



Ritornello

Devenires de la Pedagogía Actoral

La Palabra en Acción
por **Gustavo Bonamino**

**Teatro de la
Incertidumbre**
por **Omar Fragapane**

**Tadeusz Kantor:
Escuela Elemental
de Teatro**

**Cuando el Teatro
cobra otra Dimensión**
por **Graciela Currás y
Horacio Carbone**

El Teatro Desconocido
por **Octavia de Petre**

El Teatro perdido de Artaud
por **Federico Arzeno**

Declarada de Interés Cultural por la Legislatura
de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina, octubre de 2002
Año II - Número 4 - Precio del ejemplar: \$ 4.-

ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO - 2º ETAPA



* Festival de Arte Especial y Arte Integrado

Dentro del marco de su proyecto Teatro Social el Instituto Nacional del Teatro presentará el **1º Festival de Arte Especial y Arte Integrado - Valorar la vida**. Se llevará a cabo en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional (Aguero y Avda. Las Heras), el 21 de septiembre entre las 16 y las 19.

La programación estará integrada por el Coro Polifónico Nacional de Ciegos, a cargo del Maestro Osvaldo Manzanelli; el grupo teatral ADISA (Artistas Discapacitados Argentinos) presentará **Sueño de una noche de verano** de William Shakespeare; la compañía de danza integrada, bajo la dirección de Alejandro Massellat, dará a conocer el método Dance-Ability. Además, los integrantes de APAC (Artistas Plásticos Argentinos Ciegos), con la coordinación de la Profesora Patricia Braum, expondrán 10 obras de su autoría.

La traducción del lenguaje de señas para las personas hipoacúsicas estará a cargo del equipo de traductores de la profesora Mariel Núñez.

La coordinación artística y dirección general del Festival están a cargo del director de ADISA, Adrián Lazz. La entrada será libre y gratuita.

PROYECTO EDITORIAL

* Editorial INTEATRO

El Instituto Nacional del Teatro acaba de crear la **Editorial Inteatro**, un espacio a través del cual se publicarán distintas colecciones que incluirán obras teatrales, ensayos de investigación, cuadernos de divulgación sobre temas específicos y también Manuales técnicos referidos a la temática Teatro y Educación. Continuará editándose, además, la revista **Picadero**.

Las próximas ediciones serán: **De dramaturgos y narradores** (incluye los encuentros realizados, en octubre de 2000, en el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro del Pueblo del que participaron Juan José Saer-Mauricio Kartun; Ricardo Piglia-Ricardo Monti; Andrés Rivera- Roberto Cossa). La obra se presentará en el Festival Internacional de Teatro MERCOSUR, de Córdoba, el 7 de octubre.

El teatro, qué pasión! de Pedro Asquini, una obra en la que el autor revive su experiencia de actor y director. Se presentará el 12 de octubre en la provincia de Mendoza.

Teatro Breve. Publicación de las obras ganadoras del Concurso Nacional de Obras de Teatro 2002, en homenaje a Teatro Abierto. La obra incluye a los siguientes autores Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Luciano Corvalán, Carlos Carrique, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Ortigui, Ricardo Thierry Calderón de la Barca. **Teatro Breve** será presentado en Buenos Aires en el marco del Encuentro Iberoamericano de Autores que organiza el Teatro Nacional Cervantes, conjuntamente con el Instituto Nacional del Teatro y el CELCIT, entre el 20 y el 23 de noviembre próximo.

Revista **Picadero** n° 7 (incluye una producción sobre la Fiesta Nacional del Teatro, y notas a los grupos La Hormiga Circular (Río Negro), el Periférico de Objetos (Buenos Aires), Mauricio Kartun, Luis Cano, el alemán Stephan Suschke (ex director del Berliner Ensemble), el francés Patrice Pavice, entre otras) se presentarán en Villa Regina, Río Negro, el 9 de noviembre.

Está prevista la edición de **Personas y Personajes del Teatro Argentino**, del investigador Luis Ordaz, **Obras Completas** de Alberto Adellach y el primer cuadernillo de una serie temática denominado **La dirección teatral en la Argentina**.

Comenzó a editarse también **El país teatral** un Boletín Mensual que divulga información sobre las actividades que el INT pone en marcha en todo el país.

PROYECTO COMUNICACION

* Ciclo de teatro y Televisión 2002

A través de un Convenio firmado entre el Instituto Nacional del Teatro y Canal 7 comenzará a emitirse el programa **Ciclo de Teatro y Televisión 2002**. Dicho ciclo será mensual.

