, basado principalmente en la imagen, que significó una revolución en el campo de la visualidad escénica.

Un ejemplo impetuoso de este empoderamiento del acto creativo e hiperestilización se dio en la propuesta de Wilson, cuyo sentido del espacio hizo surgir la idea de puesta en escena como puesta de imágenes<sup>133</sup>. En el libro *Arte escénico planetario* se expone una cita de Pérez Ornia que señala:

Robert Wilson concibe sus puestas en escena como un teatro de imágenes. Elabora sus producciones dramáticas en video como si fuera un pintor. Estudia el encuadre con minuciosidad y concede suma importancia a la calidad de las luces y los colores, además de construir espacios sonoros.

En cuanto a Kantor, el director polaco insistió en la idea de abstracción de la imagen. Para él, la escena no debía crearse a partir de imágenes concretas (un castillo,

---

<sup>132</sup> Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998, p 24.

<sup>133</sup> Véase: Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005.

un bosque, un sillón), que desataran la comprensión cognitiva del espectador, sino de imágenes abstractas que alcanzaran su subconsciente<sup>134</sup>.

Este proceso de estilización de la escena, llevó a que se potencializaran los aspectos formales del teatro. De éste modo, se generó una explotación de los recursos visuales, invitándolos a participar como un actor dentro de la puesta en escena. Para explicar a lo que nos referimos cuando mencionamos esta entrada del formalismo a la escena, citaremos nuevamente a Pedro Valiente, que es uno de los autores que más ahonda en el tema de la visualidad en la escena contemporánea.

El formalismo, pues, resulta próximo al tratamiento de los objetos. De hecho, en el *teatro objetual* los objetos se emplean con usos no habituales, como en el teatro dadá o superrealista: actúan como personajes o auxiliares de personajes, transforman la poética actoral, resituando al actor en la categoría de objeto.<sup>135</sup>

Esta particularidad se daba muy claramente en la obra de Kantor, donde los actores y los objetos parecían tener el mismo grado de importancia en cuanto a la composición. El mismo Kantor, señalaba la importancia de la revalorización de los objetos, argumentando que cuando el surrealismo impulsó esta corriente “el acto de la creación se transportó a otros ámbitos: los de la decisión, la iniciativa, la invención: la esfera mental.”<sup>136</sup>

Fue así como se redefinió y potencializó el concepto de visualidad escénica, otorgándosele una participación activa dentro del suceso teatral, y ampliándose sus perspectivas hacia una nueva concepción de espectador y espacio legitimado para la representación.

---

<sup>134</sup> véase: *Ibidem*.

<sup>135</sup> Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005, p 90.

<sup>136</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 134.

c) *Ocupación de espacios no convencionales y carácter de convivio*

Según nuestra apreciación, la explotación de la visualidad escénica condujo a expandir sus criterios en todas las áreas que le concernían. Fue así como se comenzó a ampliar las nociones de escenario hacia lugares no exclusivamente circunscritos al ámbito de lo teatral.

Un conocido ejemplo de lo que fue esta práctica es la obra *Orgasth* de Peter Brook, la cual significó una ruptura importante en la escena de la época por suceder en las ruinas de Persépolis. Con el fin de una acotación mayor, vamos a dar las características de la obra descritas por Margaret Croyden en su libro *Conversaciones con Peter Brook*:

La representación de Orghast no se llevaba a cabo en las ruinas, sino en el clima de las montañas que las dominaba, la Montaña de la Misericordia. Para llegar ahí hacía falta subir a pie 20 minutos por un camino sinuoso y escarpado lleno de rocas, gravilla, detritos y arena.<sup>137</sup>

Vemos entonces que se trató tanto de la exportación de los escenarios, como de una rotación significativa en el concepto de espectador. No sólo se trasladó el escenario a un lugar extremadamente opuesto a lo que éste era, sino también se esperó un compromiso activo por parte del espectador (que pasó de la butaca a la montaña). Se incorporó la idea de experiencia, es decir, que el espectador al asistir al teatro era invitado a vivir un suceso donde debía realizar un compromiso, no sólo mental, sino también físico. Respecto a esto Brook comentaba:

El hecho de invitar al público a romper con sus hábitos condicionados – entre los cuales se incluye el asistir a lugares especiales para determinados fines – es un gran progreso, en términos dramáticos<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 64.

<sup>138</sup> Peter Brook: *Provocaciones, 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*, Buenos Aires, Edit Fausto, 1989, p 169.



Fue así, como el impulso de sacar la escena de las plataformas legitimadas, exigió una re-concepción del rol del público. Se enfatizó en la necesidad de que el espectador estableciese un nuevo modo de presenciar el hecho teatral. En lo relativo al surgimiento de nuevas audiencias, Brook comentaba:

A principios de los setenta empezamos a hacer experimentos fuera de lo que se consideraba “un teatro”. Durante los primeros tres años realizamos cientos de representaciones en la calle, en cafés, en hospitales, en las antiguas ruinas de Persépolis, en poblados africanos, en garajes americanos, en cuarteles, entre bancos de cemento de parques urbanos... Aprendimos mucho; para los actores la experiencia más importante fue actuar frente a un público al que veían, en comparación con los públicos invisibles a los que estaban acostumbrados.<sup>139</sup>

Según esta investigación, si bien desde Antoine, pasando por Meyerhold<sup>140</sup> y sus contemporáneos, hubo un replanteamiento respecto a la participación del espectador, las mayores experimentaciones en torno a esta problemática se desataron durante la tendencia que estamos investigando.

Ante la necesidad de encontrar una relación más estrecha entre el actor y el espectador, surgieron preguntas en torno a ¿cuál es era el rol del espectador en el hecho escénico? ¿cuánto se podía comprometer al espectador? ¿hasta dónde se podía vulnerar el papel que había asumido el espectador en el teatro?. Y así, como surgieron las preguntas, comenzaron a surgir las respuestas. Todas en oposición a las ideas estipuladas, y enfocadas en dar una función activa al espectador. Respecto a esto Brook señalaba:

Todo el trabajo que hemos realizado hace una referencia constante al público: ver al público, oír al público, sentir al público. El público es el testigo del mundo de hoy, mucho más que las paredes o sillas. Las paredes y las sillas tienen sus limitaciones.

---

<sup>139</sup> Peter Brook: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Edit Alba, 1999, pp 13-14.

<sup>140</sup> Véase: José A. Sánchez: *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999.

Pero el testigo auténtico de cualquier momento de cualquier actuación hoy día es el público.<sup>141</sup>

Ante la revalorización del lugar del público en el hecho escénico, comenzaron a generarse otras propuestas relativas a la construcción espectacular. Esto desencadenó, por una parte, la aparición de una serie de recursos en donde la participación del espectador era imprescindible, y por otra, la creencia de que si había algo que hacía del teatro un arte independiente; era su característica esencial de convivio. Grotowski argumentó a favor de esto en reiteradas ocasiones, afirmando que el teatro podía prescindir de todo y continuaba siendo teatro, sin embargo necesitaba de dos ejes ineludibles: un actor y un espectador. Fue así como definía el teatro como “lo que sucede entre el espectador y el actor”<sup>142</sup>.

Grotowski, en su libro *Hacia un teatro pobre*, plantea las nociones básicas de lo que fue este cambio relativo al rol del espectador.

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica [...] no en aquel que sabe exactamente lo que es lo bueno y que es lo malo y no cae en duda.<sup>143</sup>

De este modo, Grotowski planteaba la necesidad de un espectador cuyas pretensiones no fuesen el divertimento o la distracción, sino la necesidad de conectarse con su material interno, con su bagaje cultural y/o experiencial, ya que en esta conexión radicaba el sentido del espectáculo<sup>144</sup>. Se invitaba a la audiencia a ser partícipe de un proceso de búsqueda en la confrontación directa con el actor. Para el director polaco, éste vínculo actor-espectador era la única gran riqueza del teatro y lo que lo hacía

---

<sup>141</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 199.

<sup>142</sup> Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998, pp 26-27.

<sup>143</sup> Ídem, p 35.

<sup>144</sup> Véase: Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998.

incomparable en relación al cine y televisión (que eran y siguen siendo la gran atracción de las masas). Para reafirmar este asunto señalaremos las ideas de Grotowski al respecto:

Hay un sólo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo. [...] es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario y removiendo todas las fronteras<sup>145</sup>

Para Brook, lo principal era comprender que el espacio se compartía, es decir que era el mismo para todas las personas que constituían el espectáculo<sup>146</sup>. De este modo, todo estaba construido en virtud de las relaciones posibles dentro de un espacio de representación. Barba también aportó a esta afirmación diciendo:

El espacio engloba actores y espectadores y, al mismo tiempo, los separa. Lo quería como un caleidoscopio: la mínima tensión de un actor debía darle nuevas formas y convertirlo en otra realidad.<sup>147</sup>

Es así como comenzaron a crearse espectáculos que para ser percibidos, necesitaban del involucramiento físico del espectador. Renació, como decíamos, el carácter de convivio. La idea de el teatro necesitaba del compromiso creativo y espiritual de cada uno de los invitados a la función. Respecto a esto Barba comentaba:

El espectador debía elegir y realizar un montaje propio, encuadrado rápidamente en a veces una, a veces otra situación, o bien seguir una e ignorar otra<sup>148</sup>

Tenemos la impresión de que esta nueva forma de entender al espectador, planteó una escena muchísimo más dinámica en términos dramáticos. El hecho de que el público no estuviera invitado a presenciar la obra, sino que a vivirla, hizo que el drama se volviese un asunto envolvente y que el espectador se pudiera involucrar de manera experiencial con él.

---

<sup>145</sup> Ídem, p 36.

<sup>146</sup> Véase: Peter Brook: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Edit Alba, 1999.

<sup>147</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa, orígenes de un director*, Argentina, Edit Catálogos, 2010, p 81.

<sup>148</sup> Ídem, p 83.

Este compromiso del espectador con la obra fue reafirmado por todos los directores que hemos ocupado como referentes en esta investigación. Sin embargo, para Kantor el compromiso tenía que ver con un asunto diferente. Aun apoyando el pensamiento de que el espectador formaba parte del espectáculo, el director polaco afirmaba que éste “adquieren una responsabilidad al entrar a la sala, no pueden ser voyeurs, deben tener una implicación más mental que física”<sup>149</sup>

En general, más allá de que si el espectador era invitado a participar físicamente del espectáculo, este nuevo paradigma en torno a la escenografía y visualidad escénica impulsó la necesidad de un espectador completamente receptivo. Es así, como se ampliaron sus posibilidades como audiencia y los directores lo pusieron a prueba exigiéndole un compromiso creativo, mental, síquico y emocional al que nunca antes habían estado sometidos. Es bajo este contexto que nos hemos atrevido a afirmar que el teatro retoma su carácter convival y vuelve a ser un asunto que dependía de cada uno de los participantes de ese suceso artístico.

---

<sup>149</sup> Pedro Valiente: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005, p 164.

## CAPÍTULO 3

### **Análisis en torno a la teoría y praxis del proceso creativo conducente a *Épico***

#### **Antecedentes del proceso de puesta en escena**

Para comenzar este tercer capítulo donde se hará un paneo, primero descriptivo y después analítico, de lo que fue el proceso creativo a partir de la práctica aquí investigada, será importante recordar que esta tesis se sustenta en la noción de construcción escénica a partir de Libretos Visuales.

Hemos denominado Libreto Visual a una pieza escrita que establece una columna vertebral o motivo dramático sobre la cual se van adhiriendo imágenes, sucesos, acciones, estructuras poéticas y conceptos pertinentes a la situación planteada que hacen referencia tanto a contextos visuales, sonoros y físicos del universo propuesto. De este modo se creó el Libreto Visual *Épico*, que fue el punto de partida del proceso creativo conducente a la construcción de un montaje que estuviese sustentado sobre los principios aquí pesquisados.

Con el fin de responder a la pregunta ¿Qué es *Épico*? quisiera citar la presentación argumental de *Épico* a la audiencia:

Luz  
Sombra  
Oscuridad  
Y viceversa.

Contradictorio e independiente  
*Épico* no es performance  
Site specific  
o una obra de arte obediente.

Es un instante ausente.  
Un simulacro inmóvil de lo sucedido.  
El patio de casa.

Tú  
Y  
Yo.

Los árboles viven muchos años y permanecen siempre en el mismo lugar.<sup>150</sup>

A partir de lo anterior, declaro que decidí denominar *Épico* a una instalación escénica que planteaba como principio de construcción fundamental los vínculos que pueden establecerse entre los elementos de construcción escénica y visual. Mixturando de este modo los recursos propios del teatro como son: los actores, la utilización de un texto escrito para dar inicio al proceso, el tratamiento atemporal del espacio, la ocupación de un motivo dramático, etc, con la ocupación de elementos propios de las artes visuales como son: la preponderancia del lenguaje formal ante el textual, la contextualización de una situación a partir del tratamiento visual del espacio y, en lo particular respectivo a la obra: la relación luz - sombra.

En cuanto a los inicios del proceso, siguiendo la lógica propuesta, se comenzó por escribir *Épico* (el cual adjunto en los anexos de esta tesis). Un guión de acciones e imágenes ( a la manera de Tadeusz Kantor) desde donde surgían personajes, situaciones

---

<sup>150</sup> Reseña *Épico* para presentación a público.

y un contexto espacial determinado<sup>151</sup>. Vamos a recordar que uno de los principios de la tendencia dice relación con la re-formulación del concepto de autor dramático y la posibilidad de suplantación de éste por el director autor, quien no sólo se vuelve responsable del levantamiento escénico de un texto, sino también de aquello que gatilla el trabajo práctico; es decir un texto previo.

La escritura fluyó de manera espontánea y sin mayor observación o juicio consciente. Se fijó una columna vertebral que guiara la organización, lo demás se entretejió libremente. Fue así, como luego de tres meses tenía el texto *Épico*, estructurado (como podrán ver en la primera versión del texto, adjunta en los anexos) en cuatro partes: la juventud, la vejez, la vigilia y la muerte. Aquello, según yo, constituía la esencia de la historia sobre la cual sinuosamente estaba basándome: una noticia de femicidio ocurrida el año 2012, cuando Hugo Gibbs mata a su esposa Teresa (ambos ancianos) y luego se dispara justificando en una carta que, producto de su invalidez, prontamente no podría seguir cuidando de ella. El suceso, junto con conmoverme, cautivó mi interés inmediatamente por constituir un valor universal: Los amantes que mueren. Entonces sentí el deseo de escribir a partir de él.

Continuando con la descripción sintética de nuestro proceso práctico, contaremos que cuando ya se tenía el texto escrito se llamó a la primera colaboradora, la artista integral (dramaturga, directora, músico) Andrea Moro. En su primera lectura del texto, le fascinó de éste su estructura literaria, principio que a mí también me atraía. Esto nos condujo desde temprano a pensar en la posibilidad de basar la construcción del espectáculo en el trabajo sonoro, vocal y rítmico. Fue así, como comenzó un proceso que duró cuatro meses, el cual yo dividí en tres etapas: sacar sonido al texto, vínculo acción-tiempo-espacio, escritura de Libreto Visual.

---

<sup>151</sup> Aquel texto se ha agregado en los anexos de esta tesis para que pueda ser revisado y analizado en completa libertad.

Siguiendo las pautas estudiadas en relación a la conformación de equipo, pero sin sopesar que la realidad de producción de las obras de mis referentes estaban totalmente alejadas de las personales, se llamó a colaborar a un número importante de artistas de todas las áreas. Me parecía importante conformar un grupo heterogéneo de trabajadores, porque esto me permitiría barajar, de manera más aguda, los principios de arte integral que había estudiado en los antecedentes de esta tesis.

Fue así, como únicamente con el texto *Épico* en mano y un par de referentes, llamé a colaborar a: Katalina Mella (Directora, bailarina y performer), Elías Santis (pintor, músico), Magdalena Isaacson (artista visual, diseñadora integral), Gerardo Varas (músico). Hasta ese entonces la idea de los actores me parecía incierta, no quería llamar a ninguno sin antes descubrir, junto al equipo, desde que óptica enfrentaríamos el texto. Lo primero que afirmé fue que nuestro único recurso era un texto desde el cual crear una pieza con carácter integral. De este modo, ofrecí un trabajo abierto a la experimentación, cuya base estaba determinada por una investigación previa referente a las metodologías de dirección de los principales directores de vanguardia de mediados del siglo XX y que, aún así, carecía de una concepción inamovible en cuanto a estilo y tendencia artística. A partir de esto, mostré referentes de obras de Tadeusz Kantor para referirme a cómo se trabaja a partir de un guión de acciones e imágenes. Respecto a lo musical, ofrecí como referente el trabajo de John Cage y Laurie Anderson, abierto en cuanto a la utilización de los ritmos, uso de la palabra, su desestructuración sintáctica y sonidos musicales no convencionales.

Luego de un par de semanas de abordar el texto desde la más intuitiva sensación que a cada uno le dejaba, se establecieron cuáles eran los dos polos que coronarían esta investigación práctica, y dividimos entonces el equipo en dos áreas fundamentales: Lado Sonoro y Lado Escénico. De este modo, surgió la necesidad de actores y bajo la misma premisa anterior se pensó en la necesidad de intérpretes que tuvieran competencias en otras expresiones artísticas, fue así como llamamos a: Francisco Achondo (actor,



bailarín), Sebastián Plaza (actor, locutor, músico), Daniela Burgos (actriz), Marcela Velásquez (Actriz, músico) y Macarena Astudillo (bailarina).

Antes de continuar, será preciso detenerse en el espacio escogido para la creación y exposición de la obra. Recordaremos, para todos aquellos que no vieron el montaje<sup>152</sup> que el lugar donde se desarrollaba *Épico* era el patio interior de una casa antigua ubicado en Malaquías Concha con Vicuña Mackenna / Santiago de Chile. Cuando entré a ese patio supe de inmediato que ese lugar constituía la esencia del espacio que yo había imaginado durante el tiempo que duró la escritura del texto. Un patio que mezclaba rasgos de romanticismo, en sus muros desgastados ya por el tiempo y sus baldosas antiguas, con una sensación de lugar deshabitado, abandonado. Aquel patio me daba la misma impresión que la pareja de Hugo y Teresa, quienes habían sido el pie inicial de la historia. El estremecimiento de estar viviendo en las ruinas, en un lugar que fue y que ya no es más.

A modo de síntesis, y para dar pie a la reflexión teórico práctica, diremos que si bien en un proceso de creación la división no existe como tal, por razones metodológicas y para mayor claridad, vamos a separar este proceso en las categorías planteadas en el capítulo II que funcionaron en la realidad de la puesta en escena de manera conjunta y simultánea. Es así como hemos estructurado el material en dos direcciones. Una a la que hemos denominado: Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso *Épico*, en donde contaremos los detalles más relevantes de lo que fue el principio abordado en específico. El otro punto se ha denominado: Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos, en donde analizaremos virtudes y oposiciones de este proceso a la luz de la experiencia

---

<sup>152</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=g95pegJ7T5o>

## EL TEXTO COMO MATERIAL

De cómo ir más allá de la literalidad

### Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico

Cuando supe que tenía que enfrentar un proceso de puesta en escena, mi primera decisión fue escribir un texto. Sentía, como siempre, que eso sería un ancla para empezar a desarrollar un trabajo que me parecía abismante en su complejidad. Fue así como empecé a escribir el texto basado (como se ha dicho) en una noticia real de femicidio ocurrida en Chile el año 2012. Mi referente al momento de escribir fue *La clase muerta* de Tadeusz Kantor. De este modo compuse un documento<sup>153</sup> de veinticinco páginas escrito en lenguaje poético donde narraba en imagen/acción lo que mi mente y corazón pudieron traducir de ese instante épico; cuando Hugo mata a Teresa y luego se quita la vida. Finalmente ese era el momento que había gatillado mi interés de escribir y, a su vez, dado título a la obra.

El texto estaba sostenido por una columna vertebral que había extraído del hecho real, y que en líneas muy generales se alineaban con el motivo universal: los amantes que mueren. Para esto necesitaba levantar los referentes, la historia previa a la tragedia. Dividí entonces la estructura en cuatro hitos fundamentales donde se mostraría el vínculo de pareja, sus principios fundacionales y su trascendencia. Estos cuatro puntos fueron los siguientes:

---

<sup>153</sup> Para una mayor comprensión respecto a los cambios que fue sufriendo el texto a lo largo del proceso, pueden revisar los ejemplares adjuntos en el anexo en sus tres etapas: inicio, medio y final.

1-*La juventud*: Basado en la creación y cimentación del amor. En este capítulo se narra, a partir de la descripción de sucesos, como ambos habían ido formando un vínculo de amor indestructible y básico. En este segmento las palabras y las acciones intentaban evocar la belleza inocente del amor de juventud y la convicción del enamoramiento.

Repasan su historia  
su crianza  
sus gestos  
sus gustos  
sus formas  
sus rebeldías  
sus manías  
sus andanzas  
sus preferencias  
sus proezas  
su erotismo  
su formación.  
Comulgan  
desacuerdan  
vuelven a acordar.<sup>154</sup>

2-*La vejez*: Basado en la enfermedad de ella y el deterioro físico de ambos. Se veía cómo el amor construido en la primera parte del vínculo soportaba el vicio de una enfermedad incurable como es el alzhéimer haciendo de este modo una apología al amor de pareja.

Desandado lo andado  
Hacia atrás  
Por sobre lo pisado  
Un simulacro inmóvil  
de lo sucedido.  
La contra acción.  
Detención.  
Pausa larga  
Considerablemente larga  
Un limbo  
Unas almas

---

<sup>154</sup> Segmento de la primera parte del Libreto *Épico*: La juventud.

En paz<sup>155</sup>

3-*La vigilia*: Este segmento mostraba el instante en que Hugo realiza el plan para matar a su esposa. Se insertaba por primera vez el vínculo de ellos con el exterior, cuando aparece la familia.