El jueves 26 de septiembre, a las 22, se ofrecerá **Las de Barranco**, de Gregorio de Laferrère. El elenco está integrado por María Rosa Gallo, Tony Vilas, Beatriz Spezzini, Boris Rubaja, Juan Carlos Puppo, Mónica Santibáñez, Inda Lavalle, Yael Ken, J.M. Marcos, Adrián Azaceta y Franco Bernardi. La puesta en escena es responsabilidad de Julio Baccaro.

El jueves 24 de octubre se difundirá **Nuestro fin de semana** de Roberto Cossa, según la puesta de Hugo Urquijo, que se estrenó en esta temporada en el Teatro Nacional Cervantes.

El jueves 28 de noviembre será el turno de **Los Mirasoles** de Julio Sánchez Gardel, en la puesta que el tucumano Manuel Maccairini concretó con el grupo Martín Pescador de Catamarca.

Finalmente, el 26 de diciembre se presentará **Postales argentinas** de Ricardo Barts en la puesta del grupo La Libélula, de Mendoza. La dirección pertenece a Claudio Martínez.

* Programa radial Escenario

Con la conducción de Rómulo Berrutti y la colaboración de Edith Scher continúa emitiéndose por FM Clásica, **Escenario**, el programa del Instituto Nacional del Teatro. A partir de esta semana el programa se realizará no sólo en Buenos Aires sino también en distintas provincias. El próximo sábado 21 de septiembre, por ejemplo, la producción se trasladará a Rosario. Luego visitarán Ushuaia (Tierra del Fuego), Salta y Santa Rosa (La Pampa).

PROYECTO FORMACION

* Videoconferencias

A partir de un Convenio con el CFI (Consejo Federal de Inversiones) el INT organizó un plan actividades de educación a distancia. La primera se concretará con el dramaturgo Mauricio Kartun, quien dictará un **Seminario de dramaturgia sobre un escenario virtual: Breviario de arte y oficio para la escritura teatral**. Durante la transmisión se conectarán Capital Federal con Resistencia (Chaco), Trelew (Chubut) y Paraná (Entre Ríos). El curso se realizará en un total de seis clases, de dos horas cada una, a partir del 4 noviembre.

Dramaturgo y Maestro de Dramaturgia. Mauricio Kartun ha escrito desde 1973 más de quince obras teatrales entre originales y adaptaciones. Se destacan, entre otras, **Chau Misterix**, **La casa de los viejos**, **Pericones**, **Sacco y Vanzetti**, **El partener**, **Desde la luna** y **Rápido nocturno, aire de foxtro**.

De continuada actividad pedagógica en el país y en el exterior, ha dictado innumerables talleres y seminarios en España, Brasil, México, Cuba, Colombia, Venezuela, Uruguay, Bolivia y Puerto Rico.

• **Seminario con Ricardo Barts**. La delegación Capital Federal del INT está organizando un seminario de Dirección Teatral con Ricardo Barts, sin arancel y con preinscripción. Las vacantes son limitadas. Se llevará a cabo en el teatro IFT a partir del 18 de octubre. Los interesados podrán solicitar informes y preinscribirse, entre el 25 de septiembre y el 11 de octubre, de martes a viernes de 14 a 18, en la delegación del INT, Av. Santa Fe 1235, piso 5, oficina 503. Teléfono: 4815-6661, interno 123.

Esta delegación además tiene previsto realizar un nuevo **Seminario de dramaturgia** con Mauricio Kartun ya que el primero -que actualmente se desarrolla en el Teatro Payró- superó las 500 inscripciones.

TEATRO Y MERCOSUR

• **Festival Internacional de la Triple Frontera**. Se concretará en marzo de 2003 en Puerto Iguazú, Misiones. Las autoridades del INT ya tuvieron reuniones en Paraguay con teatristas y autoridades del área cultural de ese país y en los próximos días visitarán Buenos Aires representantes de los gobiernos y del teatro paraguayo y brasileño.

• El Instituto Nacional del Teatro participará, entre el 4 y el 8 de diciembre de 2002, en el Mercado Cultural Latinoamericano que se llevará a cabo en Bahía, Brasil. El INT se hará presente con un stand y presentará el espectáculo **Secreto y Malibú** con coreografía de Diana Szeinblum. Este trabajo ganó la Fiesta Provincial de la Región Centro en 2000 y participó de la Fiesta Nacional del Teatro, realizada en esa temporada en Salta.