Las visitas inesperadas  
Sacar fotos  
Sacar fotos  
Sacar fotos  
Lo que se debe hacer  
Según los otros  
Lo que se debe hacer  
Según yo  
Hilar fotos  
Fotos viejas  
El plan  
Los dibujos  
Hilarlos  
Todos  
En una serpentina  
De cumpleaños  
Con torta  
Y té  
Fotos de ella<sup>156</sup>

4-*La muerte*: Mostraba el instante épico, cuando ambos mueren juntos en post del amor.

El público sale  
un coro celestial  
Ocurre la muerte  
La liberación del amor.<sup>157</sup>

Al revisar el texto adjunto, se puede evidenciar que hay ciertos recursos literarios que fueron claves en la construcción de esta pieza. Estos básicamente fueron la reiteración de palabras y segmentos, la diagramación del texto en frases cortas, la

---

<sup>155</sup> Segmento de la segunda parte del Libreto *Épico*: La vejez.

<sup>156</sup> Segmento de la tercera parte del Libreto *Épico*: La vigilia.

<sup>157</sup> Segmento de la cuarta parte del Libreto *Épico*: La muerte.

conciencia rítmica de la redacción, y la búsqueda de encontrar valor en las palabras más allá de su significado.

Me demoré tres meses en escribir el texto y realmente me sentía muy orgullosa de sus características y valores literarios. Me enfrentaba a él, sin yo quererlo, desde el ángulo del escritor, pero un escritor creativo que ve posibilidades plásticas en el universo literario que ha construido. Sin embargo, en la etapa post escritura y con las primeras lecturas, empecé a sentir una distancia entre lo que ahí se proponía y los tiempos escénicos. Como si el tiempo narrativo no se correspondiese al tiempo dramático. Esto produjo en mí el primer cuestionamiento que muy silenciosamente guardé, ya que lo único que tenía al momento de convocar al equipo era ese texto, por tanto no podía evidenciar sus déficits técnicos.

Al cuarto mes del proceso de escritura, realicé las primeras lecturas con dos de los artistas que posteriormente colaboraron en el proceso: Andrea Moro y Elías Santis. Ambos a pesar de lo encantados que estaban con la poesía de la pieza, evidenciaron por una parte, que en momentos se volvía reiterativo y que eso complicaría el montaje y, por otra, que no existía una unidad Aristotélica sino que más bien constituía una estructura bastante *random*. Esto último no me importó, ya que aquella característica comulgaba con los principios que había investigado específicamente en el segmento: El texto como material, donde se exponía que, junto con cambiar el paradigma de autor dramático cambiaba la estructura dramática, apareciendo propuestas que rompieron con la estructura Aristotélica imperante en el siglo XIX y principios del XX. En cuanto a lo reiterativo no hice modificación alguna, simplemente decidí que empezaríamos con la parte primera y que luego veríamos como resolver las siguientes.

El vínculo descomprometido con la especificidad literaria de la pieza nos permitió, desde un principio, enfrentar el texto con libertad. Insistentemente invitaba a los artistas a tomar el libreto y subrayar aquello que más les atraía para trabajar sobre eso, sin

pensar en si estábamos respetando un orden o el ritmo de las frases. Sin lugar a dudas el texto sirvió como un material para el inicio del proceso; nos condujo a crear un sinfín de imágenes muy poderosas y sobre las cuales posteriormente sostuvimos la dimensión visual, musical y fonética del montaje.

Paralelo a lo anterior, el texto también nos ató a ciertas prácticas que, si bien resultaban interesantes, no lograron afiarse a la orgánica del montaje. Me refiero a nuestra intención de decir el texto en *off*. Al parecer nos valioso en su estructura literaria agotamos muchos esfuerzos, junto a los artistas del lado sonoro, por ir contando la historia literal y esto al cabo de dos meses de práctica fue desechado. Nos vimos obligados a tomar una decisión: o hacíamos un espectáculo sonoro-literal o trabajábamos en post del espacio y la visualidad. Preponderó lo segundo porque comulgaba enteramente con el sentido de esta investigación. Fue así, como pasado los dos primeros meses abandonamos el texto y continuamos trabajando con el material virtual (acción, imagen, sonido) que de él se había desprendido.

Por último, diremos que el texto al ser fértil en imágenes y acciones nos permitió desentrañar una vasta cantidad de material con el cual impulsamos la creación de *Épico*. A su vez, el uso de la palabra nos obligó a pensar en ella desde su dimensión sonora más que signica, valor que perseguimos con fuerza por tratarse de uno de los vértices de nuestra investigación. En el segmento anterior hablamos de que quizás hubiese sido mejor simplemente haber partido de una columna vertebral levantada sobre una cantidad de palabras o imágenes acotadas. Ahora, revisando este ítem basado en la escritura del texto, pienso que si bien aquello nos hubiese permitido navegar por un panorama más amplio, quizás no habríamos logrado la cantidad de material específico y dirigido (en cuanto a imaginario y selección de elementos) que logramos en la etapa pre-montaje de *Épico*.

Ahora, con el fin de analizar lo que fue el uso de texto como material en nuestro proceso creativo, nos referiremos a los dos puntos particulares que encabezaron esta práctica: La reformulación del rol del autor y recomposición del uso de la palabra.

### **Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos**

Hemos determinado que hay dos ejes primordiales en relación al trabajo de escritura de un texto concebido como material, que se mencionan en esta investigación y se vinculan estrechamente con la experiencia práctica del proceso creativo conducente a levantar la obra *Épico*.

El primero de ellos es la reformulación del concepto de autor dramático bajo la premisa de que, como ya hemos dicho, lo escénico debe primar por sobre lo literario. El segundo punto se refiere a la recomposición del uso de la palabra, alejándola primordialmente de su poder sígnico y explotando en otras dimensiones sus recursos expresivos.

Cada punto fue trabajado (en mayor o menor medida) en nuestro proceso creativo y evidentemente su resultado, en algunos casos fue excelente, y en otros, imposible. Con el fin de hacer un análisis de lo que fue el estado de las cosas al respecto, trataremos cada uno por separado y resolveremos, según nuestra experiencia, cuáles de ellos se llevaron a cabo y cuales requieren de una nueva dirección, prueba y error.

a) *Reformulación del rol del autor*

Como se ha mencionado en los inicios de este segmento, uno de los postulados del planteamiento teórico de la tendencia que investigamos se edifica en la necesidad de introducir un concepto renovado de autor dramático. De este modo la figura imperante del siglo XIX, que escribía un texto para ser montado, haciendo del teatro una especie de formalización de un universo literario, se cuestionó. Así aparece, en lo que enmarca y valoriza esta investigación, un autor-director. La pieza entonces se escribirá en un proceso de creación dinámica de los elementos que constituyen, en esencia, un espectáculo escénico.

Bajo este contexto, como vimos analizado en el capítulo anterior, nacen figuras como Kantor y Wilson, que se levantan como creadores soberanos de sus propios espectáculos y proponen un uso del texto radicalmente desvinculado del contexto literario. Y también se alzan figuras como Brook, Barba y Grotowski que toman de los textos clásicos su esencia dramática y a partir de este fundamento escriben un libreto, junto a su equipo, que nace desde la escena<sup>158</sup>.

En nuestro caso particular, el motivo dramático (los amantes que mueren), que si bien se podría encontrar en los clásicos<sup>159</sup>, se extrae de un hecho real. Luego de eso se decide escribir un texto, a la manera de Kantor, para presentarlo como el primer material de trabajo. Me pregunto por qué elegí un texto literario para dar el punto de partida. ¿Qué habría sucedido si hubiese ofrecido quinientas o mil imágenes en relación a lo que para mí constituía esa historia?

---

<sup>158</sup> Es importante recordar que los cinco directores mencionados trabajan la creación del texto desde la escena, sin embargo los dos primeros logran desvincularse particularmente del texto, según nuestras apreciaciones, debido a su formación desde el campo de la visualidad.

<sup>159</sup> *Tristán e Isolda, Romeo y Julieta*.



La elección de escribir un texto en palabras para ofrecerlo como material de inicio del proceso creativo, estuvo determinada por la costumbre. Siempre lo hice de esa manera y durante todos los años que he dedicado tiempo al estudio de las artes escénicas se ha hecho así: el profesor o tú eligen un texto, que independiente de cómo abordes, ofrece como primer estímulo: palabras.

Cuando llamé al equipo y les enseñé el texto, presiento que algunos pensaron que íbamos a poner aquello en escena y no tuve la sabiduría necesaria para poderles comunicar elocuentemente cuáles eran mis intenciones, quizás porque yo, aun sabiéndolas, no quería tomar la decisión de asumirlas. Esto hizo, a mi juicio, que durante la primera etapa de la investigación práctica estuviésemos muy atentos a las palabras del texto y preocupados de correspondernos a la intensidad literaria de la pieza. En este caso mi ser autor se colocó disimuladamente sobre el director, perdiéndose entonces de ver las posibilidades visuales y sonoras de lo que espontáneamente ocurría en el espacio.

En relación a lo anteriormente expuesto, en el segundo capítulo de esta tesis, se menciona que fue una práctica usual para los directores íconos de nuestra investigación, trabajar en colaboración con el autor dramático. Como bien sabemos, la propuesta de renovación de las prácticas escénicas, no apelaba a suprimir al autor sino a concebir que la autoría de la pieza teatral no se correspondía únicamente al texto sino al proceso creativo que la formó, por tanto era una autoría compartida. Fue así, como los límites de rol de quienes participaban de un suceso escénico se rompieron.

En el proceso creativo de *Épico* jamás se consideró invitar a colaborar a un dramaturgo, a pesar de que en momentos se hacía indispensable. Al respecto, la profesora Solá como Andrews, concuerdan en que uno de los puntos débiles del montaje tiene que ver con su dramaturgia.

Alicia Solá al respecto señala:

Al adentrarme al “cuentito”, creí entender en parte lo que Luisa quería contarnos, pero de pronto se difuminaba y me perdía al tratar de comprender algunos pasajes. No me importó mucho, porque opté por dejarme llevar por todas las imágenes...<sup>160</sup>

Estoy en absoluto acuerdo con la profesora Solá respecto al cuentito, asunto que ratificó la profesora Andrews en el encuentro de evaluación. Cuando decidimos abandonar el texto escrito y dedicarnos a trabajar en relación al material no-literal que habíamos conseguido durante la primera etapa del proceso, nos despedimos de la historia sencilla. Esta volvió a aparecer, casi por coincidencia, a mediados de la tercera y última etapa del proceso creativo. En relación a esto la profesora Andrews comenta:

En su relato dos elementos me parecieron sumamente interesantes, por un lado, su práctica en el lenguaje performático propio de las artes visuales donde el “objeto encontrado” como los pequeños juguetes en miniatura surgieron de forma azarosa en la búsqueda creativa en el jardín y se constituyeron como personajes principales...<sup>161</sup>

Tal como señala la profesora en la cita expuesta, los personajes que llevan la historia en Épico son dos juguetes en miniatura: una niña y un caballo. Este último fue encontrado enterrado en una planta durante los ensayos y nos condujo a introducir a una niña, volviendo así a nuestro motivo dramático inicial. Al aparecer estos personajes comenzamos, sin nosotros quererlo a construir la historia en la que habíamos estado trabajando durante los dos primeros meses. El y ella se encuentran, se desencuentran y mueren juntos. Sin embargo, en parte por falta de tiempo, y en parte por la no colaboración con un autor dramático, la historia nunca cuajó, entonces el cuentito quedaba inconcluso y el público no lograba compenetrarse totalmente con la historia.

Si bien, lo anterior hacía que la audiencia dejase de pensar en el significado y se concentrara en el discurso visual, creemos que es un asunto que requiere una segunda

---

<sup>160</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Alicia Solá.

<sup>161</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Macarena Andrews Barraza, p 3.

etapa de trabajo en colaboración con un dramaturgista. Esto sin lugar a dudas potenciaría la epístola y carácter del espectáculo.

b) *Recomposición del uso de la palabra*

Durante la primera etapa de los ensayos, junto al equipo sonoro hicimos muchas pruebas de cómo se escuchaba el texto, cómo decir las palabras y cómo contar la historia que ahí sucedía a través del lenguaje escrito. Teníamos como referente la concepción que Brook poseía respecto al uso de la palabra:

El puro sonido y la textura de las palabras transmiten muchísimo significado. El actor tiene que tener sensibilidad para las palabras y apreciar el sabor y sonido e imágenes de una palabra, incluso de una palabra simple.<sup>162</sup>

De este modo, intentábamos desentrañar las imágenes que subyacían bajo el texto y encontrar los tonos, texturas y ritmos que nos permitieran levantar el universo de Hugo y Teresa; su amor, confusión, vejez y deseos de muerte.

Hemos invertido buena parte del tiempo en la “partitura musical” de *Épico*, la cual comprende la introducción del texto (narración).

Nos damos cuenta de que no podemos fijar una estructura y que un principio de nuestra construcción será la espontaneidad de la misma. Este principio está en mi tesis. No fijar nada hasta el final del proceso.

No sé cómo actuará la composición sonora en relación a lo escénico/visual, a través de la contradicción supongo.

En lo sonoro pasa mucho y afuera poco.<sup>163</sup>

El esfuerzo de los músicos estaba tácitamente orientado a dar un sentido dramático al espectáculo, y puedo hoy aventurar que fue esto mismo lo que nos traicionó, debido a que el trabajo de construcción visual no estaba orientado a desentrañar una historia

---

<sup>162</sup> Margaret Croyden: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005, p 295.

<sup>163</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

particular, sino a encontrar como traducíamos las sensaciones y colores, que nos proponían las palabras, en ese espacio en particular.

Pasamos dos meses en éste intento, aparecieron cosas realmente interesantes, sin embargo en un momento vi que todo el equipo estaba preso de la estructura literaria de la obra y percibí que era exactamente esto lo que no debía suceder si quería ser fiel a las metodologías de construcción escénica que había estado estudiando. Fue así como decidimos, junto al equipo del lado sonoro, que detendríamos un tiempo la investigación que llevábamos realizando ya que no estaba comulgando con lo escénico ni con el espacio, parecía más una pieza sonora hecha para ser escuchada que un espectáculo para ser visto y percibido desde múltiples sentidos. Fue así como la segunda etapa del proyecto se desarrolló sin palabras, apelando simplemente a recursos físicos y plásticos que fuimos encontrando en la relación con el espacio y las circunstancias dadas.

En la tercera y última etapa, luego que habíamos abandonado el texto y ya teníamos la construcción escénico-visual del espectáculo construida, volvió a surgir la necesidad de usar el sonido y rítmica de las palabras. Resultaba evidente que no podíamos volver a lo anterior, basado en la narración de la historia y que debíamos hacer el ejercicio de deconstrucción total de la palabra para extraer su material plástico. Usar la palabra como un material, ocupar sus sílabas para elaborar ritmo, sus sonidos para acompañar la musicalidad de la escena.

De este modo, *Épico* se iniciaba con el texto que cito más abajo, el cual era dicho al mismo tiempo que las hojas secas del lugar iban produciendo un sonido al contacto con una de las actrices. Formábamos cánones, rítmicas, composiciones musicales a partir de una sola letra “A”

A  
A a  
A A

A a a a  
A  
A a  
A de A  
Da A. A  
Aaaaaaaa  
a-a-a-A

Esto mismo estaba basado en lo que habíamos visto del trabajo de Wilson quien ocupó, desde sus inicios en el teatro, este principio de “inclinarse hacia las cualidades sonoras y rítmicas del discurso”<sup>164</sup>. Un ejemplo de esto es el texto que escribe Christopher Knowles para *A Letter for Queen Victoria*

OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
WELL OK OK OK WHAT?

OK OK  
WELL, OK OK

WELL OK OK OK WELL  
WELL OK OK OK WELL A  
WELL OK OK OK WELL  
WELL OK OK OK WELL

OK OK OK OK OKAY  
OK AOK OK OK O  
OK OK OK OK O  
O<sup>165</sup>

Nosotros, estimulados por las necesidades del montaje, nos basamos en este mismo principio. Cualquier diálogo coherente o con sentido simbólico que se dijera en la acción-tiempo-espacio de *Épico* se escuchaba tan ajeno que era imposible insistir. Fue así como agarramos el texto, de en ese entonces quince páginas, y lo dejamos convertido en tres páginas. Esta reducción del texto fue paulatina a lo largo del proceso (lo que

---

<sup>164</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 157.

<sup>165</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 159.

podemos revisar en los anexos), íbamos descartando partes y sintetizando el universo escrito porque, por una parte, nos aferraba a un contexto sumamente literal, y por otra, limitaba nuestras posibilidades de explotación de los recursos escénicos, sonoros y visuales<sup>166</sup>. Finalmente, como hemos dicho, quedaron tres páginas que resultaron ser algunos párrafos del texto que nos permitían hacer el ejercicio anteriormente expuesto. Es así como elegimos segmentos que nos resultaran elocuentes y en conexión con el universo escénico que estábamos planteando y comenzamos a hacer el ejercicio de deconstrucción y búsqueda de musicalidad en aquellas palabras.

Aquello resultó sumamente provechoso tanto para el aspecto sonoro del montaje, como para lograr mayor compromiso entre las actrices y las acciones escénicas, sin embargo al ser un recurso que descubrimos prácticamente al final del proceso, no pudimos hacer un desarrollo profundo. De hecho la profesora Andrews señala al respecto:

El texto/palabra en la propuesta desarrollada pareciera tener un lugar sumamente inferior al presentado por otros lenguajes: visual, espacial y musical. De tal forma que los textos dichos por las actrices pierden carga dramática ante la preponderancia de las imágenes proyectadas contra las paredes del jardín, sin embargo no logran escapar completamente del paradigma ilustrativo de la palabra sobre la imagen.<sup>167</sup>

Aquello que señala la profesora Macarena Andrews resulta absolutamente cierto. Sería necesario en el proceso de re- estreno de *Épico* trabajar sobre este punto y enriquecerlo en un setenta por ciento de lo que está. Supone una realidad, que a nosotros se nos presenta una historia al aparecer los personajes, y también que no logramos apropiarnos de ella. Puedo percibir, que al vincular y empoderar el elemento texto/palabra; potenciándolo desde sus sonoridades y rítmicas, como alejando su

---

<sup>166</sup> Hablaremos de esto en el capítulo siguiente: El Libreto Visual.

<sup>167</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Macarena Andrews Barraza, p 2.

significado de la construcción de acción, el espectáculo lograría una definida “mirada de autor”<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Ídem, p 3.

## **YO DIRECTOR AUTOR**

Reflexiones en torno al trabajo autoral.

### **Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico.**

El trabajo de dirección de la obra *Épico* fue una difícil prueba. El haberme enfrentado al ejercicio de dirección desde la completa autoría previa de un texto, hizo que mi camino de dirección se viese ralentizado por el cariño, respeto y expectativas que tenía por sobre la pieza literaria aún yo sabiendo, desde el momento que la concebí, que ésta debía actuar como pretexto para la acción escénica.

El trabajo de dirección lo proyecté a partir de tres etapas. La primera estuvo enfocada en sacar sonido al texto a partir de la improvisación con los actores y los músicos. Como bien contaba en un inicio, desde el comienzo de este laboratorio el equipo se dividió en dos: lado escénico y lado sonoro. Cada grupo en la primera etapa trabajó de manera independiente. Con los músicos trabajaba dos veces a la semana, con los actores otras dos, y luego una vez a la semana juntábamos al equipo completo. La búsqueda del lado sonoro estaba enfocada en desentrañar una manera de contar el texto. Andrea Moro y Sebastián Plaza se concentraban en encontrar maneras de decir el texto, que tuviesen relación y dieran fe de la historia de amor que estábamos montando. Elías, quien era el encargado de componer la música en el teclado, acompañaba el relato con notas tímidas y disonantes que hasta entonces se basaban en nuestros referentes John Cage y Laurie Anderson

La primera etapa duró dos meses, en ella los actores hacían improvisaciones libres en el patio de casa, ya que tuvimos la suerte de poder ensayar siempre en el lugar que



sería el montaje. Estas improvisaciones se basaban, en un inicio, en encontrar en el cuerpo acciones que el texto proponía. Es así, como nos pasábamos horas probando formas para generar acción a partir de encargos como “desandando lo andado” “Entran con plantas, plantas, plantas, y más plantas que plantan sin cesar” o “Se persiguen como monstruos”. A pesar de que el equipo se enfrentaba a la creación desde un compromiso activo, siempre los vi un tanto perdidos, como si encontrar acción en estos encargos tan abstractos los atemorizara o no fuera lo suficientemente seguro. Los veía divagando en el patio, no obstante ese estado, sin ellos saberlo, nos proponía una forma y se hacía elocuente en cuanto a cuál era la verdadera participación de los intérpretes en este espectáculo.

Pasaron dos meses en que tanto los músicos como los actores estuvieron probando formas en relación al material que desentrañábamos del texto, hasta que en un momento el equipo empezó a sentir incertidumbre en relación hacia donde se dirigía esta búsqueda. Entonces se tomó la decisión de congelar el proceso musical y enfocarse primeramente en el trabajo desde lo escénico. Fue así como se planteó al grupo los principios de este trabajo, basados en un proceso de búsqueda y experimentación que no se dirigían hacia un lugar concreto ni previamente determinado y que aquello constituía una realidad que se llevaría hasta el límite. Sólo al final se fijaría una estructura que se presentaría al público. Ante este escenario se ofreció al equipo poder discontinuar su participación en el proyecto y, entonces, se retiraron dos de los cuatro actores y dos de los tres músicos<sup>169</sup>. Al menos, posterior a eso, ya sabíamos con que se contaba.