Editoriales



"Herederás el Viento"

Como consecuencia de la globalización o de las nuevas tecnologías o de la necesidad de salir del propio laberinto o del deseo de conocer otros "espacios mentales" o de la vocación por producir conocimiento o de la pretensión por satisfacer nuestro orgullo, o por todo esto a la vez, es que hemos decidido estrenar página web.

Un esfuerzo que, en los tiempos que corren, no es cosa menor.

Los objetos concretos necesitan de una distribución extensiva, como los cultivos.

Mientras que el mismo producto puesto en la web genera una llegada intensiva.

Eso está allí para ser descubierto, disponible para arribar, para encontrar. Con algo de direccionalidad y algo más de azar.

Con el convencimiento que permite desarrollamos de una manera más amplia, más nutritiva. Por todo esto doblamos la apuesta, saltamos a la red de redes, y además de la versión de Ritornello en papel, de ahora en adelante, la tendremos de manera digital.

Gustavo Bonamino

"El Momento Cero"

"...El aprendizaje tiene por función esencial transformar información y conocimiento, en saber encarnado.

También se podría decir, de un modo ligeramente diferente, que el conocimiento tiene, como el agua, tres "estados": un estado líquido, sin estructura, y que adopta múltiples formas (la información, los datos); un estado sólido, con estructuras estables (el conocimiento científico, explícito) y un estado gaseoso (el saber, implícito, encarnado).

El aprendizaje es un proceso complejo y, desde este punto de vista, híbrido: su objetivo es la implicación del conocimiento, pero el proceso mismo combina necesariamente información, conocimiento explícito y saber: ser docente es una profesión como cualquier otra y supone saber, es decir, conocimiento encarnado. Es por eso que, en su forma histórica, el proceso de aprendizaje en todos sus niveles, desde el jardín de infantes hasta la tesis de doctorado, comporta la interacción física, en tiempo real, entre personas. Esto quiere decir que el aprendizaje es un proceso que combina primeridad, secundaridad y terceridad; enseñar y aprender supone activar emociones, datos y reglas. La computadora más avanzada que se pueda imaginar es incapaz de saber (conocimiento encarnado); es, por definición, un dispositivo tecnológico de operaciones y datos explícitos. Una computadora puede aprender, pero lo aprendido no se diferencia en ella del conocimiento explícito: una computadora no contiene diferencia entre conocimiento y saber. Una computadora es incapaz de implicación. Es por esta simple razón que Internet, que no es en definitiva más que una red de conexión entre computadoras, no podrá reemplazar nunca a las instituciones del aprendizaje..."

Del Capítulo "El Momento Cero" del libro Espacios Mentales - Efectos de Agenda 2 de Eliseo Verón.

Staff



Año 2 - Número 4
Precio del ejemplar: \$4

Directores

Gustavo Hernán Bonamino - Fernando Orecchio

Propietario

Gustavo Hernán Bonamino

Grupo Ritornello

Mayra Carlos, Omar Fragapane, Fernando Locatelli

Número de Registro de la Propiedad Intelectual: 169471

Redacción

Pasaje Prudan 1310 1° A (1242)
Capital Federal - Argentina Tel.: 4957-3843
E-mail: info@ritornello.com

Diseño

Carolina Tejeda - Fernando Locatelli

*Ilustración de tapa: "Woman Bathing" de René Magritte
Ilustraciones del interior: Fragmentos de Obras de René Magritte,
Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Toulouse Lautrec, Gustav Klimt.*

Colaboran en este número

Gustavo Bonamino, Omar Fragapane, César Brie,
Graciela Currás, Horacio Carbone,
Octavia De Petre, Federico Arzeno.

Además

Paula Köhn, Carolina Tejeda, Leonel Meunier, Viviana Ivaldi
Los artículos firmados son responsabilidad de los autores

	Editoriales	1
	Staff	2
	Ritornello tiene Web	4
	Mr. Vértigo <i>Paul Auster</i>	5
	La Palabra en Acción y las dimensiones del Acto Lingüístico <i>por Gustavo Bonamino</i>	6
	Teatro de la Incertidumbre <i>por Omar Fragapane</i>	11
	Tadeusz Kantor: Escuela Elemental de Teatro	18
	Cuando el Teatro cobra otra Dimensión <i>por Graciela Currás y Horacio Carbone</i>	30
	El Teatro desconocido <i>por Octavia de Petre</i>	35
	El Teatro perdido de Artaud <i>por Federico Arzeno</i>	40
	Los Números Anteriores	46
	Última Página	48



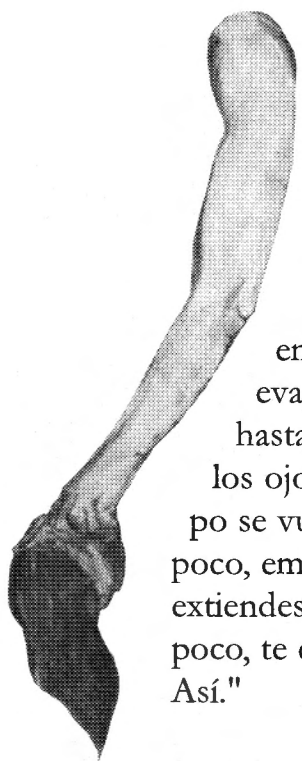
Esta publicación cuenta con el subsidio
del Instituto Nacional del Teatro

Ritornello tiene Web

www.ritornello.com.ar



MR. VÉRTIGO



"En el fondo, no creo que haga falta ningún talento especial para que una persona se eleve del suelo y permanezca suspendida en el aire. Todos lo llevamos adentro - hombres, mujeres y niños -, y con suficiente esfuerzo y concentración, todo ser humano es capaz de duplicar las hazañas que yo realicé cuando era el Niño Prodigio. Tienes que aprender a dejar de ser tú mismo. Ahí es donde empieza, y todo lo demás viene de ahí. Debes dejarte evaporar. Dejar que tus músculos se relajen, respirar hasta que sientes que tu alma sale de tí, y luego cerrar los ojos. Así es como se hace. El vacío dentro de tu cuerpo se vuelve más ligero que el aire que te rodea. Poco a poco, empiezas a pesar menos que nada. Cierras los ojos; extiendes los brazos; te dejas evaporar. Y luego, poco a poco, te elevas del suelo. Así."

Paul Auster

La palabra en acción y las dimensiones del acto lingüístico

Una propuesta para fundamentar un enfoque técnico del llamado "teatro de texto" desde las Ciencias del Lenguaje.

Por Gustavo Bonamino *

Más allá de cualquier discusión técnica o metodológica respecto del tema del texto en escena es deseable que éste fluya de la manera más orgánica posible. Y cuando hablamos de organicidad deberíamos hacer la necesaria puesta a punto referida a qué entendemos por organicidad en distintas poéticas. O mejor, cual sería la organicidad propia y esperable que cada estética engendra.

Éste, sin dudas, es material para una investigación ulterior. Aquí nos proponemos trabajar sobre un género particular que podríamos llamar "teatro de texto". Comprendemos que esta nominación es limitada porque casi todos los diferentes estilos tienen el texto como dimensión constitutiva esencial.

Pero hay un tipo de teatro (Shakespeare, Lope de Vega, Sófocles, García Lorca, etc.) donde el texto tiene un peso cualitativo superior al resto de los elementos de la estructura. Es decir que la palabra se convierte en vehículo primordial de la situación dramática.

Además la palabra parece indicarnos que está allí para ser dicha, para trascender en su carácter poético. Y si en la palabra está el drama, es la palabra la que se convierte en acción voluntaria y consciente utilizada en la prosecución de los objetivos de los personajes.

Por esto es que preferimos hablar de "la palabra en acción".

Pero, ¿cuántas maneras o formas tiene un actor para abor-

dar la palabra?Cuál es la relación actual de un actor con un texto poético? ¿Cómo "parar" a alguien que se está formando como actor frente al mundo de la palabra? ¿Desde dónde sería más conveniente?

Seguramente haya tantas respuestas como personas y actores.



No obstante aparece como posibilidad cierta que un camino sea el de transformar la palabra en acción. Sería la palabra la que hace. La que mata, la que besa, la que convence, la que seduce, la que expulsa.