La segunda etapa del proceso estuvo muchísimo más conectada con un plan de estructuración de la creación. Es así como dedicamos un mes y medio a indagar en los vínculos acción-tiempo-espacio. Dejamos el texto en casa y con el material que se desprendió de la primera etapa a cuestas, se empezó a desarrollar un lenguaje orgánico,

---

<sup>169</sup> Analizaremos este punto en la unidad IV : Actor-artista.

donde todos los estímulos venían de aquello que el presente inmediato nos ofrecía, es decir, los sonidos del lugar, luz, objetos, dimensiones y características espaciales, etc.

De este modo, en la segunda etapa se encontró un lenguaje, una forma de enfrentar y de habitar ese espacio y por tanto de hallarse en la acción real. Una vez que esto sucedió, mi trabajo de dirección fue enfocándose, sentía que podía empezar a probar distintas estructuras, sintetizar cuales eran los principios de composición y que material, de lo hallado en el proceso anterior, ocuparíamos en la creación final de *Épico*.

Fue así, como la tercera etapa del trabajo de dirección estuvo enfocado en consolidar una estructura base sobre la cual ir trabajando detalles, colores, texturas y todos los posibles vínculos entre los distintos elementos, ya sean visuales, musicales, textuales, físicos y espaciales que pertenecían al espectáculo. En esta última etapa se volvió necesario tener una estructura, a modo de texto, que nos sirviera de escaleta para concebir el espectáculo y entonces nos enfocamos en dibujar el Libreto Visual. Si bien de este punto hablaré en la unidad III cuando me refiera particularmente al Libreto Visual, me parece relevante mencionarlo aquí porque constituyó un hito en la última etapa del trabajo de dirección de *Épico*.

Sostenidos sobre la práctica de dibujar cada escena y hacer una secuencia ilustrada de lo que sería la obra, fuimos desarrollando el montaje por cuadros visuales a los que añadíamos, según el carácter que tenían, trozos de texto, palabras, sonidos que habíamos encontrado en algún momento. Cada cuadro tenía un nombre, un color, un tempo. Fue así como lentamente comenzamos a tejer el espectáculo, con la libertad de ir ordenándolo del modo que quisiéramos hasta encontrar aquello que resultaba coherente en el vínculo acción-tiempo-espacio.

Finalmente, me enfoqué en dirigir a las actrices. Hasta entonces ellas estaban al servicio del montaje, entendiendo que su presencia era una más dentro de los elementos

que transitaban la composición escénica. Solamente al final, cuando ya teníamos un orden de las cosas y su acción se había develado orgánicamente, se tomó la decisión de dirigir en qué dirección se desarrollaría su presencia en la obra. Tengo la sensación de que si bien pudimos dar carácter a algunos episodios, a partir del involucramiento físico de las actrices en cada segmento, el trabajo de profundización de la participación y presencia de ellas dentro del espectáculo es algo con lo que quedamos en deuda por falta de tiempo.

A modo de síntesis diré que el trabajo de experimentación en torno a la relación director-autor fue revelador en cuanto a lograr, con la práctica, desentrañar cuáles son las necesidades y obstáculos que aparecen bajo este concepto de dirección. Esto me ha permitido, por una parte, entender la dinámica de trabajo en equipo que requiere esta óptica, y por otra, cuales son los principios que he evidenciado como relevantes para mi propia metodología de dirección, asunto del que hablaré en las conclusiones de esta tesis

### **Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos**

En relación a este punto, dedicado al trabajo del director como autor, hay dos principios fundamentales que me gustaría analizar porque han constituido un desafío y al mismo tiempo un aprendizaje invaluable. Este segmento en particular es el que más difícil me resulta de observar porque se refiere a mi trabajo específico, lo que necesita que haga un auto-análisis desvinculado y riguroso.

El trabajo de dirección desde la autoría necesita de un infranqueable empoderamiento de la propuesta. Por momentos, las debilidades personales interrumpían esta necesidad y entonces las cosas se confundían entre la propuesta original y los sucesos ocurridos durante el proceso. Esto me lleva a concluir que enfrentarse a la

dirección desde este prisma requiere de un carácter fuerte para soportar hasta el límite aquello que se busca y dejarlo si es que, aún habiendo costado, no apela a los tratamientos que la relación acción-tiempo-espacio necesita para constituir un universo coherente y competente.

Como hemos dicho anteriormente, hay ciertos principios en relación a esta práctica que fueron los más transitados y cuestionados durante el proceso creativo de *Épico*. Quisiera hacer un análisis de cada uno de ellos con el fin de establecer un pensamiento crítico en relación a sus posibilidades y práctica. Estos son los siguientes:

a) *Trabajo de creación en colectivo: Dejar que el equipo proponga y componga.*

En este sentido el trabajo de dirección se me hizo más complejo que ninguno experimentado. En mis obras anteriores, siempre tuve claro lo que iba a pedir a los actores y, siendo honesta, nunca fue que se presentaran ante el proceso como artistas. Con esto no quiero desacreditar las competencias de mis intérpretes, más bien argumentar que el proceso se simplifica cuando el director da instrucciones exactas, aun él no sabiendo hacia donde va. El actor necesita acción<sup>170</sup>. Pensar la creación en colectivo requiere de un adiestramiento importante que yo, como directora en ciernes, no tenía. Por causa de lo anterior, el camino de creación en colectivo me resultó arduo y doloroso.

En *Épico* partimos con la premisa de hacer una creación en conjunto y, a pesar de las dificultades, así fue. El embeleco estuvo en la mitad del proceso, luego de que llevábamos más de dos meses sacando sonido al texto. Los artistas me veían desechando prácticamente todo lo que ofrecían y sin dar instrucciones claras de hacia donde los

---

<sup>170</sup> Analizaremos este punto en la unidad IV: Actor-artista.

quería llevar. Por otra parte, los músicos estaban muy empoderados del texto dicho, pero intrigados de ver cómo se vincularía con esos actores que deambulaban errantes entre las plantas del patio. Yo, intentando crear una instalación plástica en el espacio, que no se sustentaba por ninguna parte. Escuchando lo escénico, sonoro y visual al mismo tiempo. En momentos hasta participé en el lado sonoro diciendo el texto al micrófono, junto con Moro y Plaza. Estaba agobiada de información y era evidente para todos.

He podido observar que, como directora novel, me armé de un equipo muy grande que en un momento se convirtió en un monstruo difícil de manejar. Me vi contemporizando decisiones y luchando por no querer hacerlo, entonces me hice consciente de que en mi afán por controlar el proceso creativo antes de comenzar, había convocado artistas sin saber realmente si los iba a necesitar. Es así como hoy me quedo con una pregunta muy certera en relación a este punto: ¿Cuándo llamo a la gente? Y mi respuesta: cuando el proceso revele que se necesita de una competencia específica para su desarrollo. Antes de eso trabajaré y estudiaré con la mínima cantidad de personas.

Escuchando lo anterior puedo advertir que hay dos principios vitales al momento de concebir un proceso de creación colectivo. El primero, dice relación con tener los objetivos trazados y las acciones con que se va a trabajar claras, esto con el fin de que el equipo transite sobre un terreno sólido para experimentar. El segundo, con afinar y empoderarse del rol de director. En una estructura, aun pareciendo azarosa, lo que no debe estar en cuestión es quién decide al final. Al equipo no le gustaba sentir la no claridad del director, se sentían cansados e incrédulos del proceso que estábamos siguiendo. Esta fue la razón por la que muchos decidieron irse, ya que no veían cuál era el fin que yo perseguía y que papel ocuparían ellos en ese lugar.

Wilson decía, en relación a la participación autoral de los actores en la obra total “tomen sus ideas, pónganlas en una cajita negra y déjenlas al costado del escenario.

Olvídenlas”<sup>171</sup>. Para el director norteamericano, el actor era un componente más entre los componentes de la puesta en escena. Él venía a desarrollar su visión de la obra y los elementos le servían para llevar a cabo esta construcción.

En nuestro caso diremos que habrá que definir cuál es el lugar que se le quiere dar al actor en la obra y según eso decidir cómo se enfocará el trabajo en colectivo; cuáles serán sus flexibilidades y límites. Así mismo, entender que si se quiere nuevamente alimentar un proceso de creación compartido, deberé iniciar la creación en solitario, con uno o dos artistas colaboradores y, una vez que tenga una noción básica de que acción-tiempo-espacio voy a conducir, llamar a los artistas que necesito específicamente para llevar a cabo mi intención. Es importante aclarar, en relación a esto, que no es mi propósito armar un esquema que luego los actores lleven a cabo, sino tener definido los límites estéticos y conceptuales sobre los cuales se transitará.

En el paso de la primera a la segunda etapa del proceso creativo, como reacción a la problemática que se produjo con la falta de fe del equipo, me dediqué a estudiar. Desenterré mi tesis, que por alguna extraña razón había decidido no leer para mi proceso creativo, revisé la investigación, los referentes y los comparé con lo que había sido mi proceso hasta entonces. A partir de ese ejercicio surgió una certeza: debía atravesar la oscuridad y llegar hasta el límite. Se validó lo que había sucedido y se trazó el plan para lo que estaba por suceder. Con el método sobre la mesa el equipo sintió alegría, seguridad y potencia. Podían ver el material que ellos habían descubierto dirigido hacia un lugar particular y posible. Aquello, independiente de sus gustos o deseos particulares, respondía a una visión de dirección.

---

<sup>171</sup> Ídem, p 187

b) *Creación de un lenguaje propio*

Entiendo ahora que él se ve a sí mismo como diseñador de sus espectáculos y contrata escenógrafos que ejecutan su visión. Supongo que el cambio fundamental de su obra se fue dando a medida que el tomaba lentamente el control de todos sus elementos<sup>172</sup>

Esta cita del escenógrafo Kolo, expuesta en el capítulo II me parece muy elocuente para iniciar las reflexiones en torno a este punto. Asumir la autoría, la voz personal y empoderarse de la visión que se tiene requiere, a mi juicio, de algo que va más allá de las competencias artísticas, involucra una madurez personal importante.

Durante éste proceso fue una constante el intentar identificar, sin dejarse llevar por la impaciencia, qué era exactamente lo que respondía a mis intenciones mentales, cognitivas, espirituales, físicas y creativas. Todo aquello que no correspondía, a veces concreta y otras tímidamente, lo dejaba ir. Es así como, sin lugar a dudas, fui introduciéndome en lo más íntimo y arraigado de mi imaginario. Fue un trabajo bellissimo de encuentro y juego entre mi ser creativo, el texto, el espacio y los actores. También fue hostil en el momento en que el equipo se manifestó descontento y atemorizado por mi constante desechar-probar-desechar.

Si miro hacia atrás puedo afirmar que *Épico* es una propuesta donde logré ser fiel a mis impulsos e ideas visuales y escénicas. La profesora Macarena Andrews, quien fue comisión en mi examen creativo, en sus comentarios evaluativos señala:

María Luisa logró articular un espacio no invasivo y participante; de modo tal que la fuerza estética de su propuesta me invitara a no objetualizar su proyecto y por tanto me dispusiera a penetrar el mundo creativo que se materializaba a mi alrededor<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 55.

<sup>173</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Macarena Andrews Barraza.

Puedo hacer el ejercicio de auto-evaluación de mi trabajo y comparto que una de sus mayores fortalezas fue lograr articular una propuesta auténtica. El ejercicio constante de ser fiel a mi imaginario y mis inclinaciones artísticas hicieron que el universo planteado funcionara de manera orgánica y, entonces, el público empatizara con él por su honestidad.

*Épico* ha constituido un hito en relación a mi compromiso con desentrañar cuál es mi lenguaje como artista, desde dónde miro, desde dónde cuento y cuáles son las herramientas que utilizaré para dichos fines. Se han revelado, sin pretenderlo, ciertos principios que se establecerán como fundamentales en la búsqueda autoral y el trabajo de los próximos años. Uno de ellos es la ocupación temporal de espacios alternativos. Me interesa envolver al espectador en una instancia que va más allá de una performance o una pieza teatral, que logra obviar ese supuesto y se transforma en una experiencia integral, que está sostenida sobre convenciones relativas al espectáculo pero que transita libremente sobre ellas.

Haciendo el ejercicio de autoevaluación que demanda teorizar en relación al propio proceso, diré que de esta experiencia aprendí que asumir la voz y forma propia es el primer ejercicio que requiere cualquier práctica y tendencia de la creación escénica. Resulta de vital importancia descubrir y aceptar que la particularidad en la manera de percibir y traducir la experiencia es lo que revela la autoría. Más allá del vértigo, es imprescindible partir el proceso de una obra contando con este hecho como una verdad. En el fondo, ser capaz de decir “Voy develar la verdad de este proyecto y la defenderé hasta el final”



c) *Columna Vertebral sobre la cual levantar el espectáculo.*

Ya hemos hablado en reiteradas ocasiones de la importancia que da ésta metodología de dirección al establecimiento de una columna vertebral que sostenga el espectáculo. Sin una columna vertebral clara, precisa y acotada, en algún momento la estructura de desestabiliza y el equipo pierde el norte.

*Épico* como bien sabemos, se basaba en una historia (Hugo y Teresa) y extendía una columna vertebral en cuatro partes (juventud, vejez, vigilia y muerte) cuya intención era estructurar un motivo dramático determinado: Los amantes que mueren. Durante el proceso, bien o mal, fuimos dejando atrás la historia, priorizando escuchar lo que el espacio/tiempo presente nos proponía como material de composición. De este modo quedó la columna vertebral, la cual a su vez fue abandonando su especificidad (juventud, vejez, vigilia, muerte) para adentrarse en conceptos vinculados a las características iniciales, pero de índole aún más general. De este modo juventud, vejez, vigilia y muerte derivó en: nace, crece y muere.

Esta trasmutación fue orgánica y nos permitió no aferrarnos a la historia que, a fines de la primera etapa nos estaba asfixiando en el intento de contarla, ya que resultaba inútil en el contexto tiempo/espacio que nos encontrábamos.

Sostengo que una columna vertebral (soporte de la creación) es algo fundamental que necesita ser determinado en líneas generales, concretas y claras. En *Épico* nuestra columna subyacía bajo una piel compleja de imágenes, acciones, secuencias rítmicas que componían el texto escrito. Este hecho hizo que nos perdiéramos la posibilidad de ir directamente al trabajo desde lo más primitivo y ocupáramos tiempo desarrollando la forma antes de aferrarnos al fondo. Es así como hoy establezco, como principio de mi metodología de dirección actual, que se partirá exclusivamente de un par de imágenes o

palabras que constituyan una firme columna vertebral, lo demás se tejerá durante el proceso.

Puedo advertir de sólo imaginarlo que aquello puede producir muchísimo temor en el equipo completo, pero veo en ese ejercicio una asertiva herramienta para llevar a cabo el desarrollo creativo que se busca. El mismo Barba da cuenta de su temor en relación a partir un proceso desde lo extremadamente mínimo, cuando señala:

Me sentía desnudo, era la primera vez que me lanzaba en un espectáculo sin el hilo seguro de sucesos descriptos en un texto. Ahora me tocaba a mí construir una trama, elegir, entre tantos otros, los episodios salientes, condensarlo, hilvanar diálogos, concebir un final eficaz. Comencé por una improvisación: la casa del padre de Dostoievski<sup>174</sup>

Me parece que contar simplemente con una columna vertebral, que no fue nuestro caso ya que teníamos un texto escrito sobre esta columna, permite hacer el ejercicio que Barba exponía en la cita anterior. De este modo se tiene una urdimbre sobre la cual ir tejiendo los sucesos que ocurren durante los ensayos, basados no en las palabras del texto sino en los vínculos entre el espacio, actores, elementos visuales, sonoridades, etc.

Me gusta pensar la columna vertebral como una urdimbre, una red de contención que permite hilvanar los hilos de la exploración creativa sin temor a que algo caiga y luego se produzca un vacío difícil de llenar. A modo de conclusión diré que si bien este proceso no se inició valorizando únicamente la columna vertebral como punto de inicio, y que aquello significó que nuestra historia sencilla (de la que habla Brook) no se sustentara correctamente, se aprendió a que esta práctica requiere por normativa, establecer los inicios de la creación desde la concepción de un texto inicial y esto se convertirá en uno de los principios de la propia metodología de dirección.

---

<sup>174</sup> Eugenio Barba: *Quemar la casa, orígenes de un director*, Argentina, Edit Catálogos, 2010, p 160.

## EL LIBRETO VISUAL

### Sacando sonido al texto

Llevo dos meses sacando sonido al texto – sólo para que suene.  
No es mi intención hacer una obra de arte.  
Quiero ver que pasa...me confundo y pienso que es descomprometido.  
Si me comprometo tan pronto faltaré a la verdadera orgánica de la escena – no quiero fijar, no logro tomar decisiones.  
Tengo tres o cuatro decisiones tomadas y son aquellas que al observarlas una y otra vez, me dejan respirar en paz:  
a- oscuridad – luz- sombra  
b- lugar de acción: el patio de casa<sup>175</sup>

### **Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico.**

Según lo que hemos descrito en la unidad II de este capítulo: El texto como material, partimos trabajando con un texto de 28 páginas, estructurado en 4 segmentos. Cada uno de los artistas tenía su ejemplar impreso. El planteamiento de trabajo era ir deshiliándolo y trabajando propuestas a partir de imágenes ahí contenidas que les resultaran sugerentes.

Es así como hacíamos ejercicios de toda índole, cuya raíz se sostenía en los verbos, acciones, imágenes, palabras que habíamos destacado del texto por parecernos ricos como material. En el inicio de los ensayos hicimos una selección de las más importantes y las escribimos en papeles blancos con los que empapelábamos el jardín (posteriormente las trasladé y empapelé mi casa). Basábamos los ensayos en encontrar la

---

<sup>175</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

acción de esos verbos y su conexión con el espacio. También en encontrar la musicalidad de sus palabras y la posibilidad de hacer propias las imágenes sugeridas. Otras simplemente fijábamos el ensayo completo en alguna imagen que había surgido durante la improvisación y que nos parecía un material posible de archivar. Pensar la estructura con libertad nos permitía ir tomando aquello que nos servía sin temor a no estar siendo fiel al orden del documento.

Es así como sacábamos sonido al texto. Tenía la convicción de que sólo cuando encontráramos una orgánica conexión entre espacio-sonoridad-visualidad dejaríamos este ejercicio, y a pesar de que, como comentaba anteriormente, esto comenzó a producir un cáncer en el equipo, lo conduje hasta el final. En relación a lo mismo encuentro una nota en el cuaderno de dirección que dice: “Si me comprometo tan pronto faltará a la verdadera orgánica de la escena – no quiero fijar, no logro tomar decisiones.”<sup>176</sup>

Poco a poco fuimos descartando acciones e imágenes. Los papeles blancos, que comenzaron siendo 50, iban reduciéndose en número y con esto también se iba acotando el universo a presentar, lo que volvía el terreno más manejable. Mientras tanto continuábamos dilucidando cómo traducir las ideas del texto al espacio que habitábamos. Nos detuvimos cuando surgió el modo que nos permitiría llevar a cabo nuestro fin. Se trató de la aparición del legendario recurso luz-sombra. La proyección de las plantas sobre los muros del jardín milagrosamente resolvían ideas irrenunciables del texto como:

Crecen las plantas  
Crecen las plantas  
CRECEN  
CRECEN  
CRECEN  
Las plantas  
Cubren

---

<sup>176</sup> *Ibidem.*

Completan  
tapizan  
De verde  
Los muros  
Las ventanas  
El cielo  
su cielo.  
Enclaustran  
el espacio  
el oxígeno  
el movimiento  
el tiempo  
lo enclaustran  
lo determinan  
tergiversan  
en verde  
fosforescente.<sup>177</sup>

Cuando tuvimos este recurso en nuestras manos decidimos el principio de composición escénica, el proceso de búsqueda de material en relación al texto y su columna vertebral había concluido, debíamos despedirnos de él y proceder a elaborar el Libreto Visual.

Me llama la atención que a estas alturas del proceso, mirar la carpeta amarilla donde está guardada la reciente edición del texto *Épico* me causa rechazo. Estoy sintiendo que abandonar el papel será una libertad. Llevo trabajando tres meses a partir de él y se ha manipulado hasta minimizarse a un 30 %, sin embargo pienso en que las ideas ahí existentes se han vuelto un material. Al intentar calzarlo con lo textual pierdo el norte.

Obedeciendo a lo anterior, se decidió dejar el texto en casa y se dar inicio al Libreto Visual de la instalación escénica<sup>178</sup> *Épico*. Recordemos que denominamos así a un texto que se dibuja, en la última etapa del proceso, a partir del material sonoro, corporal, visual que se ha conseguido durante la primera fase de ensayos.

---

<sup>177</sup> Trozo del primer texto *Épico*, p 10-11.

<sup>178</sup> He decidido denominar *Épico* como una instalación escénica porque es una obra que toma elementos de las artes visuales, relativos al uso del espacio para la construcción de un lenguaje visual y de las artes escénicas en relación al tratamiento que se da a la acción, el concepto de espectador, la presencia de actores, etc. Llegado el momento me gustaría poder crear espectáculos que evidenciaran el No Limite entre las artes.

Llego a la conclusión de guardar el libreto textual y empezar el desarrollo del Libreto Visual cuyas “palabras” son el material (seleccionado) que ha arrojado nuestro proceso creativo.

Las palabras, por alguna razón que desconozco, no están queriendo ser dichas.