Por lo tanto el primer aspecto que debemos tener en cuenta para trabajar la palabra es su inserción en la estructura dramática. Debemos realizar el análisis psico-físico de la estructura a efectos de transitar el conflicto, las circunstancias, el entorno, los objetivos y encontrar las acciones portadoras de esos objetivos. Luego dotar a la palabra de la "portación" de esos objetivos de manera que ésta sustituya a la acción con igual peso específico. Este primer trabajo permite una comprensión dramática de la situación escénica desde una mirada que jerarquiza la función de la palabra. El panorama se complica aún más si consideramos que en el "teatro de texto" el actor no puede recurrir, en todos los casos, a acciones físicas cotidianas para cumplir los objetivos del personaje.

Todos estos aprendizajes y experiencias devienen de prácticas concretas y se comprueban o validan en su efectividad. Y no está mal, ya que muchas veces se supone que tiene razón aquel que obtiene resultados. Es cierto también que en el mundo del arte en general y del teatro en particular es sumamente dificultoso elaborar teoría ya que la mayoría de las veces nos guiamos por afirmaciones, imperativos, manifiestos. Y esto tampoco está mal. Pero nos parece interesante realizar conexiones con algunas otras disciplinas que en algún caso nos puedan dar otro tipo de mirada para nuestras hipótesis.

Y es este el punto central de esta reflexión ya que vamos a proponer un sustento posible desde las ciencias del lenguaje. Para encarar esta *operatividad de la palabra*, de la que venimos hablando, recurrimos a las ideas de J. L. Austin sobre la *pragmática de la palabra*.

En el libro "Cómo hacer cosas con palabras", J. L. Austin, introduce su estudio de las "expresiones realizativas" como punto de partida para una teoría de los actos lingüísticos. Estas expresiones realizativas surgen de pensarlas en contraposición a las expresiones descriptivas o constativas es decir expresiones que describen algún estado de cosas y que pueden ser verdaderas o falsas (abordaje desde la lógica).

Si suponemos que expresiones tales como "debés amar al prójimo" (tal el ejemplo que cita J. L. Austin) no es una oración descriptiva, es un enunciado, no es verdadero ni falso y no es un sinsentido, la pregunta que J. L. Austin se hace es cómo justificar su carácter significativo.

De allí que analiza expresiones tales como "prometer", entre varias otras, y concluye que en realidad lo que estamos haciendo con esas expresiones es realizar una acción. Es claro que esa acción no debe confundirse con la acción misma de

pronunciar la palabra.

Volvamos un instante atrás. Cuando planteamos que es la palabra la vía conducente para los objetivos de los personajes, y es por esto que decimos que la palabra sustituye a la acción, es la palabra la que debe comprender los mismos términos que la definición de acción.

Definimos acción como "todo comportamiento voluntario y consciente, tendiente a un fin determinado, transformador, aquí y ahora" (1).

Es decir que para nosotros la palabra debe tener un objetivo inmediato (un "querer") y un objetivo mediato (un "para qué") ulterior a la acción misma, que constituye a la acción, pero que no debe confundirse con la acción misma (es su destinación, su justificación a futuro, su intención).

Veamos ahora el esquema propuesto por J. L. Austin.

En el momento de decir algo debemos distinguir tres momentos:

- 1) El acto de decirlo (emisión sonora, entonación, lógica sintáctica) o acto locucionario o dimensión locucionaria del acto lingüístico.
- 2) El acto que llevamos a cabo al decirlo (prometer, advertir, amenazar) o acto ilocucionario o dimensión ilocucionaria del acto lingüístico.
- 3) El acto que llevamos a cabo porque dijimos algo (ilusionar, intimidar, convencer) o acto perlocucionario o dimensión perlocucionaria del acto lingüístico.

Además J. L. Austin plantea que la relación entre lo locucionario y lo ilocucionario es una relación convencional, y que la relación entre lo locucionario y lo perlocucionario es una relación causal (causa-efecto).

Nos parece pertinente aclarar que aquí "convencional" debe leerse desde la lógica y no desde el campo expresivo.

Y un paso más allá: La "lógica" desde el campo expresivo sería la lógica de la conducta del personaje en situación.

En nuestra reflexión constatamos que al momento de decir algo, de utilizar la palabra como acción, es imprescindible cumplir con las tres dimensiones del acto lingüístico mencionadas por J. L. Austin.

Es decir que en el enfoque que estamos proponiendo están las palabras que digo y cómo las digo, lo que intento hacer y lograr al decirlas (objetivo inmediato) y lo que quiero alcanzar por haberlas dicho (objetivo mediato).

Tomemos un ejemplo. En "Doña Rosita la Soltera" de Federico García Lorca encontramos una escena en verso entre Rosita y el Primo. Uno de los textos del Primo dice lo siguiente: "Cuando mi caballo lento coma tallos con rocío, cuando la niebla del río empañe el muro del viento, cuando el verano violento ponga el llano carmesí, y la escarcha deje en mí alfileres de lucero, te digo, porque te quiero, que me moriré por ti."

Si interpretáramos este texto deberíamos tener en cuenta que lo decimos con una calidad sonora, una métrica, una sintaxis y una expresividad (dimensión locucionaria), que la acción que realizamos con estas palabras podría ser "seducirla" (dimensión ilocucionaria), y que el objetivo que quiero cumplir al decirlo podría ser "comprometerla" para el futuro (dimensión perlocucionaria).

Recordemos que es una escena de "despedida" entre ellos, que son novios, y que él está por partir a un largo viaje a América.

Si introducimos la categoría de destinatario (antagonista) es claro que salvo que podamos chequear con él si tal o cual "perlocución" cumplió o no con su objetivo no tendremos demasiados parámetros como para afirmar la consecución del mismo.

(Y si pudiéramos efectuar una analogía con la vida real convengamos que, incluso constatando con el destinatario, rara vez sabríamos la verdad)

Pero en la técnica dramática de la cual hablamos vale aclarar que el punto importante, o el punto que oficia como motor de la técnica, no es necesariamente si la dimensión perlocucionaria (el objetivo mediato) se cumple o no se cumple, sino que es el tránsito por intentar cumplirlo, es la vocación por el objetivo.

De la concreción o no, justamente, deviene el desarrollo dramático posterior de la obra en cuestión, es decir el rumbo de la misma.

Pero en el presente de una actuación, en el aquí y ahora de un momento determinado, lo importante es que los personajes luchen, "agonicen" (de agonismo), por conseguir sus objetivos ya que como personajes ignoran el "futuro de la obra".

Dice bien Austin cuando plantea que quien emite determinada expresión realiza un acto que puede ser descripto haciendo referencia oblicua o bien no haciendo referencia alguna a la realización del acto locucionario o ilocucionario. En uno de los ejemplos que cita dice:

Acto (A) o locución

Me dijo: "No puedes hacer eso".

Acto (B) o ilocución

Él protestó porque me proponía hacer eso.



Acto (Ca) o perlocución

Él me contuvo.

Él me frenó.

Acto (Cb)

Él me volvió a la realidad

Él me fastidió

Claro que esta última es la constatación en el destinatario de la perlocución ya que quien enuncia es el destinatario. (Puntos C)

Nuestro planteo incluso es anterior. Tomando la secuencia de J. L. Austin podríamos decir que sería "protestar (B) para contenerla (Ca)" o "protestar (B) para volverla a la realidad (Cb)".

Dejando en un segundo plano la concreción del objetivo. Más adelante se constatará lo que efectivamente aconteció.

Desde la mirada que estamos aplicando otro punto importante estaría vinculado con lo que J. L. Austin llama juegos de lenguaje. A partir de este punto es que continuaremos con nuestra investigación en otro momento, pero nos permitimos hacer un principio de introducción.

En distintas oportunidades el actor encuentra dificultades para plantear correctamente los objetivos. Es decir que, además de hacerlo en primera persona, en positivo y en presente, debe encontrar el "verbo" apropiado para la intención del personaje en las más variadas situaciones

Es cierto que cuando se realiza el análisis de la situación dramática, dando cuenta de los distintos elementos de la estructura, no siempre el objetivo puede ser vinculado con algún verbo de esos que reenvían directamente a una

acción. Y de manera más concreta aún, en el tipo de teatro que estamos tratando.

Un aporte para esta perspectiva podemos encontrarlo en otro de los planteos de J. L. Austin donde clasifica familias más generales de actos lingüísticos emparentados entre sí.

A saber:

- 1) Verbos de judicación o judicativos que tienen como caso típico el acto de emitir un juicio acerca de algo.
- 2) Verbos de ejercicio o ejercitativos que consisten en el ejercicio de potestades, derechos o influencia.
- 3) Verbos de compromiso o compromisorios que tienen como caso típico el prometer o comprometer, o declarar intenciones.
- 4) Verbos de comportamiento o comportativos que se vinculan con actitudes y comportamientos sociales.
- 5) Verbos de exposición o expositivos que ponen de manifiesto el modo cómo nuestras expresiones constituyen un argumento (2).

En un próximo trabajo seguiremos profundizando la propuesta.