Tomaré del libreto sólo su ritmo<sup>179</sup>

Estuvimos todo el transcurso de laboratorio en un forzado proceso de desapego. Nos aferrábamos de recursos que el texto nos sugería para flotar un rato y luego los abandonábamos con ligereza si sentíamos que no dialogaban con el tiempo real. El texto fue un recurso al que acudimos bastante, no ortodoxamente pero con mucha fe, durante el primer segmento de esta búsqueda. Este nos permitió edificar los cimientos de la obra espectacular. A través de él fuimos decidiendo los principios estéticos, la columna vertebral de la historia, los sujetos y motivos del drama, colores, núcleos visuales, etc. Al discontinuar su uso abrimos la posibilidad de que los recursos escénicos se empoderaran y entonces a la columna vertebral engendrada se le fueron adhiriendo músculos, órganos y piel. Como una especie de *Mise en place*, todos los trocitos de material que habíamos estado elaborando durante la etapa primera se comenzaron a encajar unos con otros; armando un ente orgánico y componiendo nuestro el Libreto Visual de *Épico*.

### **Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos**

La realidad del uso del Libreto Visual fue algo que descubrimos en la práctica. Como ya hemos dicho, cuando se comenzó el proceso creativo se hablaba del texto como un Libreto Visual. Yo estaba absolutamente convencida que el documento que había escrito, a la manera de Tadeusz Kantor, constituía en sí un libreto. De este modo les pedía a los actores que no fueran fiel al texto y que desentrañáramos de él sólo material

---

<sup>179</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

técnico que nos permitiera ir hilvanando una propuesta, sin embargo aquello resultaba muy complejo ya que los actores y el equipo inconscientemente querían ser fieles a la historia y los personajes que ahí se mostraban. Al cabo de bastante tiempo, a pesar de lo relevante que fue el texto para obtener material de composición, nos dimos cuenta que aquello nos ataba a la literalidad porque en el fondo constituía un texto dramático, independiente de la manera, más o menos tradicional, con que había sido escrito.

Es así como hoy podemos advertir que el Libreto Visual es aquello que resulta del trabajo en equipo durante el proceso creativo. En virtud de esto, el documento se dibuja cuando culmina la etapa de búsqueda, como medio para ordenar y sintetizar el material propuesto. Para analizar como fue el trabajo desde el Libreto Visual en *Épico*, nos referiremos a dos puntos esenciales que constituyeron la base de nuestra práctica a partir de esta tendencia.

a) *El Libreto Visual es resultado del proceso escénico y se fija al final*

Cuando comenzó el proceso tenía la certeza de que el texto escrito constituía nuestro *Libreto Visual*, porque había sido escrito según acciones e imágenes y sin diálogo ni sentido dramático literal, sin embargo al final de la segunda etapa del proceso comprendí que aquello con lo que habíamos partido era un libreto textual desde donde obtendríamos material escénico para posteriormente, en una tercera etapa del proceso, construir nuestro Libreto Visual.

Serge Ouaknine muestra en su estudio sobre la escenificación de *El príncipe constante* el proceso conducente a la elaboración del espectáculo <sup>(201)</sup>. El texto es un punto de partida con el cual se elabora un primer guión, en que ya se tiene en cuenta ciertos elementos: personalidad de los actores, personalidad del actor principal, musicalidad, espacio escénico... Pero la partitura sólo se establece al final del proceso creativo, en que la elaboración de signos por parte de los actores y la interacción de los signos actorales con los signos músico-espaciales son decisivos.

El texto original ha sufrido transformaciones sustanciales (para algunos, incluso, esenciales) <sup>(202)</sup>. Pero el texto no constituye sino una parte de la partitura, enriquecida por elementos hallados en el proceso vivido de construcción.<sup>180</sup>

Esta cita anteriormente expuesta resulta muy elocuente respecto a que la creación del libreto se da exclusivamente después de que se ha realizado el proceso creativo y corresponde a la síntesis y estructuración de los elementos allí hallados. Según lo que perseguía Artaud se trataría de “Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Esos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio”.<sup>181</sup>

Sin embargo hay otros como Kantor que señalan respecto a la escritura de un Libreto Visual que esto es algo que nunca termina de suceder en un espectáculo ya que éste está en constante cambio según los estados del espacio, los actores, los factores comunes y sociales (en cuanto a los receptores) que determinan cada función. Según esto Kantor señala:

Yo no he escrito las piezas, ni antes ni después de la falsificación. Yo he hecho el guión, la partitura. Pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza. Ni antes ni después. Yo lo que hago es reunir a los actores, orientarlos, controlarlos [...] ¿Y cómo lo logro? Poniendo en movimiento los elementos más simples que pueden estar reunidos en una habitación, una plaza o un campo de guerra.<sup>182</sup>

En nuestro caso particular diremos que si bien se elaboró un Libreto Visual correspondiente a la estructuración del material escénico que conformaba nuestra obra, comulgamos con la idea de Kantor de que este documento no se presenta de manera acabada luego del estreno de la obra, es decir, se tiene un libreto que dibuja lo que ahí va a ocurrir, pero su esencia es ser vulnerable a lo que, día a día, acontece en las funciones

---

<sup>180</sup> José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p.135.

<sup>181</sup> Ídem, p 98.

<sup>182</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, pp 277-278.



y los cambios que se producen en el entendimiento del actor respecto al presente-fantástico (la pieza escénica) que habita.

Es así como, si bien nosotros tenemos nuestro Libreto Visual, este se presenta como un material dúctil, de fácil manipulación. La misma característica debe entenderse por parte del elenco, la música y la composición visual. Se trata de una manera de entender el espectáculo; como algo que está en constante proceso de evolución y cambio.

#### b) *Del Storyboard y el Collage*

Como hemos visto en el capítulo II de esta tesis, los conceptos provenientes de las artes visuales: *Storyboard* y *Collage*, se hicieron presentes durante lo que duró la tendencia de dirección investigada y en consecuencia en nuestro proceso creativo relativo a la práctica de los principios de dicha tendencia.

A partir de la creación del Libreto Visual surgió la necesidad de trabajar con *Storyboards*. Si bien hasta ese entonces me parecía una práctica ajena y forzada, al descubrirme organizando visualmente la obra necesité de algo que estructurara estos segmentos y entonces me vi ocupando dicha figura.

De repente me sorprendo haciendo Storyboard para ordenar la dramaturgia escénico visual. Había leído acerca de la utilización de este recurso (a modo de guión), pero no me había resultado una necesidad hasta hoy.

Logro ordenar las imágenes que suceden en mi cabeza. De este modo puedo escribir en dibujos lo que imagino en formas. Me queda la sensación de que las estructuras “dibujo” logran ser borradas y cambiadas con muchísima mayor libertad que las estructuras “palabra”.

Épico es una estructura visual donde aparecen líneas dramáticas.  
Épico es algo así como una instalación escénica.<sup>183</sup>

Sin lugar a dudas el uso y práctica del *Storyboard* abrió una nueva era en mi proceso de directora. Al entender que podía escribir en papel un diálogo visual sentí una inmensa fascinación, una libertad infantil que potenció y dirigió mi búsqueda autoral. Los actores se sentían muy cómodos con este formato ya que ordenaba el material de composición que ellos estaban desarrollando de una manera súper aguda. Los dibujos nos permitían ir viendo la obra en imágenes y recordar las partes de manera sencilla y gráfica.

Junto a esta práctica empezó a aparecer el *collage* como principio de composición. La historieta en imágenes soportaba que los elementos se fueran mezclando de manera simple. En un cuadro podía dibujar como se ve la escena, escribir los tiempos, los sonidos de ese segmento en particular, etc. Entonces veía que la composición se volvía hacia el *collage*, es decir, la aglutinación de elementos extraídos de diferentes partes que al unirse forman un todo particular que, a su vez, define una estética determinada.

Es así como, una vez que teníamos la estructura visual de nuestro espectáculo, escrita en veinte cuadros dibujados de cada una de las escenas que componían la obra surgió nuevamente el deseo de tomar las palabras.

Hace un par de semanas decidí abandonar el texto escrito – desligarme de las palabras. Así, construimos la dramaturgia escénica de *Épico*. Un guión en imágenes encuadrado en cuatro, valga la redundancia, muros.

Hoy vuelve a surgir el texto “palabras”, trozos muy sintéticos del original.

El espacio nos sugiere el susurro. Un susurro que logre comulgar orgánicamente con él.<sup>184</sup>

De este modo se hizo una selección de no más de 10 frases del texto que nos parecían abarcaban el total de nuestro discurso y se trabajó a partir de ellas. Recortamos

---

<sup>183</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

<sup>184</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

cada palabra igual que si fuese un *collage* y las actrices trabajaban con ellas de manera aleatoria. Tomando palabras de una frase y juntándolas a veces con otra frase. En otras ocasiones simplemente ocupando el sonido de la palabra y en otras las silabas desestructuradas para hacer construcciones melódicas. Fue muy interesante volver a la palabra después de que ya teníamos la construcción visual del espectáculo porque no las usábamos con la necesidad de explicar algo, sino simplemente con el afán de potenciar el carácter de lo que se estaba mostrando.

A modo de síntesis diremos que trabajar a partir de un Libreto Visual fue una práctica reveladora en cuanto a un punto fundamental que en mi búsqueda como directora siempre había sido cuestionado: la literalidad. Ahora puedo entender que al enfrentarme a un texto cuya libertad de acción y visualidad es amplia, puedo crear desde los elementos que surgen espontáneamente y esto me permite no hacer gráfico un asunto que se sugiere en el papel. El libreto permite crear desde la visualidad con mayor propiedad y esto potencia mi búsqueda autoral.

## **ACTOR ARTISTA**

Del cambio de paradigma en el rol

### **Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico**

Durante el proceso de dirección de *Épico*, entender y ejecutar el principio actor-artista, causo muchas polémicas. En parte porque no supe cómo sacar y empoderar al creador que había dentro de los actores y, en otra, porque los actores no entendían lo que yo les quería decir con esto de enfrentarse al suceso como artistas; ellos querían actuar, verse moverse, aprenderse un texto, tener una planta de movimiento y principalmente un director que dijera: acción. Fue difícil.

Recordaremos que el equipo estaba constituido por tres músicos: Elías Santis, Andrea Moro y Sebastián Plaza. Cuatro actores: Francisco Achondo, Marcela Velásquez, Daniela Burgos y Macarena Astudillo. Una diseñadora integral: Magdalena Isaacson y una colaboradora de proceso creativo: Katalina Mella. Es así como cada ensayo me correspondía escuchar, dirigir y generar respuestas a nueve personas.

Cuando comencé el trabajo creativo, la idea de contemplar un actor-artista me conducía a pensar que el imaginario de cada uno, en virtud del texto, iba a ser tan fértil que el material se acumularía por toneladas. Aquello supuso una utopía, ya que los actores (en un 80 %) estaban esperando a que yo les diera claramente los elementos a movilizar y el terreno sobre el cual transitar.

A mi juicio los actores que egresan de la carrera de teatro, al menos en Chile, son únicamente entrenados para ser intérpretes (con algún curso de dramaturgia en la malla),

por tanto el compromiso de la autoría les resulta a veces abismante y no todos quieren practicarla. Es importante aclarar que nos referimos a una autoría integral, que considera la participación en otros elementos de la puesta en escena que se excluyen de lo interpretativo, ya que es evidente que los actores son creadores de sus papeles y su acción interna de personaje, lo que en esta práctica no aplica ya que nuestra propuesta no se basa en la creación de un personaje.

Magdalena Isaacson, que habitualmente asistía a los ensayos con los actores, me sugería constantemente fijar una estructura que sirviera de Timón al equipo para que este no quisiera abandonar el barco. Así mismo, Andrea Moro (en el lado sonoro) me sugería que definiera cuáles eran exactamente los tipos musicales que quería para cada tema, el tiempo de duración, los instrumentos que se utilizarían y el tinte rítmico de cada segmento. A mí ambas tareas me resultaban titánicas y a pesar de mis deseos de satisfacer las necesidades del grupo me veía imposibilitada a hacerlo. Y, hasta prácticamente el final, no tuve esa claridad. Aquello era una verdad innegable.

Cada vez que intentaba fijar una estructura, al día siguiente la rompía. Para algunos aquello no significaba una complejidad y seguían adelante, otros callaban con aire de desapruebo. A mediados del tercer mes de ensayo, Andrea me increpó diciendo que esto carecía absolutamente de sentido, coherencia y visión. Aquel día me sentí agobiada, en parte porque aquellas recriminaciones resultaban ciertas. Me fui a casa a revisar el material de estudio: mi tesis y los referentes que abordo en ella. Entonces llegué a una cita de Beckett que se lanzó como un salvavidas.

Una obra de arte no es sobre algo, sino que es algo; es una entidad orgánica y no una armadura a la que se hubiera adherido un conjunto de ideas<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> José Luis Valenzuela: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 185.

Gracias a la cita anterior, luego del levantamiento del equipo volví al siguiente ensayo empoderada de la verdad de este proceso. Llegué con una declaración de principios estéticos y conceptuales anotados en un gran papelógrafo, donde en síntesis advertía que esto se trataba de un experimento en virtud de una investigación, por tanto este barco sin duda podía naufragar.

Comenté en líneas muy generales que las columnas que sostenían esta experimentación eran: supremacía de lo escénico sobre lo literal, actor no intérprete, sino artista (y un elemento más de la puesta en escena), estructura incierta hasta el final. Invité entonces al equipo a abandonar esta creación, si así lo necesitaban, ya que no podía continuar ocupando el tiempo en alimentar sus expectativas. Se fueron cinco de ocho. Con tres personas había una certeza: sabía con lo que contaba.

De este modo me quedé con dos actrices: Daniela Burgos / Marcela Velásquez y con la tranquilidad de que sabían cuál era mi posición y, aun así, estaban decidiendo quedarse. También conté durante todo el proceso con la guía de proceso creativo Katalina Mella, quien producto de su vasta experiencia en lo que es el trabajo experimental de las artes escénicas (desde la danza) fue un apoyo constante en relación a puntos como: Aclarar qué estaba siendo *Épico* más allá de lo que yo de antemano había proyectado, entender que no todos los actores y artistas gustan del trabajo de experimentación y empoderarse de la propuesta llevándola al límite.

Al irse prácticamente todo el equipo el silencio imperó y la continuación del trabajo con las intérpretes, que duró aproximadamente un mes, fue gratamente sorprendente y enriquecedor a nivel de dirección. En la tranquilidad de este escenario, las actrices se sintieron cómodas y yo pude concentrarme en ellas, trabajar sus propuestas y dirigir desde una acción determinada. Esto estableció un vínculo cercano y potente, de mutua reciprocidad creativa. Fue así, en esta confianza, que fuimos decantando, ordenando y editando todo el material que habíamos elaborado junto al

equipo durante el proceso anterior, principalmente en lo relacionado con nuestro principio de construcción visual básico: luz-sombra. Cuando teníamos un orden y una noción de todas las posibilidades que el recurso luz-sombra nos daba en ese espacio en particular, llamamos a trabajar a dos actrices más. Lamentablemente, por motivos personales, Marcela Velásquez tuvo que retirarse y con sólo Burgos no lográbamos establecer una dinámica de movimiento que nos permitiera utilizar el recurso al máximo.

La última fase de trabajo, donde se sumaron las actrices nobeles Karol Blum y Ana Paula Durán, fue muy reveladora en cuanto a cuáles son las características básicas que debo poseer como director, si quiero incentivar al intérprete a realizar un trabajo creativo que resuelva problemáticas escénicas y no de rol.

### **Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos**

En relación al trabajo con el actor como artista, el proceso de Épico fue muy debelador. Si bien en un inicio culpaba a los actores por no ser capaces de enfrentar el suceso creativo con la autoría requerida, al cabo de un tiempo me di cuenta de que habían dos puntos esenciales que debía yo, como director, considerar y practicar para que esto sucediera.

Lo primero es explicar a los actores, desde un inicio, que no han sido llamados para que elaboren un personaje. Ser claro en que, en esta creación, su presencia será considerada y valorizada al igual que un objeto, palabra, música o recurso visual. De este modo el intérprete entiende que su juego va más allá de sus destrezas vocales, físicas o actorales y entonces se libera, se entrega al juego; logrando ejercer labores de creación integral

Lo segundo es ser concreto en las líneas de acción. Al actor no se le puede hablar en abstracto, es necesario ir un paso más adelante, darle herramientas para que ellos puedan solucionar el encargo. Y me parece que una buena herramienta es la utilización de verbos, para que ellos puedan transitar con un objetivo que, por una parte, reconozcan físicamente, y por otra, los obligue a estar en el presente.

En nuestro proceso creativo, cuando se tuvo claro estos dos puntos anteriormente expuestos el trabajo con los actores se volvió productivo. Es así como hoy puedo ver que no se trata de unir a un montón de artistas y ver qué sucede, porque lo más probable es que de aquello no surja nada. Más bien se requiere tener claros los principios ideológicos de la propuesta artística, la línea de acción de la obra, los elementos de composición escénica sobre los cuales se trabajará y sobre qué condiciones del espacio levantaremos aquel universo fantástico (la puesta en escena).

Con el fin de establecer un análisis un poco más riguroso respecto al cambio de paradigma en el rol del actor que requiere esta práctica, hare un análisis más acabado respecto al tránsito de la re-presentación a la presentación que sugiere esta mirada de dirección.

*a) De la re-presentación a la presentación*

Iniciamos el trabajo con los actores bajo la idea de Kantor respecto a la no-interpretación de un personaje. Según el director polaco, el actor del nuevo teatro “no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado de todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS”<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004, p 172.



Este esquema, que anula la idea de re-presentación para unirse a la de presentación, fue uno de los cambios de paradigma más importantes de la tendencia que investigamos y a pesar de la antigüedad que supone dicha propuesta, me atrevería a decir, que aún el actor comulga más con la idea de re-presentación que de presentación.

Pensaremos entonces en la noción de un actor que es parte del suceso en tanto ser vivo y no en tanto a tomar una personalidad que le es externa. Un actor que no representa; no nos presenta a alguien que no está y de pronto, por ausencia, se encarna en él. Bajo este contexto se concibe que lo importante del actor en escena es la presencia- tiempo y acción real.

Para *Épico* resultaba imprescindible que los actores no actuaran sino que simplemente fuesen, como se señala en la cita anterior, “ellos mismos”. El espacio y la propuesta estética no permitía que los actores hicieran un personaje, crearan un modo de moverse o de hablar determinado ya que se veía extremadamente falso e impuesto. Vamos a convenir que cuando se trabaja en un teatro de muros negros y focos, es mayormente posible entrar en la convención de que aquello que está haciendo el actor no es falso sino alusivo a un contexto particular. En el caso de espectáculos que se levantan sobre plataformas no tradicionales aquello resulta cuestionable ya que es un despropósito olvidar las características estéticas que el lugar propone, para levantar sobre él un teatro convencional.

Fue bastante complejo que los actores entendieran como realizar su trabajo sin partir del ejercicio de creación de personaje. En primera instancia porque el texto proponía la historia Él y Ella, por lo tanto los intérpretes advertían, de antemano, cuáles eran las acciones, antecedentes y características de su rol. En segunda instancia porque el trabajo de los actores, en el teatro, es ponerse detrás del personaje, por lo que la opción contraria les resulta intimidante e inconscientemente huyen de ella.

Según las conclusiones que se pueden obtener; observando el proceso de los actores en relación a este punto específico, cuando ellos tienen una acción clara sobre la cual sostenerse, pueden hacer el ejercicio de involucramiento desde sí mismos. No extrañan el enmascaramiento de la interpretación, porque les resulta un impulso real, lo que no les da tiempo de pensar. Si el encargo es una verbo claro, que movilizará la acción escénica, el artista al realizarlo se siente cómodo.

Es así como en el caso de *Épico*, cuando los actores deambulaban por el espacio siendo El y Ella, éste inmediatamente moría al tener que sustentar un sentido ajeno. Por el contrario, cuando entraron en acción, en relación a las dinámicas de tránsito que permitía aquel patio<sup>187</sup> y aquello que lo determinaba (plantas y muros) se potenció su presencia y la del lugar.

Esto nos condujo a plantear una de las hipótesis de la tendencia, conducente a pensar al actor como una presencia más dentro de la puesta en escena, cuyo valor es igual al de la luz, la música o los objetos ahí presentes. La consideración de este punto, por parte de la dirección, desde un principio causó interferencia con algunos de los actores, sin embargo no se transaría ya que dicho principio constituía una certeza desde antes de comenzar los ensayos. Considerar al actor como un elemento entre elementos, siempre había estado presente en mi trabajo de dirección pero bajo un sentimiento de culpa y prejuicio. Al redactar esta tesis y verificar que aquella práctica suponía un principio en la construcción escénica me alegré ya que tenía respaldo para plantear dicha norma.

Al respecto quiero hacer mención a la siguiente cita:

---

<sup>187</sup> Recordaremos que el espacio era pequeño y se debía considerar, además, que debían entrar en lo mínimo cuatro espectadores.

En la perspectiva del diseño global del espectáculo, el actor wilsoniano apenas está sometido a un tratamiento diferente que las luces, la música, la escenografía o los accesorios, dotados cada uno de su vida propia: el actor es un elemento ni central ni marginal, es una componente entre componentes.<sup>188</sup>

Según lo indicado fuimos desarrollando una presencia de actor cuya funcionalidad estaba dada por las necesidades que el patrón visual demandaba. Es así como, según señala Andrews, en el espectáculo producto de la oscuridad “es difícil percibir las acciones, gestos y caracterización que las actrices ejercen como personajes en la escena”<sup>189</sup>. Y esto ocurre específicamente porque no existen focos, efectivamente todo está muy oscuro y no se busca iluminar a las actrices ya que ellas operan en función del espectáculo, cuyo sustento no está dado por su presencia de personajes sino de manipuladoras de los elementos con los que se construye cada escena.

En la última etapa del trabajo cuando integramos las palabras, nuevamente apareció el modo interpretativo del actor en relación a: declamar el texto. Se situaban frente a la emisión de las palabras desde un lugar ajeno y eso hacía que éstas sonaran espantosamente impuestas sobre los sucesos escénicos. Por una parte, necesitábamos la libertad y el juego que nos permitiera desestructurar y manipular la sintaxis a nuestro gusto. Por otra parte, requeríamos que las actrices trabajaran una emisión de texto arraigada a su situación real: patio pequeño, oscuro, silencioso, donde el acento sonoro estaba puesto en unas notas de piano y los sonidos propios del lugar.

A pesar de esto, luego de un par de ejercicios también relativos a identificar cuál era la acción real que ellas estaban realizando, las voces comenzaron a vincularse con la propuesta y potenciándola al dejar entrever levemente un valor emocional.

---

<sup>188</sup> Sbyer citado por: José Luis Valenzuela: Robert Wilson, *La locomotora dentro del fantasma*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2004, p 133.

<sup>189</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Macarena Andrews, p 3.

La profesora Andrews también pudo observar este punto en su devolución:

Es así como los personajes son desplazados a las proyecciones de las miniaturas en el espacio y las actrices entonces, cobran un rol manipulador similar al de un titiritero, donde el tratamiento vocal y la proyección emocional sobre las imágenes son los lugares que demandan su rol creador.<sup>190</sup>

Por último, siguiendo las observaciones hechas por Andrews en su visita al estreno de *Épico* podemos decir que el trabajo en relación al intérprete se pudo desarrollar en torno a la no-interpretación y esto hizo de la propuesta algo coherente. A nuestro juicio nuestro espectáculo se sustenta en que la acción sea absolutamente real, de lo contrario el público no lograría jamás conectarse con la propuesta espacial y temporal que son su máximo acento

---

<sup>190</sup> *Ibidem.*

## HACIA UNA ESPACIALIDAD DIFERENTE

Del uso de espacios no convencionales y convivio

### Descripción técnica, exhaustiva y sintética en virtud del proceso Épico

Para comenzar la descripción de lo que fue la práctica de este quinto y último principio de la tendencia recordaremos algunos puntos esenciales. El primero dice relación con la elección del lugar. Por deformación nunca fui asidua a los teatros, no me gustan. Es así como a lo largo de mi formación fui huyendo de este espacio y vinculándome con el territorio urbano para la presentación de mis obras visuales y espacios alternativos para las obras escénicas; dentro de los que destaco la iglesia de Montecarmelo<sup>191</sup> y la azotea de Lastarria 90<sup>192</sup>.

Siendo fiel a esta inclinación, para *Épico* como bien saben, se eligió el patio interior de una casa antigua ubicado en Vicuña Mackenna con Malaquías Concha. Se trataba de un espacio de cinco metros cuadrados, delimitado por muros<sup>193</sup> altos y repletos de plantas<sup>194</sup>, que nosotros acentuamos con nuestra propuesta visual. De este modo convertimos ese patio en una especie de jungla en medio del ruido de la ciudad. Un espacio inevitablemente conmovedor. En relación a esto la profesora Solá aporta:

---

<sup>191</sup> Obra *Niña Tornillo* año 2007.

<sup>192</sup> Obra *La construcción del llanto* año 2010.

<sup>193</sup> Los muros de aproximadamente cuatro metros de alto eran blancos y estaban desgastados por el tiempo.

<sup>194</sup> Había una enredadera madre que cubría toda la esquina noroeste del cuadrante y se trepaba hasta arriba de los muros perdiéndose en la cima. Se suma a esto un aproximado de veinte maceteros con plantas de todos tipos y tamaños, principalmente suculentas. Nosotros cubrimos el cielo del lugar con aproximadamente treinta claveles del aire. Y el suelo con ochocientos kilos de tierra de hoja.

...Pero dentro de unos minutos sentiría un placer exquisito: entre a un patio lleno de plantas, con olor a tierra, con una calma infinita. Al sentarme, me sentí maravillada y agradecida de estar en ese espacio, a tal punto, que pensé que si el paraíso existiera, me gustaría que fuese así. Después minutos sentada en un pisito, me emocioné al pensar que mi abuela Manuela podría estar en un lugar así.<sup>195</sup>

A pesar de saber que la efectividad de la propuesta espacial estuvo determinada en un 80% por el nivel de involucramiento y compromiso que tomamos con el lugar, confesaremos que en un comienzo del trabajo aquel patio era nuestro más acérrimo enemigo. Todo lo que hacíamos se veía juzgado por las características del lugar y el nivel de potencia que emanaba tanto de su condición formal, sensorial y sonora. Respecto a esto, en el cuaderno de dirección expongo:

Mi idea de hacer una intervención plástica se diluye a pasos agigantados porque veo que el patio es una instalación en sí mismo. Me descubro levantando propuestas, comprando materiales y descartando antes de probar. No podemos malgastar el tiempo – vamos a trabajar con luz, sombra y oscuridad.<sup>196</sup>

Fue así, como ante la evidencia, permitimos que el espacio torciera la mano a nuestras pretensiones estéticas empezando a ver y escuchar lo que él nos ofrecía. A consecuencia de lo anterior, apareció el tan esperado lenguaje escénico-visual de la obra: luz-sombra sobre el soporte muro.

El trabajo de búsqueda de material escénico, desde las condiciones propias del lugar, fue dándonos pista de cuáles eran los elementos con los que podíamos contar para componer. Sincrónicamente aquello que habíamos descubierto en la etapa: sacar sonido al texto, fue enredándose con el material formal que se desprendía de la experimentación con los recursos del espacio. Entonces, al cabo de un mes, delimitamos los principios de construcción visual. Posterior a esto pudimos componer con plena confianza y libertad.

---

<sup>195</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Alicia Solá, p 1.

<sup>196</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

Con el fin de ofrecer una breve reseña de lo que se afirma anteriormente, que nos ayude a comprender (a nivel formal) lo que se tratará en este capítulo, haremos una descripción de cada uno de los principios de construcción visual con los que levantamos *Épico*:

**Luz, sombra, oscuridad:** Toda la obra estaba en un 80 % basada en la luz, sombra y oscuridad. De algún modo esto se convirtió en el motor de *Épico*, un motor formal, intelectual y sentimental. Me resulta difícil referirme técnicamente a este punto porque no hay un tecnicismo en su inclusión. Siempre supimos que se trataba de un recurso que trabajaríamos desde la humildad artesanal y que nuestra intención, bajo ninguna circunstancia, sería trabajar un teatro de sombras. La precariedad que delató la ejecución de este efecto establecía un discurso que subyacía bajo la forma y que comulgaba de manera exacta y preciosa con el motivo de la obra.

**4 muros: norte, sur, este, oeste:** En un espacio no legitimado para exhibir el arte escénico, el tema de donde se pone la acción resulta complejo, en momentos abrumante. Cuando contamos con un escenario, tenemos la garantía de que el público desde el momento que entra a la sala sabe que el espectáculo va a ocurrir sobre el escenario, o a lo sumo, los actores en ocasiones van a salir de él. Esta certeza permite que la claridad de foco sea un asunto evidente. Nosotros al tener un espacio en 360 grados para exponer y los deseos de realizar acciones unísonas, en momentos la cantidad de focos hacia insoportable la visión e incontrolable la composición. Fue entonces cuando definimos que, aun conservando la amplitud de soporte que nos brindaba el espacio, teníamos que estructurar sus partes. Decidimos que nuestras plataformas de exposición para la acción (“nuestros escenarios”) serían los cuatro muros, denominados según los puntos cardinales. Y un suelo.

**Realidad objetual:** El material visual de *Épico* estaba sostenido en un 70% por las sombras que se proyectaban en la arquitectura del lugar al iluminar con pequeñas

linternas las plantas y los objetos. Un día fue el artista Pedro Sepúlveda a ver el proceso y luego del ensayo concentró sus observaciones en lo interesante que le parecía poder observar aquello que se proyectaba al mismo tiempo que estaba siendo proyectado, a lo que él mismo denominó: Realidad objetual. Fue así como empezamos a tomar conciencia de que la Realidad objetual también desprendía un montón de significado y dejaba a su vez, entrever un meta discurso relativo a la representación.

**Uso de la perspectiva:** Al definir cuál sería la distribución espacial, donde estaría el público y cuáles serían los puntos donde se mostraría la acción, apareció el uso de la perspectiva como un interesante recurso a utilizar. Podíamos dirigir el foco a un lugar particular y la imagen proyectada desde cada uno de los puntos donde estaba situado el público se veía de manera diferente. Esto hacía que según la perspectiva desde donde observaras la obra, podías construir una “historia” particular, con diferentes acentos. Aquella propiedad potenciaba el carácter des-estructural de nuestro drama; donde la invitación más que a seguir una historia aristotélica era a armar tu propio cuento a partir de un motivo universal: Los amantes que mueren.

**Verbos:** El trabajo a partir de verbos fue un acierto. Al no tener en nuestra columna vertebral una acción concreta sobre la cual sostener el drama, a veces a los actores les costaba mucho encontrar material para determinar su corporalidad, estado anímico o síquico dentro del espacio de representación. Fue así como evitando caer en denominaciones de las cuales no nos podríamos después hacer cargo como “el personaje está muriendo” o “son seres que habitan en la incertidumbre”, decidimos trabajar con verbos. Partimos traduciendo en verbos aquella parte del material pesquisado que nos permitía dicho ejercicio, y llegamos a que los verbos que determinaban el transitar de los “personajes” durante este pasaje eran: Vibrar, latir, ondular y crecer. De este modo, siendo honestos, cada vez que los actores se quedaban sin acción, acudían a uno de estos verbos, y cargaban su presencia de sentido sin necesidad de “actuar”.



**Lo realista. Lo geométrico. Lo abstracto (la mancha):** Cuando iniciamos el proceso de edición del material visual que habíamos recaudado hasta el final del proceso creativo, tuvimos que dividir el banco de imágenes en tres tipos fundamentales, de esa manera todo aquello, del orden de lo visual, que no se definiera dentro de estas tres pautas era descartado como material para la composición final. Los tres tipos fundamentales no daban una gama compleja de información visual y se vinculaban entre sí de manera espontánea y enriquecedora. Se trataba de enmarcar los recursos visuales en imágenes realistas, geométricas y abstractas. Una vez que teníamos aquello resuelto el fluir de la composición fue expedito porque teníamos un lenguaje sintético y concreto al cual referirnos y con el cual construir.

En síntesis, respecto a lo anterior diremos que definir estos seis principios de construcción fue lo que determinó el fluir final de la composición estructural de *Épico*. Posterior a esto pudimos navegar con mucha tranquilidad en el lenguaje que estábamos planteando, lo que permitió que hasta el final pudiésemos establecer relaciones entre los elementos y descubrir particularidades y detalles en la dinámica visual planteada.

### **Análisis del proceso considerando sus aciertos y des-aciertos**

Como señalábamos en la introducción a este capítulo, se eligió el patio interior de una casa antigua para el desarrollo de la obra y esta elección fue uno de los puntos neurálgicos del proceso. Si bien tenía la información de que trabajar en un espacio específico era una tendencia que requería de gran investigación y compromiso, no imaginé que sería tan desafiante. Me costó mucho tiempo asumir la supremacía del espacio por sobre mis deseos artísticos, sin embargo ha sido un aprendizaje invaluable y trascendente. Como decía anteriormente, mis inclinaciones visuales, durante mucho tiempo, me tuvieron sujeta al intento de concebir una construcción plástica que

potenciara el carácter del lugar. Como ya he comentado, nada de lo que proponía en el orden de la instalación plástica funcionaba. Todo se veía espantosamente feo y fuera de contexto en el patio de *Estudio Panal*<sup>197</sup>. Cuando olvidé aquellas pretensiones y enfrenté en silencio las condiciones naturales del espacio, éste comenzó a levantarse como la instalación más majestuosa que pude haber imaginado: una invisible.

En relación a este ítem en particular, hemos identificado que hay dos principios que fueron los desarrollados en nuestra propuesta y que, a nuestro juicio, constituyen el valor central de *Épico*: Uso de un espacio alternativo al teatro y carácter de convivio.

a) *Uso del espacio no convencional para la presentación.*

Reflexionando en lo expuesto anteriormente, diremos que hemos identificado que una condición del trabajo en espacios no convencionales es: escucharlos. Resulta evidente el hecho de que, si vamos a trabajar en un lugares con características estéticas particulares, debemos considerar que aquello no puede ser anulado sino más bien potenciado en virtud del montaje.

Cuando comenzamos el trabajo en el patio de *Estudio Panal*, no se tuvo esta consideración antes mencionada. Nos enfrentábamos al trabajo de improvisación como si estuviésemos en un espacio vacío y aquello respondía a una falta de conciencia prácticamente ridícula. El patio no solamente no estaba vacío sino que, aunque lo quisiéramos, nunca lo iba a estar, ya que habían plantas arraigadas a la tierra que jamás iban a ser removidas del lugar.

---

<sup>197</sup> *Estudio Panal* es el nombre de aquella casa antigua donde realizamos *Épico*. Se trata de un proyecto de educación comunitaria a través de la experiencia artística que fundé a inicios del 2014. Para mayor información véase: [www.estudiopanal.cl](http://www.estudiopanal.cl)

Al corto tiempo de comenzar los ensayos, pudimos hacernos conscientes de esta realidad. Entonces tomé la decisión de empezar a vincularme con el espacio sin la condición de que debía servir para el montaje, sino con la intención de que éste revelara sus condiciones expresivas con confianza y naturalidad. Aquello fue un acierto.

Todas las semanas me iba de noche al lugar y me sentaba en la mitad del patio a esperar que éste me hablara. Como quien espera que aparezca el monstruo debajo de la cama cuando todos se han ido a dormir. Me pasé semanas largas sin que nada sucediera, entonces me iba a casa decepcionada pensando en cómo llevar a cabo una instalación plástica de material inorgánico que hiciera brillar el lugar. Así llegaba a los ensayos con ideas de una majestuosidad indecorosa, que los actores escuchaban sin entender que papel ocuparían ellos dentro de ese circo.

Una de esas noches de soledad en el patio de la casa, ante el desconsuelo de quien, a pesar de sus esfuerzos creativos, no logra dar con una pista que desencadene la historia, me vi prendiendo y apagando las luces del lugar. Al día siguiente llegué con veinte linternas de todos los tamaños y formas. Pedí a los actores que ocuparan todo el ensayo, sin mi presencia a veces un tanto inquisitiva (tengo que reconocerlo), iluminando las plantas del lugar y viendo como la sombra de estas rebotaba en los gigantescos muros que delimitaban el espacio. ¡Entonces apareció el juego!

Todo lo que aconteció posterior a descubrir que nuestro lenguaje sería el legendario luz y sombra, fue una sorpresa y un acierto. Nada resultaba más orgánico al espacio y más exacto con las pretensiones visuales que el texto manifestaba. Si esto hubiese sido una coincidencia habríamos sido grandes afortunados, sin embargo para ninguno de nosotros lo era. Aquello era resultado del compromiso de buscar sin esperar un fin hermoso sino más bien coherente. Por primera vez en mi trabajo como directora, estaba dispuesta a atravesar la oscuridad con tal de llegar a una luz que resultara cierta. Y así fue.

El espacio sólo soporta la acción “real”, es decir movimientos que están en relación honesta y humilde con el entorno.

Entonces todo se vuelve muy poquito, casi nada.

Esta práctica de creación necesita de un estado de meditación consiente. Dialogar con el espacio en post de levantar *Épico* ha requerido de mucho silencio interno y externo.<sup>198</sup>

No estar sujeto, ni ser demandado por una historia determinante que dirige y encuadra el drama es tan revelador como abismante. En un inicio sentía que sabía lo que quería hacer, pero no sabía cómo hacerlo. En la mitad del proceso y ante la carga de incredulidad en relación a mi propuesta por parte de los actores, sentía que lo que quería hacer no era viable, como un experimento que al practicarse no da el resultado que se espera. Fue entrando en la tercera parte del proceso, en medio de la oscuridad que era la única certeza visible, que mi colaboradora de proceso creativo Katalina Mella me mostró una llave que me permitiría entrar en acción a partir del planteamiento estético que estaba queriendo resolver. Esa era asumir y pensar en la acción en tiempo real.

Cuando en mi cabeza entró la posibilidad de que toda acción estuviese basada en tiempo presente el espectáculo se llenó de claridad. No se trataba entonces de la fallida evocación de una acción dibujada y elegida con anterioridad, sino de buscar la acción en el presente inmediato, aferrarse a ella y estrujarla.

Desde ese momento nuestra más certera acción era no hacer nada. Cualquier movimiento visual, corporal, musical, lumínico que fuese elaborado desde la ficción era como un balde de agua fría o un ruido insoportable. El espacio lo rechazaba todo y *Épico* comenzaba a transformarse en algo tan diminuto que resultaba imperceptible. La incertidumbre me llenaba de un miedo que a su vez me estimulaba. Esto porque me resultaba inadmisibles concebir una obra donde no pasara nada, pero más inconcebible

---

<sup>198</sup> Nota escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*.

resultaba creer que funcionaba alguna de las acciones impuestas en nuestro afán de hacer el espectáculo y que el público entendiera algo.

Fue así como siguiendo nuestra premisa, nos entregamos a la verdad inminente del proceso y el espectáculo empezó a tomar forma desde la mínima expresión. Buscábamos insistentemente hacer lo menos posible, dejar que el espacio y nuestra concepción de él guiara la acción. Esto fue muy hermoso porque el jardín nos empezó a dar las escenas.

Trabajar en tiempo real, que es para mí sinónimo de trabajar en el presente fue vital para la concepción de *Épico* sobre los principios de la tendencia. Resultó la única manera de poder liberarse de la ausencia de un material que diera las pautas de la acción que ahí debía ocurrir. De éste modo el trabajo con el Libreto Visual se vuelve una posibilidad real ya que la partitura supone una pista cuya acción se encuentra exclusivamente en relación con el aquí y ahora. De éste modo la creación se vuelve dinámica y fresca.

#### b) *Convivio*

Antes de comenzar con esta punto, de tanta trascendencia para nuestra investigación y proceso creativo, queremos dar como antecedente que se entiende por convivio, según Jorge Dubatti en su libro *El convivio teatral*:

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Florence Dupont, la base de la “cultura viviente del mundo

antiguo”. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995)<sup>199</sup>

A lo largo de mi búsqueda como artista, una de las constantes inclinaciones y ocupaciones dice relación con estrechar un vínculo directo con la audiencia. Dejar de perseguir su juicio para estimular su acción. Me interesa hacer del arte una operación que supere el placer contemplativo y estimule el encuentro, principalmente porque tengo una fe acérrima de que aquello constituye un valor de trascendencia vital para la experiencia artística contemporánea.

En virtud de lo anterior tracé un plan, minuciosamente calculado y cuidado, para que todos los detalles que componían la experiencia, invitaran al espectador a dejar aquello que traían consigo y se comprometieran física, síquica y espiritualmente con el espectáculo. Es así como desplegamos todas nuestras herramientas enfocándonos en conducir la percepción de la audiencia, seduciéndola a través de imágenes compuestas, que aparecían y desaparecían permitiéndoles armar su propio crucigrama. Al respecto Andrews señala:

Épico requiere de una orquestación delicada donde la experiencia estética y la sensación de intimidad cobra vital importancia desde el momento en que el espectador toca el timbre para entrar al espectáculo. Cada detalle fue cuidadosamente pensado y realizado de manera tal que las seis personas que podían asistir por función lograrán de pre-concepciones hegemónicas y se dispusieron a explotar las sensaciones registradas por cada uno de sus sentidos.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> <http://es.scribd.com/doc/112413479/Dubatti-El-convivio-teatral-Imp>.

<sup>200</sup> Informe Tesis proyecto creativo para obtener el grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la profesora Macarena Andrews Barraza, p 2.

Si consideramos lo afirmado por Macarena Andrews en su evaluación, podemos decir que nuestras pretensiones, en relación a ofrecer al espectador las condiciones necesarias para que logre comprometerse con el espectáculo desde lo corporal más que lo cognitivo, lo que Andrews denomina “concepciones hegemónicas”,<sup>201</sup> se dieron de la manera que esperábamos. Todos los detalles: la copa de vino, la carta escrita personalmente para cada uno, la invitación a quitarse los zapatos, la designación de un asiento que lleva el nombre de cada uno de los invitados; iban lentamente introduciendo al espectador en una situación que iba más allá de presenciar una obra de arte, sino que estimulaba sus recuerdos, su historia, su presente inmediato. Aquello sin duda no dejó indiferente al espectador. De hecho podemos ver en la descripción que hace la profesora Andrews al respecto, lo sensible y observadora que fue de todos los estímulos:

[...] se nos ofreció una copa de vino y se nos entregó a cada uno dos tarjetas. Una con la presentación del proyecto; la segunda, escrita a mano donde se me daba una feliz bienvenida, se me indicaba como encontraría mi asiento, se me invitaba a moverme por el espacio, a quedarme a conversar posteriormente, a sacarme los zapatos previo al ingreso y se me señalaba que “disfrutara el momento”. Al final de la tarjeta escrita con tinta verde, el dibujo de un corazón en dorado y el título de la obra. Hice todo a lo que fui invitada.<sup>202</sup>

Recordaremos, con el fin de fundamentar nuestro planteamiento, que Brook impulsó este deseo de sacar los espectáculos de las plataformas legitimadas, lo que significó fundar una nueva concepción de audiencia.

El hecho de invitar al público a romper con sus hábitos condicionados – entre los cuales se incluye el asistir a lugares especiales para determinados fines – es un gran progreso, en términos dramáticos<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> *Ibidem.*

<sup>202</sup> *Ibidem.*

<sup>203</sup> Peter Brook: *Provocaciones, 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*, Buenos Aires, Edit Fausto, 1989, p 169.

Si en la cita Brook habla de un progreso en términos dramáticos es porque, según mi apreciación, la conexión que se establece bajo esta nueva concepción, entre actor, espectador y espacio, genera que la sustancia dramática de la obra gane en profundidades y especificidades antes no explotadas. Un ejemplo de esto es la relación directa entre actor y espectador. Aquel vínculo no sólo significa un cambio de paradigma en ambos roles, sino también una apertura al material sónico y emocional que de ahí podía derivar.

Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama [...] la eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el lector y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.<sup>204</sup>

Vemos en esta cita de Grotowski que el interés y la sustancia no se enfocaba en el hecho puntual de sacar el suceso del teatro para ponerlo en un escenario alternativo. Aquello, si bien, constituyó una importante decisión política y estética, lo fundamental estaba puesto en ocupar este nuevo escenario para que, tanto el espectador como el actor, pudieran desprenderse de las pre-concepciones de lo que es y ofrece el suceso teatral. Esta situación permitía entonces estrechar los lazos de una nueva relación, de un nuevo orden de los principios referentes a la comunicación entre ambas partes.

Por último quisiera referirme al concepto de espectador que requiere pensar la escena desde esta perspectiva. Me resulta fundamental hacerse esta pregunta al mismo tiempo que se va encausando el espectáculo hacia un lugar determinado. ¿A qué espectador estoy dirigiéndome? ¿En relación a que cosa particular quiero educar a la audiencia? ¿Qué estoy ofreciendo concretamente? ¿Qué está siendo la obra para otro?.

---

<sup>204</sup> Jerzy Grotowski: Hacia un teatro pobre, México, Edit Siglo XXI, 1998, pp 14-15.



En lo tocante a esto, mencionamos esta conclusión de Grotowski que nos parece elocuente:

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica [...] no en aquel que sabe exactamente lo que es lo bueno y que es lo malo y no cae en duda.<sup>205</sup>

En el inicio de este segmento exponemos una carta para el espectador, escrita en el cuaderno de dirección de *Épico*. En ella se exhibe que no es de nuestro interés perseguir su juicio sino su experiencia. Requerimos de un público que guarde todas sus ideas hegemónicas en una cajita y las deje afuera de la sala, las pierda. Principalmente porque de lo contrario nosotros estaremos en deuda y se le producirá una frustración. En deuda porque no cumpliremos con las expectativas de lo que se supone va a suceder en la sala. En *Épico* no sucede prácticamente nada de aquello, por el contrario, se sostiene sobre la incredulidad personal de que, en este presente, la expectación del teatro pueda resultar conmovedora desde lo físico, químico, espiritual y emocional. El público hoy necesita un espectáculo que lo envuelva. El lenguaje escénico, permitiendo que los diferentes estímulos formen una urdimbre orgánica de arte vivo, es (en las artes) lo único que puede generar un involucramiento total.

---

<sup>205</sup> Jerzy Grotowski: Hacia un teatro pobre, México, Edit Siglo XXI, 1998, pp 26-27 .

## CONCLUSIONES

Es interesante ver cómo a finales del siglo XIX empiezan a aparecer antecedentes sobre una manera de narrar el teatro, que continua generando respuestas y significando un hito en la actualidad. La tendencia de desligar el teatro de la literatura, ofreciendo una potencialización del lenguaje escénico, levantó una serie de renovaciones metodológicas y conceptuales que, en esta investigación, hemos definido y ordenado.

Desde el momento en que se comenzó a pensar el teatro como un arte independiente de la palabra, se produjo un estallido del carácter visual de la puesta en escena. Es así, cómo se gestó un proceso de re-teatralización que fue limando sus características y planteando un renovado concepto de roles, funciones y nociones estéticas para el arte dramático.

Dentro de estas renovaciones destacó: la supremacía de la imagen sobre la palabra, el cuestionamiento al uso del texto escrito, rol de actor, autor, director y espectador dentro de la puesta en escena. Los cuestionamientos a las hegemonías reinantes, comenzaron a arrojar interesantes respuestas durante los primeros años del siglo XX, intensificando sus valores dentro de la concepción escénica. Ante este panorama, emergieron importantes directores europeos como Kantor, Grotowski, Brook y Barba. Quienes levantaron sus propias poéticas y metodologías en relación al trabajo del teatro desde esta perspectiva otra.

En Estados Unidos y con el mismo ímpetu, el artista visual Robert Wilson también se sobreponía a los cánones impuestos, proponiendo una reestructuración apegada al carácter formal que devenía de su formación académica. Es así, como más allá de los

años y el lugar geográfico, todos los directores mencionados propusieron una reestructuración total de lo que, hasta entonces, se entendía por teatro. Sugiriendo, según lo afirmado, un replanteamiento en la figura del autor, director, espectador, público y espacio.

En esta explosión de directores que comienzan a indagar (desde el dominio) que pasa desde lo autoral a lo directorial, entendiendo la puesta en escena como el elemento y evento teatral real, una de las tendencias que nosotros observamos fue la aparición de Libretos Visuales, y no textos dramáticos, cuyo objetivo era estructurar, al final de proceso, un documento que diera cuenta gráfica de lo que era el espectáculo. Sugiriendo así que la creación de la obra, si bien podía devenir de una columna vertebral extraída de un clásico universal o un motivo dramático, no estaba irrenunciablemente antecedida por un texto escrito.

Una de las figuras relevantes de esto, fue Tadeusz Kantor, quien también determinado por su formación como artista visual, puso total énfasis en la organización formal de la puesta en escena. De este modo, el director polaco se manifestó en oposición a los principios hegemónicos del teatro, presentando ideas de vanguardia para la época como: la no ocupación de un texto dramático, la incorporación de actores aficionados, la presencia activa del director durante las funciones y una sobreestilización de los recursos formales, a tal medida, que sus obras parecían verdaderos cuadros en movimiento<sup>206</sup>.

De forma paralela, tanto Brook, Grotowski y Kantor, pensaban en un teatro de mayor compromiso autoral por parte no sólo del director, sino de cada uno de los roles (actor, dramaturgo, escenógrafo, tramoya, músico, etc.) y principios estéticos (espacio, iluminación, realidad objetual, composición estructural y física, etc.) del arte teatral. De este modo, se trabajó en post de conseguir una escena que se creara en la espontaneidad

---

<sup>206</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=U0wdk3N53XY>

de un proceso creativo que, si bien podía ser iniciado desde una columna vertebral extraída de un clásico universal, se alzaba en post de generar un teatro no-verbal y, de este modo, contribuir al proceso de re-teatralización que había comenzado a fines del siglo XIX.

En este contexto, se gestaron espectáculos de alto contenido simbólico, con rasgos de ritualidad<sup>207</sup> y donde cada director fue manifestando un lenguaje particular. Se empezó a desligar el suceso escénico de la palabra, ampliando la función de ésta última hacia otros usos y potenciando ilimitadamente el aspecto sensorial, visual, sonoro, experiencial y convivial del teatro.

Antecedido por los sucesos de cambio que estaban aconteciendo, en lo relativo al uso del texto y el cambio de paradigma en los roles, aparece una tendencia de dirección teatral que, como señalábamos, acogía la idea de un teatro no-verbal. El ejercicio de la dirección teatral, a partir de esta premisa, supuso cinco principios fundamentales: uso texto como material, trabajo del director-autor, escritura del Libretos Visuales a modo de texto, establecimiento del concepto actor-artista y re concepción de los espacios para la presentación.

Cada uno de los principios enumerados en el párrafo anterior, fue desarrollado en nuestro trabajo práctico de puesta en escena: *Épico*. Y podemos advertir que, más allá de los resultados arrojados, ellos constituyen la estructura básica de la tendencia.

Motivada por el interés que me generaba esta corriente de la dirección teatral investigada, se empezó un proceso creativo donde se pudo aplicar las categorías que habían sido extraídas del movimiento de estos directores del siglo XX, y comprobar cómo funcionaban en una puesta en escena entendida como una investigación aplicada. El primer aspecto que se abordó fue: el texto como material.

---

<sup>207</sup> Véase: Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Edit Iberoamericana, 1999.

Recordaremos, que este principio se sostuvo en el hecho de impronta de desvincular el arte dramático del literario. Los directores comenzaron a utilizar el texto como un pretexto para la creación, contemplando la posibilidad de manipular y traicionar el original literario, con el fin de extraer de él material para la composición. Es así, como se reformuló el rol del autor dramático, pasando de ocupar un lugar soberano a uno colaborativo. Así mismo, la palabra adoptó nuevas posibilidades expresivas, que se alejaban de su contenido simbólico y se vinculaban a ser conducto de recursos sonoros, plásticos y rítmicos.

Para *Épico*, se comenzó con la creación de un texto que sirviera de pre-texto. Entendiendo, por costumbre, que esa era la forma de abordar un trabajo escénico. De este modo, el proceso creativo comenzó con un documento escrito de más de veinticinco páginas (que podemos revisar en los anexos adjuntados a la tesis) que, según yo, constituía un Libreto Visual. A pesar de mis supuestos, la realidad del documento era ser un texto dramático, escrito bajo principios contemporáneos como: la ausencia de diálogo, el no sometimiento a la unidad aristotélica y el uso desestructurado del lenguaje verbal, pero definitivamente de carácter literal. Fue al final del proceso, que descubrí que éste no constituía un ejemplo de lo que había investigado por Libreto Visual.

Aquello significó la primera auto-traición inconsciente al proceso, ya que el texto nos vinculaba a una situación verbal de la que nosotros necesitábamos escapar. Es así, como concluí que había sido un desacierto iniciar el trabajo de creación con un texto escrito (estructurado en orden cronológico, con personajes y situaciones dramáticas evidentes), porque aquello no respondía a mis necesidades de dirección; sustentadas en la idea de creación a partir de estímulos visuales, sonoros, rítmicos y espaciales.

Como respuesta a lo anterior, en la mitad del proceso, se decidió sustraer los trozos del texto más cargados de imágenes, verbos, acciones, y lo demás dejarlo en casa,

olvidarlo<sup>208</sup>. Posterior a esto, los actores empezaron a liberarse de aquello que los tenía confundidos y paralizados. Emanó en consecuencia un lenguaje particular, que apelaba a la relación real acción-tiempo-espacio.

Se puede decir, que uno de los beneficios de trabajar con el texto como material, es que brinda una libertad que permite explotar los recursos creativos de cada uno de los miembros del equipo, pudiendo así generar una amplia cantidad de material proveniente de una experiencia colectiva. Sin embargo, aquello puede generar un desconcierto en los actores, acostumbrados a aferrarse a las partituras descritas en un texto y temerosos de la precariedad que significa crear desde otros espacios.

El segundo principio determinante de la tendencia fue la concepción de un director-autor. Se contempló una noción del rol, que no apelaba a la edificación de un texto dramático, sino a la creación de un universo y lenguaje particular, proveniente de sus inclinaciones estéticas específicas. Aquello no necesitó que el autor dramático como figura desapareciera, al menos no en todos los casos, pero sí que su rol se viera modificado por las nuevas circunstancias. De este modo, entre el autor dramático y el director se estableció un principio de colaboración directa, que buscaba principalmente renovar el valor de la palabra y potenciar el proceso de re-teatralización.

Así mismo, se concibió la idea de que la obra escénica debía ser creada en colectivo. Entonces los directores generaron una serie de metodologías, entre ellas la incorporación del *training*, con el fin de potenciar el ser artista dentro del actor. Esta amplitud de la función del intérprete, favoreció los procesos creativos, resultados y relación con la audiencia.

---

<sup>208</sup> Todo el material seleccionado para esta segunda etapa del trabajo lo podemos revisar en la segunda versión del texto.

Resulta muy importante, al momento de enfrentar el trabajo de creación desde lo colectivo, que el director tenga resuelto cual es el terreno donde el equipo va a transitar y lo manifieste de manera clara. Es decir, cual es la acción que mueve el espectáculo, el valor que se dará al espacio, la función de los actores, el carácter de cada uno de los elementos de composición, etc. Aquello, genera la seguridad necesaria para que el grupo proponga con confianza, y no se sienta desorientado en una búsqueda sin destino.

Evidentemente, como bien hemos visto en esta tesis, no se trata de un director que tiene una idea preconcebida de cómo será la obra y luego pide al equipo que la ejecute. Se trata de levantar una figura de director con una visión clara, capaz de formular una autoría trazando los límites, referentes, objetivos, principios ideológicos y estéticos sobre los cuales se sostendrá la creación.

En nuestro caso, mi entendimiento de director-autor como guía voluble a cualquier cambio, alternativa, propuesta ó comentario de los artistas (en post de su libertad creativa) fue un error y al poco tiempo el equipo se desintegró. Un proceso de creación colectiva requiere, en rigor, un director preciso en sus decisiones, empoderado de una visión única y particular, la cual potencia junto al equipo, pero que él tiene previamente estudiada en relación a los factores preponderantes de su discurso.

Una segunda equivocación, que surgió en mi proceso de director-autor, fue el haber escrito previamente el texto *Épico*, ya que se produjo un desequilibrio entre la dirección y la autoría literaria. De manera inconsciente, mi ser escritor se puso por sobre mi ser director. Entonces me vi, como he señalado en reiteradas ocasiones, durante dos meses aferrada a una estructura literaria, asunto que respondía exactamente a lo contrario de lo estudiado en esta tesis. Aquello lo sabía, sin embargo me fue muy difícil de asumir.

En virtud de lo anterior, sin el afán de ser categórica, diría que si se quiere trabajar a partir de la tendencia investigada, el director no puede partir el proceso con un texto dramático acabado, y mucho menos, escrito por él. Esto confunde al equipo y al director. Al primero, porque se le está haciendo una invitación a indagar en el lenguaje no-verbal partiendo desde un texto escrito de varias páginas; con argumento, desarrollo y personajes. Al director, porque es imposible trabajar con libertad la autoría e independencia escénica, si se tiene un apego particular al texto.

Podemos decir, que si bien durante la primera parte hubo una serie de errores que desestabilizaron al equipo, finalmente se logró una visión clara de dirección y la concreción de un lenguaje particular, que apelaba a las nociones de acción- tiempo-espacio que, como director, estaba persiguiendo. Se estima que si, en una segunda experimentación en torno a esta tendencia, se modifica lo que esta vez fue un desacierto, se puede llegar a una coherencia aún mayor en el planteamiento directorial y estético de la obra.

El tercer principio pesquisado en esta investigación: Libreto Visual, se manifestó como respuesta a las necesidades de ordenamiento que generó la práctica escénica estudiada. La actitud de laboratorio con que se enfrentaba la creación, y la consiguiente desvinculación con el texto dramático, supuso como hemos mencionado, un caos que resultaba difícil de ordenar. Surgió entonces el libreto, como una pauta o guía gráfica, que servía para dar orden y edición a las acciones, material visual, sonoro y textual que se había creado durante el proceso de puesta en escena. Pensándose así como soporte para la estructuración de la obra y como guión escénico para que, actores y equipo, se apoyaran en la etapa de concreción del espectáculo.

Este componente de la tendencia aborda dos prácticas fundamentales, y que fueron de gran relevancia para la creación de nuestro montaje: *Épico*. La primera, es ser escrita al final del proceso creativo, es decir durante la etapa en que se comienza a fijar, por



escenas o segmentos, una estructura de espectáculo. La segunda, el uso de *storyboard* para levantar un libreto que pudiese ser escrito en imágenes.

Recordaremos, que la decisión de escribir el libreto en la fase final, se debió a que éste se pensaba como el resultado de un proceso de diálogo escénico, generado por la acción grupal y cuya creación respondía a un instante presente imposible de reconstruir. En virtud de esto, es que directores como Kantor proponían la idea de un libreto que no se escribiría ni antes ni después<sup>209</sup> de la presentación de la obra. Considerando que el suceso escénico apelaba a un instante presente, que al intentar atraparlo en una estructura literaria, perdía su esencia.

Por su parte, el uso de *Storyboard* (antecedido por la integración de artistas visuales a las prácticas escénicas) significó un importante aporte a la emancipación de lo visual por sobre lo literario. El ejercicio de escribir el texto en imágenes, abrió un campo de experimentación importante al concepto de dramaturgia escénica, ya que éste permitía codificar un material puramente virtual, que al intentar traspasarlo a palabras perdía su integridad de célula viva.

En *Épico*, sólo cuando decidimos abandonar el texto literario, comenzamos a trabajar en virtud de los principios del Libreto Visual. Si bien, se tenía dichos principios en consideración, el habernos apegados a la estructura literaria no nos permitió (desde el comienzo) llevar a cabo tales prácticas.

Cuando empezamos a ahondar en los recursos que nos ofrecía la creación a partir del concepto de Libreto Visual, sucedieron (como en todo orden de cosas) soluciones y dificultades. Una gran dificultad, fue la premisa de que nada se fijaría hasta el final del proceso. Los actores se abrumaron muchísimo con esta situación, producto de su necesidad de estabilidad y su concepto de lo que significa: avanzar. Es así, como el

---

<sup>209</sup> Véase: Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Argentina, edit. De la flor, 2004.

equipo demandaba que se fijara una estructura musical, planta de movimiento y secuencia de escenas.

En relación a las presiones grupales antes expuestas, yo como director, me mantuve inflexible, y aquello fue un gran acierto. Resulta imprescindible, a pesar del vértigo, no fijar nada hasta el final del proceso. Y es preciso entender, que este final no apela a una fecha, sino al momento en que se encuentra verdad y coherencia entre acción-tiempo-espacio.

Ante un proceso creativo de tanta amplitud (como es el que se realizó en virtud de esta investigación), resulta muy difícil escribir la estructura y composición, considerando todos los elementos que están construyendo cada instante escénico. Es por esta razón, que para el grupo fue un alivio y un aprendizaje (ya que era una experiencia nueva para todos) el uso de *Storyboard*. Resultó simple poder tener un soporte de los sucesos, traducidos en una especie de mapa donde podíamos identificar, por minuto, el dibujo de la obra. Es así, como a través de colores, líneas, formas, símbolos, números, letras y palabras, fuimos escribiendo el tejido del montaje. De este modo, los actores no tenían líneas que memorizar, pero si contaban con el diseño de cuadros visuales y sonoros que debían, cada función, ir construyendo.

Uno de los cambios de paradigma importantes que se dio en la tendencia investigada fue el del rol del actor, que pasó de ser considerado un intérprete a un creador. Esto incentivó la aparición de un actor-artista, que se vinculara con el espectáculo desde su ser autoral.

En virtud de lo anterior, es que los directores íconos de esta tendencia, empezaron a formular metodologías y propuestas que apelaban a potenciar el ser artista detrás del intérprete. De este modo, se vinculó al actor al proceso de creación, entregándole

participación en la dramaturgia, visualidad y uso de la palabra que se daba en un espectáculo (entre otras cosas).

Es así como preponderó la práctica de la improvisación y el training. Con el fin de que, por una parte, el actor pudiese despertar su ser creativo, y por otra, pudiese ir elaborando material proveniente de su experiencia, del diálogo grupal, de la decodificación de los referentes entregados, etc.

En el caso de *Épico*, el trabajo con el actor-artista fue muy complejo pero develador. Si bien, el actor tiene arraigado a su formación que debe participar de la puesta en escena como artista, resultó difícil en un comienzo sacar su voz autoral y fuerza creativa. Esto se debió a que, como director, no tenía definida cual era la acción sobre la cual los actores debían elaborar sus propuestas, entonces se sintieron sin límites y comenzaron a cansarse.

Uno de los contras de este principio, es que trabajar con muchos artistas implica trabajar con muchas visiones diferentes, y aquello puede volverse un enemigo. Es por esta razón que el director debe, desde un comienzo, trazar el campo creativo que donde transitará el intérprete, advirtiendo que todo debe ir en dirección a una única visión: la del director.

Si se logra comunicar dicho objetivo al equipo, logrando entrar en la dinámica de creación colectiva de manera ordenada, esto se vuelve una de las mayores fortalezas de la práctica. Las posibilidades que da el trabajo colectivo son infinitas, y más aun cuando los miembros del grupo sienten un compromiso autoral con la obra. Esto brinda a la puesta en escena una energía inexplicable, que a su vez, potencia la relación actor-espectador. Es por esta razón que se tiene plena convicción de que, sabiendo guiar este principio, resulta de vital importancia invitar a los actores a participar del hecho creativo como autores.

El último principio, de relevancia significativa en esta tendencia de la dirección teatral, fue la renovación del concepto de espacio para la representación y, por consiguiente, de audiencia. Las propuestas de los directores-autores apelaban a la posibilidad de resolver el uso del espacio desde dimensiones antes insospechadas, como la utilización de lugares alternativos a las salas de teatro. Se comenzó a considerar el espacio como un factor preponderante de la puesta en escena y de importante significación, pudiéndose ver propuestas como las de Brook que eran expuestas en todo tipo de lugares<sup>210</sup>, desde hospitales hasta cuarteles, aportando un importante avance a nivel dramático.

Paralelo al florecimiento del concepto de espacio, comenzó a formularse una noción de espectador presente y activo. Ante el abandono de la sala, surgió la necesidad de abandonar la butaca y su participación reducida. El espectador, acostumbrado a presenciar un teatro con telón, diálogo y personajes, se vio enfrentado a una propuesta que cuestionaba su sentido del teatro desde el momento en que llegaba al lugar de la citación. Surgió, de este modo, una fuerte noción de convivio, que removi6 tanto al espectador como al actor, situ6ndolos en estrecha complicidad y rompiendo los límites protocolares impuestos.

Para nuestro proceso creativo, la ocupación del patio antiguo de una casa, signific6 la piedra angular. Absolutamente todo el proceso y todo el resultado estuvo atravesado por esta decisión est6tica. Es así, como podemos afirmar que en este principio de espacialidad, los pro y los contras de su práctica, están contenidos en el mismo hecho: el espacio lo determina todo.

---

<sup>210</sup> Véase: Peter Brook: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Edit Alba, 1999, pp 13-14.

La preponderancia del espacio, en un montaje sostenido por los principios aquí confinados, es incuestionable y total. Es así como sostener una obra desde esta decisión, en momentos resulta sumamente difícil de manejar, ya que el espacio no deja lugar a la independencia del resto de los elementos.

A pesar de lo anterior, aquello (al menos para nuestra investigación práctica) supone el mayor de los beneficios porque logra, por una parte, envolver al espectador en un suceso experiencial, y por otra, permitir una comunión acción-tiempo-espacio de alto contenido dramático.

Así mismo, regido por este uso del espacio, la relación con el público se vuelve absolutamente cercana. Este aspecto de convivio, que en *Épico* explotamos ofreciendo una experiencia sobrecogedora en cuidados para con el espectador, es lo que permite que la audiencia pueda participar enteramente del hecho artístico.

A modo de síntesis, en el final de estas conclusiones, quisiéramos sugerir algunos puntos trascendentales a considerar, si es que se decide realizar un proceso creativo desde esta corriente de la dirección teatral:

- a) No comenzar, nunca, desde un texto dramático y mucho menos escrito por el director.
- b) Que el director, dedique un mes o dos, al estudio de una columna vertebral desde donde desentrañar referentes visuales, sonoros y textuales con los cuales armar un primer mapa de material para la creación.
- c) Enfrentar la creación colectiva desde el empoderamiento de una visión única e intransable.
- d) Comunicar al equipo que, si bien se creara en un proceso colectivo, las decisiones no se contemporizarán y serán tomadas por el director.

- e) Advertir, desde un comienzo (ojala con material que justifique esta decisión) que nada se fijará hasta el final del proceso y llevar dicha premisa hasta el límite.
- f) Escribir el Libreto Visual a la manera del *Storyboard*, ya que así se puede integrar de manera visual todo el contenido de la puesta en escena.
- g) Advertir a los actores que se requiere que participen del suceso como autores y enumerar cuales son los principios que sustentan esta idea.
- h) Tener, como director, trazada con claridad cuáles son las acciones y las circunstancias dadas sobre las que los actores trabajaran. Esto resulta imprescindible, porque el actor al tener acción siente libertad para poder crear, sin ésta se siente perdido y entonces no logra dejar de observarse.
- i) Ocuparse en elaborar trainings afines a lo que, en cada ensayo, se quiere extraer como material. Esto, con el fin de dirigir el ser creativo del autor hacia lugares específicos en cada jornada.
- j) Dentro de la visión previa al inicio del proceso, se debe tener resuelto que lugar exacto es donde se trabajará. Esto debido a que, como señalábamos, el espacio y sus características debe ser considerado en un cien por ciento.
- k) Resistirse a la tentación de ocupar el espacio como una plataforma para otra edificación. El lugar que se elige es el soporte único y es deber, durante todo momento, vincularse con él.
- l) Planificar y potenciar un vínculo de complicidad con la audiencia. Si se quiere generar una instancia de diálogo activo con el espectador, es preciso durante todo el tiempo considerar su presencia.

Para dar fin a estas conclusiones, relativas a la investigación y práctica de una tendencia de la dirección teatral cuyo enfoque está en potenciar el arte escénico como una disciplina autónoma, podemos decir que se tiene la sensación de que los resultados obtenidos me habilitan en mi rol de director. Entendiéndose esto como el inicio de un modo de creación, que me interesa desarrollar desde una metodología personal a la cual, yo he podido arribar, a partir de este proceso.

Una metodología, que considera todas las sugerencias aquí expuestas como principios ineludibles del trabajo de dirección, y que se ha podido identificar, no sólo a través del proceso escénico, sino que de la obligación de reflexionar en relación a dicho proceso.

Resulta sumamente satisfactorio concluir esta investigación con la sensación de que se tiene un campo de investigación delimitado y que responde a mis intereses más arraigados, cómo son las artes visuales y la ocupación de espacios públicos y privados alternativos a los legitimados para la exhibición artística. Se puede, con esto, suponer que esta investigación da inicio a un proceso de apropiación de una voz autoral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Appia, Adolphe: *Escenografías*, Madrid, Edit Circulo de Bellas artes, 2004.
- Aristóteles: *Poética*, Buenos Aires, Edit Leviatán, 2002.
- Barba, Eugenio: *La tierra de cenizas y diamantes*, Barcelona, Edit Octaedro, 2000.
- Barba, Eugenio: *Quemar la casa*, Buenos Aires, Edit Catálogos, 2010.
- Brook, Peter: *Provocaciones, 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*, Buenos Aires, Edit Fausto, 1989.
- Brook, Peter: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Edit Alba, 1999
- Brook, Peter: *El espacio vacío*, Barcelona, Edit Península, 2001.
- Ceballos, Edgard: *Principios de la dirección escénica*, México, Edit. Gaceta.sa, 1999.
- Chancerel, León: *Panorama del teatro*, Buenos Aires, Edit Compañía General Fabril, 1963.
- Copeau, Jacques: *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Edit Alberto Corazón, 1970.
- Croyden, Margaret: *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*, Barcelona, Edit Alba, 2005.
- De Marinis, Marcos: *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Edit Paidós, 1988.
- De Toro, Fernando: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Edit Iberoamericana, 1999.
- Dubatti, Jorge : *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Edit Atuel, 2008
- Galizia, Luis Roberto: *Os procesos criativos de Robert Wilson*, Edit Perspectiva, São Paulo, 1986.
- Gassner, John: *Teatro moderno*, México, Edit Letras S.A, 1967.
- Gordon Craig, Edgard: *Del arte del teatro: Hacia un nuevo teatro*, Madrid, Edit Asociación de directores de España, 2011.
- Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, México, Edit Siglo XXI, 1998.
- Irvin, Polly: *Directores, Artes Escénicas*, Londres, Edit Océano, 2003.
- Kantor, Tadeusz: *El teatro de la muerte, El teatro de la muerte*, Argentina, Edit. De la flor, 2004.
- Monner Sans, J.M: *Introducción al teatro del siglo XX*, Buenos Aires, Edit Columba,1954.
- Oliva, César / Torres Monreal, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Edit, Catedra S.A, 1997.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro, Dramaturgia. Estética, semiología*, Buenos Aires, Edit Paidos, 2003.
- Sánchez, José A: *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Edit De la universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Sánchez, José A : *La escena moderna*, Madrid, Edit Akal S.A, 1999.
- Sánchez, M. José: *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.
- Tolmacheva, Galina: *Creadores del teatro moderno*. Mendoza, Edit Universidad Nacional de Cuyo, 1992.



Valenzuela, José Luis: *Robert Wilson, La locomotora dentro del fantasma* Buenos Aires, Edit Atuel, 2004.

Valiente, Pedro: *Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Edit Naque, 2005.

Wilson, Robert Wilson: Revista ADE número 100, abril/junio 2004.

Zola, Emile: *El naturalismo*, Barcelona, Edit Península, 1982.

## **ANEXOS**

Con el fin de una comprensión mayor, de lo que fue el trabajo desde y con el texto Épico, se adjunta este anexo. Consistente en las tres etapas que vivió el documento a lo largo del proceso.

## LIBRETO *EPICO I*

### **La Juventud**

Reiteración de actos

SINTESIS

Acciones icono

Germen

Semilla

Auge .

El desarrollo del amor  
y la familia.

notas del Piano

GEOMÉTRICO

desestructurado

des-hilado

VOZ

Respiración.

Armónica.

armónica respiración

armónica no armónica

sin armonía

sin juego

sin ficción

cruda

la –A- A- A- A- Armónica

es

respiración.

1 A 20

armónicas.

Una catre.

Una taza.

Una puerta.

Una ventana.

Una escoba.

Una caja

de metal.

Un perro.

Un ábaco.

Un caballo.

Un hombre.

Una sonrisa

de hombre.

Una

Una boca

de mujer.

Un parrón.

Un libro.

Una cocina.

Un buzón.

Un cuadro.

Una silla.

Una bicicleta.

Un suelo.  
Un cielo  
mi cielo.  
Una estufa.  
Una ampolleta  
con  
LUZ.

Construyen la casa  
maquetean  
decoran  
la casa  
olfatean  
conocen  
degustan  
conquistan  
poseen  
la casa.  
Barren  
la casa.  
Repasan su historia  
su crianza  
sus gestos  
sus gustos  
sus formas  
sus rebeldías  
sus manías  
sus andanzas  
sus preferencias

sus proezas  
su erotismo  
su formación.  
Comulgan  
desacuerdan  
vuelven a acordar.  
Arman escenografía  
la misma donde morirán.  
- montan  
desmontan  
montan  
desmontan  
desmontan  
desmontan  
vuelven a  
montar -  
Entran  
con plantas  
Entran  
con plantas  
Entran  
con más plantas  
cientos de plantas  
que plantan  
sin cesar.

Una casa de perro  
Un perro  
Pipi en el diario

Oler las plantas

SIT

DOWN

Sit down

SIT

No

No

No

Stop

Silbido

Silbido

Stop

Las plantas

Las plantas

Las plantas

Replantar

Resucitar

Regar

las plantas

Cercar.

Cuentan monedas

Chauchas

Monedas

chauchas

Se ríen

Ríen

Ríen

Reparten monedas

En torres

De porte

Altura

Anchura

Color

Ríen

Cogen

Ríen

Cogen

Ríen

Se cogen

Cucharita

Cucharita

Beso

Beso

Pato

Pato.

1 unidad de

hueso

leche

palta

pan.

Se emborrachan

De risa

Entre risas

Se emborrachan



cantan  
Se interrumpen  
Cogen  
Hablan  
Hablan  
Hablan  
Todo  
TODO EL TIEMPO  
Hablan – sin parar-  
cogen  
cantan  
Convulsionan  
De dicha  
De dolor  
Morderte  
FUERTE  
De tanto - tanto - tanto  
tanto  
Encanto  
Picor.  
La ampollita  
LUZ  
Entra  
Fría  
mansamente  
Espaciosamente  
Se detiene  
Se extiende  
Rien

Ríen  
Ríen  
Convulsionan  
De dicha  
De picor  
De dolor  
Y se ríen  
De gracia  
De impotencia  
De amor  
LUZ  
Brillante  
ilumina  
Todo  
De dicha  
De tormento  
De dolor  
Brilla  
LUZ  
Blanca  
Entra  
Entra  
Entra  
Golpea  
Cubre  
Todo  
Hasta volverlo  
Incandescente  
Una coreografía

Fundan el amor

El palacio

Los principios

El carácter

El lenguaje

El sistema

El humor.

Se reparten tareas

Tu:

Yo:

Tu:

Yo:

Un equipo.

Un

Mecanismo componente

conjunto módulo bloque.

Rezan

Construyen altar

Rezan

Rezan

Rezan

Desarmar altar

A veces MALDICEN

Del alto cielo

Montan

Desmontan

Montan

Desmontan  
Montan y vuelven a montar  
rezan.

Las cartas  
-El juego-  
Ella rigurosa  
Atenta  
Concentrada  
Estratega  
El  
No sabe jugar.  
-El juego- se acentúa  
Se enturbia  
Se pican  
Ella habla en otro idioma  
-El juego- sube de volumen  
Deja de ser -el juego-  
SE TERJIVERSA  
SE MALENTIENDE  
SE DESLENGUA  
SE VUELVE A LENGUAR  
Vuelve a serlo  
-El juego-  
y así  
siempre  
una  
Y otra vez

Sin cesar.

Entran por la puerta

Entran

1

Dos

3 veces

Entran y

vuelven a entrar.

Son los mismos

Y son otros

LOS MISMOS

OTROS

LOS MISMOS

CON MAS GENTE

CON MAS HISTORIA

CON MAS PENA

CON MAS ILUSIÓN

CON MAS

MAS

MAS

MAS

VIDA

VIVIDA.

Crecen

Juguetes de madera

pañó

metal.

MULTIPLICADOS

desordenados

esparcidos

en el suelo

mi cielo.

Juguetes de madera

pañó

metal.

Autitos

Autitos de

Niño

Niña

Niño chico

Niña grande.

Niño mujer

Niña hombre

Se pegan

Se arman

abotonan

Rezan

Hincados.

Se persiguen

como monstruos.

Ceremonia de los besos.

Rezos frente al altar.

Cantos de cumpleaños

Soplar velas

Una  
Dos  
Tres  
15 veces.  
Disminuyen  
los juguetes de madera  
pañó  
metal  
Se restringen  
Se ordenan  
Se sintetizan  
Se callan  
DETENIÉNDOSE  
solos  
en un rincón.

Crecen las plantas  
Crecen las plantas  
CRECEN  
CRECEN  
CRECEN  
Las plantas  
Cubren  
Completan  
tapizan  
De verde  
Los muros

Las ventanas  
El cielo  
mi cielo.  
Enclaustran  
el espacio  
el oxígeno  
el movimiento  
el tiempo  
lo enclaustran  
lo determinan  
tergiversan  
en verde  
fosforescente.

Cuentan Plata  
Cuentan Plata  
Cuentan Plata  
Poca plata  
Escasos billetes  
Que guardan en sobres  
Los guardan  
Los vuelven a contar  
Los reorganizan  
De sobres  
Los guardan  
Los vuelven a contar  
Sacan cuentas



Guardan escasos  
Billetes  
Y varias  
Monedas  
En sobres  
Y vuelven a contar  
Sacan cuentas  
Anotan todo  
Tienen todo calculado  
Un registro  
Acabado  
Obsesivo  
Excelente  
particular  
Hacen plata  
La calculan  
Y murmuran  
Siempre murmuran  
Murmuran de día  
De noche  
Sobretudo,  
Cuando sacan cuentas  
Ahí murmuran  
Y firman papeles  
Y leen correspondencia  
Reciben mucha correspondencia  
Decenas de cartas  
Invitaciones  
Revistas

Diarios  
Y cuentas  
Por pagar.

Una enredadera  
Podada  
Podante  
En constante podamiento  
Podación.  
Un telón orgánico  
Verde  
Fosforescente  
Cubriendo  
Los amores  
Los pensamientos  
Los regalos  
Los juguetes  
Los activos  
Los inactivos  
Flujos  
Constantes  
De una sociedad  
Social  
No particular  
Habitando  
Un no lugar  
No social

No humano  
No acorde  
Discorde  
y  
Puramente  
Particular.  
Riegan  
podan  
Barren  
Riegan  
podan  
Se riegan  
Se podan  
Y barren.  
Es una coreografía  
Marcada  
Por el metrónomo  
El paso del tiempo  
Muchos años son  
21.330 días  
descontándole bisiestos  
512 horas  
descontándole  
me he confundido  
vuelvo atrás  
muchos años son  
toda una vida  
21.330 días  
descontándole bisiestos?

Si

Si, 21.330 días

511. 920 horas

30. 715. 200 minutos

1,842912e+9 segundos

Si el metrónomo suena cada 10 segundos

Si el metrónomo suena cada 1 minuto

Si el metrónomo suena cada 1 hora, 20 minutos, 5 centésimas de segundo

Si el cronómetro avanza es porque el tiempo pasa

Pasa

se convierte en sonido

de un cronómetro

que marca

el paso del tiempo

while we're getting old

para

detener

el cronómetro

del tiempo.

Se van las maletas

los niños

Se van las maletas

los niños

Maletas

niños

Se van las maletas

Los cantos

Los gritos  
Los llantos  
Los castigos  
Los olores  
Los hambrientos  
Las tareas  
Las ondas  
Las masturbaciones  
Los boys scouts  
Las pistolas  
Los autitos  
Todo  
Arrumado  
Delante de la puerta.  
Una cordillera  
de maletas  
que se van.

Pasado:  
Aquel tiempo  
Maravilloso  
Que ya sucedió.

## **La VEJEZ**

La rutina de Hugo y Teresa.  
Conversaciones reiterativas

Estructuras poéticas

Olvidos

Y recuerdos

Tejiendo fotos

Ella teje

El desteje

No como Penélope,  
que se destejía sola.

Revisan lo tejido

Escriben nombres sobre papelitos  
que pegan

a los maceteros

según corresponde

Todas tienen un nombre

Todo

Tiene un nombre

Uno particular

El cual

está escrito

Para no olvidar.

Las plantas

María

Marta

Margot

Mabel

Elena

Sara  
Angustia  
Isolda  
Isabel  
Hugo  
Teresa  
Belinda  
Josefina  
Turca  
Orgullosa  
Sofie  
Ester.  
Abarcan todo el lugar  
El cielo  
mi cielo  
Todo  
El lugar.  
Asfixian lánguidamente  
Los pulmones  
De El  
y  
Ella  
- Ellos-  
dichosos  
drogados  
En la falta de oxígeno  
Propia  
De su reducido  
Elegante

Luminoso

Cálido

Selvático

Lugar.

podan

traspasan

riegan

alaban

Las retan

Las enseñan

Las odian

Las besan

Las castigan

Las matan

Las vuelven a resucitar.

Todo es lento

Silencioso

Murmurado

A señas

A tientas

A Gestos

Impulsos

Sonrisas

Sonrisas

Sonrisas

Amistad

Dolor.



Desandado lo andado  
Hacia atrás  
Por sobre lo pisado  
Un simulacro inmóvil  
de lo sucedido.  
La contra acción.  
Detención.  
Pausa larga  
Considerablemente larga  
Un limbo  
Unas almas  
En paz  
Murmurando:  
Las cuentas  
Los nombres  
Las discusiones  
de siempre.  
Deambulando.  
En cuerpo él  
En mente ella  
Somnolienta atmósfera  
Iluminado lugar  
LUZ CALIDA  
Realidad y no realidad

Murmuran

Siempre murmuran  
horas murmurando  
- El juego-  
Siguen murmurando  
- El juego-  
Pieza escénica  
Cuya acción  
-Discutir-  
Es ejecutada en tonos elevados  
Sonoros  
Gestuales  
Inverosímiles  
Reales  
Compenetrados  
Comprometidos  
Embelesados  
Un Juego de rol  
Y estatus  
Ella: HISTERICA – GRACIOSA  
El: SILENCIOSO - SUMISO

El saca cuentas  
Ella en el ábaco,  
Saca cuentas  
Él saca cuentas en el papel  
Él cuenta la plata  
En billetes  
Muchos billetes

No cuenta una  
cuenta 7  
Parceladamente  
va entregando  
A ella  
Fajos de billetes  
Estirados  
Que ella  
ceremonialmente  
reparte en sobres  
Sobres con nombre  
Ordenados  
Por alfabeto  
En una caja  
De metal  
que guarda  
como un  
cáliz.

Él va de compras  
1 -2 -3 tres, cinco veces  
Al día  
Ella administra la plata  
Que saca  
De la caja de metal  
De dentro de los sobres  
De tres sobres diferentes según  
Hora  
Día

Semana

Mes

Él va a comprar 1 -2- 3 tres, cinco veces

Al día

Ella administra la plata

El no guarda el vuelto

El vuelto

lo pierde

lo olvida

Se le va.

Murmuran

Hacen 10 segundos

-El juego-

Lo hacen 1 -2 -3 tres, cinco veces al día

no debe perder la plata

debe entregar el vuelto

a la caja

de los sobres

de metal.

Juegan a las cartas

Se ríen

Hacen -El Juego-

Juegan cartas

Ella se entretiene

El también

Ella se apasiona

El con ella

Ella es rigurosa  
Atenta  
Concentrada  
Estratega  
Se olvida  
Él le sopla  
Se olvida  
Es otro juego  
Distinto  
Uno que ella  
Sabe jugar  
Mueve las cartas  
Las mira  
Las revuelve  
Las ordena  
a su antojo  
El da tiempo  
La deja jugar  
El turno de él:  
carta inmóvil.  
Ella apura  
Ella se olvida  
y lo descubre  
se asusta  
se pierde  
se desconcierta  
se atormenta  
Él sonríe  
Ella baja las cartas

Sonríe

Muestra las cartas

Se descarta

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

...

El

No sabe jugar.

Desayuno

Té

Cereal

Plátanos

Pan

Té

Cereal

Café

Primero cereal

Con leche-A-

para ella

Con leche-B-

para él

Cereal

Con plátano

Segundo

Té

Café para él

Pan

Lo mismo se repite

1 – 2 – 3 tres, cinco veces

Toda una vida

De plátanos

Pan

Té

Café

Cereal.

Él se ahoga con un trozo de pan

Ella mira

Intenta ayudarlo  
Intenta  
Intenta  
Ella se confunde  
se olvida  
olvida  
olvida  
olvida  
él  
Se ahoga  
Ahoga  
Ahoga  
LUZ blanca  
Ella se confunde  
No llora  
Lo reta  
-El juego-  
Que se calme  
Que respire  
Que se des-ahogue  
SIT  
DOWN  
STOP  
SIT  
es un perro  
Ahogado  
Que se quede quieto  
Que tome agua



No muere.

Va 1 – 2 – 3 tres, cinco

veces al día

A veces compra

Con el dinero

De la caja

De los sobres

De metal

Ella se olvida

le confunden los sobres

El de hoy

El de ayer

Es el de ayer

De hoy ayer

Ayer el sobre

Es el de hoy

Hoy es ayer

En los sobres

Siempre

ayer es el presente

para que no falte

nunca

el hoy

se construye en el ayer

el de ayer no tiene plata

mañana es rojo

hoy amarillo

viernes rojo?

Lunes rojo?  
Lunes verde  
Martes amarillo  
Martes  
se confunde  
los reordena  
él sonríe  
sonríe  
sonríe  
sonríe  
agarrado de la bolsa  
de las compras.  
Le da dinero  
se lo quita  
se confunde  
confunde  
encorva  
asusta  
cae la caja  
con los sobres  
de metal

silencio

El compra 1- 2 -3 –tres, cinco veces

Al día

A veces compra

con el dinero

de los sobres

de la caja

de metal

Otras

no .

Escuchan vinilos

Rallados

Una y otra vez

Su historia de los 60

La juventud

Los bailes

Los peinados

Escuchando

Canciones

tarareando

Entre los balbuceos

de los cantantes

Rallados

El uso

Los discos

Suenan una y otra vez

Bailan David Mathis

Cheek to cheek

Tararean

Las mismas canciones

De siempre

De una vida

Entera

Vivida.

Sentados en la mesa  
Uno y el otro  
El doctor al medio  
Ella escucha  
El observa  
Hace preguntas que se auto-responde  
Ella se OLVIDA  
De las cosas  
Las caras  
Las formas  
Las comidas  
Los días  
Las horas  
Los naipes  
-El juego-  
no lo olvida  
nunca  
-El juego-  
permanece  
en su mente  
ordenado  
igual.  
El doctor habla  
mucho habla  
reparte remedios  
Muchos  
remedios  
Con color

Hora

Tamaño

Ella pregunta

1 – 2 – 3 tres, cinco veces

La misma pregunta

El doctor responde

1 – 2 – 3 tres, cinco veces

La misma respuesta

El sonríe

Sonríe

Sonríe

Sonríe

Fugaz

Silencioso

Abstraído

En el fin.

Ella

Ceremonialmente

le entrega

le traspasa

la jurisdicción

de la caja

de los sobres

de metal.

Visitas: hablar de ciertos temas, tomar fotos.

La enfermedad de ella

El deterioro físico de él

su sordera:

Ver películas con el volumen muy fuerte

Ella no es sorda

Ella se olvida

Y ve películas

con el volumen muy fuerte

Junto a él

Mientras hace cadenetas

Con el chal

Las teje

Y las desteje

Como Penélope.

Ella se olvida

De los cubiertos

Tenedor

Cuchillo

cuchara

No entiende

Se olvida

De su capacidad prensil

No puede tomar

Los cubiertos

se olvida

De abrir la boca

No entiende

No sabe

Hablar.

Las visitas:

Sacar fotos

Fotos

Fotos

Foto de ella haciendo cadeneta

Foto de él estudiando

De la mesa

las tazas

manos

caras

objetos

De la casa.

Hablar de ellos

De su vida

riesgos y soledad

Las visitas

Van y vienen

Cada 15 días.

Entre los meses de enero

Y

Febrero

Cuando hace

Calor.

## **A ella**

Levantarla a ella

Bañarla a ella

Vestirla a ella

Sentarla a ella

Alimentarla a ella

Contar las mismas historias

Repetirse

Sorprenderse

de lo mismo

Siempre

Una y otra vez

Con el mismo encanto

La misma dulzura

La cara de sorpresa

Los ojos de expectación

**Repetir** las preguntas

Las palabras

Los consejos

Decir en dos minutos

1, 2, 3 tres, cinco veces

la misma pregunta

responder 1, 2, 3 tres

cinco veces

la misma respuesta

como si no la hubieses contestado nunca

sonreír

sonreír



sonreír

Besarla a ella

Tocarla a ella

Gritarle a ella

Peinarla a ella

Leerle a ella

Dialogar con ella

Tomar el té con ella

Chagall con ella

Perseguirla a ella

Maltratarla a ella

Adorarla a ella

Lavarle los pies a ella

Recordarle a ella

Contestarle a ella

Podarle a ella

Plantarla a ella

Desearla a ella

Engañarla a ella

Entallarla a ella

Trasladarla a ella

Abandonarla a ella

Perdonarla a ella

Regarle las plantas a ella

Hablarle del perro a ella

Lavarle los dientes a ella

Ponerle el pijama a ella

Ponerle el escapulario a ella

Leerle la biblia a ella

Apagarle las velas a ella  
Ponerle calcetines a ella  
Darle los remedios a ella  
Acostarla a ella  
Apagarle la luz a ella  
Dormir.

## **LA VIGILIA**

En el dormir de ella  
Desplegar las cartas sobre la mesa  
Trazar las líneas  
Los cortes  
Calcular  
Definir  
Decidir  
Como operar  
Planear  
Hacen un cuadro estratégico  
Dibujar  
Destacar  
Trazar  
Un plan de amor  
En silencio  
Silencio  
La visualización de la batalla  
Trabajo minucioso

silencioso

La decisión

Las vísperas del fin.

Hablar con DIOS

ALIARSE

Sopesar la realidad

Y obtener respuesta

La duda

El amor

el desamor.

Las visitas inesperadas

Sacar fotos

Sacar fotos

Sacar fotos

Lo que se debe hacer

Según los otros

Lo que se debe hacer

Según yo

Hilar fotos

Fotos viejas

El plan

Los dibujos

Hilarlos

Todos

En una serpentina

De cumpleaños

Con torta

Y té

Fotos de ella  
Con pedro  
Juan  
Y diego  
De ella  
Con corona  
De princesa  
De ella  
Con la torta  
En un plano abierto  
Cerrado  
Perfilado  
acostumbrado  
Ella se olvida  
Que a las velas  
las corona el fuego.  
Que el fuego  
Incendia.  
Que las velas  
se soplan.

En el sueño de ella  
La vigilia de él  
Escribir la carta  
Conjugar palabras  
Nombrar  
Decir con palabras  
Conjugadas y nombradas

a Dios  
Por los dos  
Nos vamos  
Con o sin  
Su consentimiento  
Nos vamos  
Allá  
Nos vamos  
Juntos  
No podemos  
Esperar  
Desenterraremos  
también  
Las plantas  
Con o sin  
Su consentimiento  
Ellas  
También  
Van.

Los dibujos  
Trastelados  
En segmentos  
Grandes  
De papel  
dibujos  
Del plan.

**Una carta**

Sencilla  
Precisa  
Amorosa  
fotografiada  
Contenida en una foto  
Una foto  
De la carta  
para dejar  
A la familia  
La policía  
La prensa  
La gente  
Que habita  
En imágenes  
Lo que sucede  
Ahí  
Ahí  
Afuera  
En su vida  
Viviendo  
Vivida  
Vivirá.

6 fotos  
6 palabras  
que componen  
1 carta  
seis fotos  
juntas

son una despedida  
registrada en una foto  
de una carta  
que dice:

NOS  
FUIMOS  
VOLANDO  
POR  
EL  
BALCON

### **EI SUEÑO / LA MUERTE**

La cena  
De amor  
La mesa  
Los cubiertos  
Las copas  
Las ropas  
La música  
Las serpentinas  
Hilando  
Dibujos  
Cartas  
Fotos

Ella

El

Ella

El

Los chistes de siempre

El anfitrión

La anfitriona

Las plantas

vestidas

Para la ocasión

Todos

Una cena

Las vísperas

del velorio.

El Vino caliente

Muy caliente

Hirviendo el vino

Limpian las plantas

Podan

Las plantas

Riegan las plantas

Besan las plantas

Ceremonia de los besos

los mismo de judas

de Leonora

del amante

de Chagall



La sienta en el sillón  
Con el chal  
En las piernas  
Ella  
Hace plisados  
Con el chal  
Los arma y los desarma  
La peina  
La perfuma  
La ruboriza  
La molesta  
La muerde  
Le hace cosquillas  
Se ríen  
Ríen  
Ríen  
Estallan de risa  
De picor  
De amor  
Dolor  
Se besan  
Boca con boca  
Pegada  
Una boca  
Sobre la otra boca  
Por decenas de sonidos  
De un metrónomo  
Que marca el paso del tiempo

El lapsus detenido  
Donde emana  
El amor.

El desentierra las plantas  
Ella espera  
Sentada  
Tejiendo  
Y destejiendo  
Las cadenetas  
Del chal  
Un gas  
Brotando  
Lentamente  
tiñendo  
blanco  
el espacio.

Le hablan a Dios  
El delirio  
las imágenes  
de una vida  
vivida  
Momento Épico  
Dulce  
Excitante  
embriagador

Argumentos de una vida acabada

De un amor

LA DUDA

De él

LA CERTEZA

De ella

El acto heroico

Saltar del barco

A los rieles del tren.

La muerte

Los ángeles

Destellos de luces

El tiempo corre y viene

Se golpea con fuerza

El tiempo

Una centrifuga

Un coro

De metrónomos

Una acción de arte plástica

Miles, cientos de papeles

Caen

Entre el humo blanco

Del gas

Cubren el lugar

Lo entierran

De color

Difuminado

Por el blanco

Los muebles

Las plantas

Los juguetes

Las sillas

Los recortes

Las fotos

Los muros

Y ellos

Ellos

En su Asunción

Salen por la ventana

anudados

Difuminándose

elevándose

Abrazados

El cumpleaños de Chagall

Los papeles caen

Tapándolo todo

Enterrando

Sepultando

La materia

El amor se va

volando

por el balcón

A donde no tenga enemigos.

El público sale  
un coro celestial  
Ocurre la muerte  
La liberación del amor.

Fin.

## LIBRETO ÉPICO II

(A esta segunda versión del texto se le llamó internamente: Texto *Épico* para sonoro. La razón de aquello fue que estaba pensado para toda la dimensión musical y textual sobre la que, en ese entonces, se sostenía la obra. Asunto que cambio radicalmente en el final del proceso)<sup>211</sup>

### Entra público

*En el preset seria lindo escuchar unas pocas notas, deshiladas unas de otras, sonidos a-rítmicos que de a poco vayan llegando a componer las notas sostenidas que hace Elías. Creo que las notas sostenidas debiesen ser los últimos minutos del preset, que darán pie a la melodía de “A”. También creo que podríamos componer con respiración y armónicas.*

## LA JUVENTUD

**#1 A / Aire /** *Un sonido amable, íntimo, cálido, extraño, desconocido, vibrante. Como el sonido de adentro de un útero.*

---

<sup>211</sup> Nota del autor en relación a la segunda versión del texto *Épico*.

A.

A. A

A.

A. A. A.

A

A.

A.

A.A.A.A.A.A.A.A (a coro)

A. A. A.

A es A

Es U

Es a

A.

A. A. A.

A u

Esssssssss

u UN A

a A a

Un A

Un

uN A

A. A. A.

A. es la primera letra del abecedario es

A

a  
aes  
a  
alfa  
alep

abierta central no redondeada  
redonde A d A  
A  
Alfa  
alep

Ante  
Hacia  
A sss A  
Antes  
ASIA  
A?

La A de principio  
De A  
De LA  
La A  
A  
A.



La A de habitar  
De empezar Algo  
de ser feliz con alguien  
Con  
Algo.

Al encontrarnos tu y yo  
al encontrarnos (*loop*)

A

A

Alfa

alep

a

Empezar Algo

Al encontrarnos

Al encontranos A.

A. A. A

AL Estrecharnos

Al doblarnos

A

Al

Al encontrarnos...

Empezar Algo

Es A

De ser Feliz con Alguien

Con Algo.

*#2 Catre / Ritmo palpitante, como algo que está por nacer / una melodía amorosa que nos permita hacer el ejercicio de la evocación que propone el segmento. Me parece que es alegre. Dos arreglos en el tema que nos lleven a otros espacios (especificado en el texto según corresponde).*

CATRE

Un catre

TAZA

PUERTA

VENTANA

Una ventana

PARKET

Un suelo

de parket.

LLAVE

ESCALERA

AUTO

Un auto

Una carretera

Una

A

A

A

Un corazón

CORAZON

Pum pum

Pum pum

Pum crashh

CASA

CAZA

Una casa

CAJA

Una caja

de metal

**#perro**

*(para el segmento de “el hombre” a continuación, me gustaría hacer una variación musical que nos lleve a algo puramente nostálgico donde ambos*

*géneros – hombre y mujer- son el recuerdo de nuestros padres, amantes, amigos, hermanos, animales, enemigos, etc.)*

Un hombre.

Una sonrisa

de hombre.

Una

Una boca

de mujer.

*(varios con variaciones)*

PATIO

Un patio.

COCINA

Una cocina

Un árbol

Una bicicleta.

Una maleta

Una avioneta

*(aquí me gustaría hacer una variación musical de notas altas que nos lleve al cielo, pienso en notas sostenidas que no armen una melodía)*

Un cielo  
suelo  
su cielo.  
Mi cielo  
cielo  
Tu cielo  
Un suelo  
Cielo  
Su suelo  
Tu cielo  
Mi suelo  
suelo  
Mi cielo

Una ampolleta  
con  
LUZ.

**# 3 Fundar/ luz.**

Fundar  
Tu yo  
Fundar tu

Fundar yo

Yo tu

Tu yo

Tu y yo

Yo

Fundar en el mi un tu

En el tu, un yo

Fundar tu – yo

Tu yo

Yo yo yo y más yo

yo

Fundar tu lenguaje – mis principios – el sistema – mi carácter – su carácter  
– mi sistema - nuestro humor - nuestro amor

Fundar

Tu yo

Yo tu

Tu y yo

Yo yo yo y más yo

yo

Conocer / te

Olfatear / te

Limpiar / se  
Observar /te  
Alquilar /te  
Vender / me  
conquistar / te  
Confiar / se

Perseguir / te  
Engendrar / te  
Descubrir / se  
Apiadar / se

Empoderar /se  
Fundar / se  
Poseer /se  
Escapar /me  
Incendiar / te  
Incendiar /me se

#PERRO

**#4 Contar Chauchas** *Un tango romántico mezclado con vals y VIOLIN*

Para que nos alcanza?

2 mil

Para que nos alcanza?

Pan

Pan

queso

Palta

Palta

Aji

tomate

Chocolate

No

Palta

Pan- palta-vino

Vino?

Vino.

Palta vino y pan

Se emborrachan

De risa

Entre risas

Se emborrachan

cantan

Se interrumpen

Cogen

Hablan



Hablan

Hablan

Todo

TODO EL TIEMPO

Hablan – sin parar-

cogen

cantan

Convulsionan

De dicha

De dolor

De tanto - tanto - tanto

tanto

Encanto

tanto

Picor.

La ampolleta

LUZ

Entra

Fría

mansamente

Espaciosamente

Se detiene

Se extiende

Ríen

Ríen

Ríen

Convulsionan

De dicha

De picor

De dolor

Y se ríen

De gracia

De impotencia

De amor.

LUZ

Brillante

ilumina

Todo

De dicha

De tormento

De dolor

Brilla

LUZ

Blanca

Entra

Entra  
Entra  
Golpea  
Cubre  
Todo  
Hasta volverlo  
Incandescente.

**#5 Ella y El** / este es el inicio del vicio. No se bien que características melódicas dar/ es la sensación de cuando las cosas comienzan a volverse tan complejas que no se entienden y confunden, entonces lo entretenido se vuelve fastidioso y el tiempo comienza a pasar inocuo/ creo que aquí podrían haber entradas a pistas electrónicas.

Entran por la puerta  
ELLOS entran por la puerta  
Entran  
1  
Dos  
3 veces  
Entran y  
vuelven a entrar.  
Son los mismos

Y son otros  
LOS MISMOS  
OTROS  
LOS MISMOS

Ella es rigurosa  
El  
No sabe jugar.

ELLA  
Cubriendo  
Los amores  
Los pensamientos  
Los juguetes  
Los activos  
Los inactivos  
Flujos  
Constantes  
De una sociedad  
Social  
No particular

EL  
Habitando  
Un no lugar

No social  
No humano  
No acorde  
Discorde  
y  
Puramente  
Particular.

Ella es rigurosa  
El  
No sabe jugar.

El juego- se acentúa  
Se enturbia  
Se muele  
Ella es rigurosa  
Y el no sabe jugar  
Entonces ella comienza a hablar en otro idioma  
sube el volumen  
el juego deja de ser -el juego-  
SE TERJIVERSA  
SE MALENTIENDE  
SE DESLENGUA

## Y SE VUELVE A LENGUAR

El juego se malentiende se tergiversa se deslengua y se vuelve a lenguar.

y así

siempre

una

Y otra vez

Sin cesar.

Se persiguen

como monstruos.

Ceremonia de los besos.

Rezos frente al altar.

Cantos de cumpleaños

Soplar velas

Una

Dos

Tres

y así

siempre

una

Y otra vez

Sin cesar.

El juego  
SE TERJIVERSA  
SE MALENTIENDE  
SE DESLENGUA  
SE VUELVE A LENGUAR

Enclaustran  
el espacio  
el oxígeno  
el movimiento  
el tiempo  
lo enclaustran  
lo determinan  
tergiversan  
el cielo  
su cielo  
mi suelo  
suelo  
cielo  
PERRO  
y así  
siempre  
una  
Y otra vez

Sin cesar.

Sacan cuentas

Anotan todo

Tienen todo calculado

Un registro

Acabado

Obsesivo

Excelente

Particular

calculan

Y murmuran

Siempre murmuran

Murmuran de día

De noche

Sobretudo cuando calculan.

y así

siempre

una

Y otra vez

Sin cesar.

Esto es una coreografía

Marcada



Por el metrónomo  
El paso del tiempo  
Muchos años son  
21.330 días  
descontándole bisiestos  
512 horas  
descontándole  
me he confundido  
vuelvo atrás  
muchos años son  
toda una vida  
21.330 días  
descontándole bisiestos?

Si

Si, 21.330 días  
511. 920 horas  
30. 715. 200 minutos  
1,842912e+9 segundos  
Si el metrónomo suena cada 10 segundos  
Si el metrónomo suena cada 1 minuto  
Si el metrónomo suena cada 1 hora, 20 minutos, 5 centésimas de segundo  
Si el cronómetro avanza es porque el tiempo pasa  
Pasa

se convierte en sonido  
de un cronómetro  
que marca  
el paso del tiempo  
mientras nos volvemos viejos

detener  
el cronómetro  
del tiempo.

Pasado:  
Aquel tiempo  
Maravilloso  
Que ya sucedió.

### *SILENCIO O CAMBIO DE ACTO*

#### **LA VEJEZ**

*Todo lento muy lento, casi descolocante como Jhon Cage 4`44 o la sinfonía de los metrónomos*

METRÓNOMO

METRÓNOMOS

Las armónicas!

## **LA VIGILIA**

Dejo una carta donde decía que su cabeza iba a explotar como un polvorín, que no podía caminar más de 50 metros sin cansarse y que sentía un ruido insoportable producto del quiste que tenía alojado en el cerebro.

Le disparo a ella en la cabeza y luego se disparó el.

Hay una foto con su hijo y su nieto sacada el día anterior

En la carta también advierte que ella no se dará cuenta de nada porque tiene su cabecita ida ida ida ida

Vaya para todos un amor sin fronteras y su firma.

## **LA MUERTE**

*Coro celestial e iluminado luz luz luz blanca, un big bang*

Se besan  
Boca con boca  
Pegada  
Una boca  
Sobre la otra boca  
Por decenas de sonidos  
De un metrónomo  
Que marca el paso del tiempo  
El lapsus detenido  
Donde emana  
El amor.

Desandado lo andado  
Hacia atrás  
Un simulacro inmóvil  
de lo sucedido.  
La contra acción.  
Detención.  
Pausa larga  
Considerablemente larga  
Un limbo  
Unas almas  
En paz

Murmurando:

Las cuentas

Los nombres

Las discusiones

de siempre.

Conversación con Dios

Argumentos

de una vida

vivida

ventiladores en el cielo

girando en una posición

Momento

Dulce

Excitante

Embriagador.

LA DUDA

De él

LA CERTEZA

De ella

El acto heroico

Saltar del barco

A los rieles del tren.  
Destellos de luces  
El tiempo corre y viene  
Se golpea con fuerza  
El tiempo  
Una centrifuga  
De metrónomos

Una luz  
Blanca  
Entra  
Lentamente  
Mansamente  
Se detiene  
Se extiende  
Y cubre todo  
Hasta volverlo  
incandescente

Y ellos  
Su corazón  
Se va volando por el balcón  
Salen por la ventana  
anudados  
Difuminándose

Elevándose

En su ascensión

El público sale

un coro celestial

Ocurre la muerte

La liberación del amor.

FIN.

## LIBRETO *ÉPICO* III

(Texto definitivo, fijado tras el proceso de puesta en escena. El texto escrito correspondía exclusivamente a lo que se diría en el montaje.)<sup>212</sup>

A.

A. A

A.

A. A. A.

A

B.            A.

A.A.A.A.A.A.A.A (a coro)

A. A. A.

A es A

Es U

Es a

A. es la primera letra del abecedario es

A

a

aes

a

---

<sup>212</sup> Nota del autor en relación a la tercera versión del texto *Épico*.



alfa

alep

abierta central no redondeada

redonde A d A

A

Alfa

alep

Al encontrarnos tu y yo

al encontrarnos (*loop*)

Un hombre.

Una sonrisa

de hombre.

Una

Una boca

de mujer.

(*varios con variaciones*)

Un cielo

suelo

su cielo.

Mi cielo

cielo

Un suelo

Cielo

Su suelo

cielo

Mi suelo

suelo

Mi cielo

La ampolleta

LUZ

Entra

Fría

Entonces ella comienza a hablar en otro idioma

sube el volumen

el juego deja de ser -el juego-

SE TERJIVERSA

SE MALENTIENDE

SE DESLENGUA

Y SE VUELVE A LENGUAR

Muchos años son  
21.330 días  
descontándole bisiestos  
512 horas  
descontándole  
me he confundido  
vuelvo atrás  
muchos años son  
toda una vida  
21.330 días  
descontándole bisiestos?

Si

Si, 21.330 días  
511. 920 horas  
30. 715. 200 minutos  
1,842912e+9 segundos  
Si el metrónomo suena cada 10 segundos  
Si el metrónomo suena cada 1 minuto  
Si el metrónomo suena cada 1 hora, 20 minutos, 5 centésimas de segundo  
Si el cronómetro avanza es porque el tiempo pasa  
Pasa  
se convierte en sonido

de un cronómetro  
que marca  
el paso del tiempo.