(1) Tesis sobre Stanislavski. Raúl Serrano.

(2) Para ampliar estos conceptos y observar la composición de estas familias de actos lingüísticos ver la Conferencia XII de "Cómo hacer cosas con palabras" de J. L. Austin.

ARGENTORES

Sociedad General de Autores de la Argentina



La única autorizada por Ley 20.115 a recaudar los derechos de todos los autores argentinos y extranjeros cuyas obras se representen o exhiban en Teatro, Radio, Cine y Televisión

SIN AUTOR NO HAY OBRA

Los autores crean, Argentoires los protege

J. A. Pacheco de Melo 1820 - C-1126AAB - Buenos Aires - Argentina
Tel. 4811-2582 - Fax: 4913-0636 - e mail: mentradas@argentoires.org.ar

Teatro de la Incertidumbre Teatro de la Metáfora

por Omar Fragapane*

Sólo conocemos la metáfora y la metáfora es incierta

En la nota publicada en Ritornello N°3, "Hacia un teatro fundado en la física moderna", he intentado un acercamiento entre el arte y la ciencia, más específicamente entre el teatro y la física, tomando la estructura sobre la que están edificadas las ciencias físicas actuales que han hecho conocer otro universo en el que nos conformamos como seres. Al explorar el mundo subatómico en la primera mitad del sigloXX, los físicos comenzaron a observar que las leyes de la física clásica no eran aplicables en aquellos niveles tan alejados de lo cotidianamente observable; esto los arrastró a un cambio de paradigma tan profundo en las ciencias, la filosofía, el lenguaje y hasta las costumbres, como el que se produjo al pasar de la teoría geocéntrica de Ptolomeo, que proponía a la Tierra como el centro del universo, a la teoría heliocéntrica de Copérnico que ubica al sol en el centro del Sistema Solar, en el cual la Tierra es sólo un planeta más. En ambos casos, el Hombre cambió su visión del universo y de sí mismo:

"Todo el universo está, pues, engranado dentro de un movimiento y de una actividad sin fin, en una continua danza cósmica de energía." (1)

Para explicar este nuevo universo, los físicos se vieron obligados a expandir los recursos del lenguaje, a buscar en éste las formas que hicieran inteligible desde el mundo que tenemos ante nuestros ojos aquel en el que "verdadera y novedosa-

mente" notaban que estamos parados. Era necesario disolver el contenido en la forma y que la forma fuera el contenido porque este nuevo universo es forma:

"... los físicos, al hablar de los átomos, suelen conformarse con un lenguaje impreciso, lleno de comparaciones, y pretenden, como los poetas, despertar en el alma de los oyentes, mediante imágenes y símiles, determinadas impresiones, que orienten en la dirección deseada, sin que pretendan llegar los físicos, por medio de formulaciones claras, a conclusiones precisas, dentro de determinado razonamiento." (a)(2)

De esta manera entonces, resultaría factible acercar el arte y la ciencia, porque la ciencia se ha acercado al arte y ha tomado de ella su modo de elaborar una realidad, su modo de construirla: una propuesta de la metáfora como materia-energía (b) e intersección de sentidos logrando uno nuevo en cada acontecimiento, manteniendo los sentidos originales. Un físico cuántico es un poeta intentando explicarnos con palabras de este mundo que el universo no necesariamente es tal cual lo vemos, ni mucho menos lo creemos; podría serlo pero es una cuestión de probabilidades para que sea así, o de otra manera, que no sabemos



con certeza cuál podría ser: un universo incierto (c). La metáfora no ancla certeramente en ningún sentido, los transforma continuamente, los sustituye, es intersección de sentidos. La realidad se construye a partir del discurso. El discurso poético construye una realidad metafórica.

Si el discurso poético, por su estructura incierta fuera el que más se acercara a la verdad y la explicación física del universo estuviera estructurada sobre el lenguaje poético, sin pretender afirmar que la verdad es poesía, el modo de dar cuenta de la verdad sería metafórico.

La nota en Ritornello N°3 concluía de esta manera:

"Esta teatro plantearía la imposibilidad de una sola historia pues cuanto más queramos acercarnos a ella, más se verá perturbada (Werner Heisenberg enunció el llamado Principio de Incertidumbre diciendo que no se puede estar totalmente

seguro acerca de la posición y la velocidad de una partícula, cuanto con mayor exactitud se conozca una de ellas, con menor precisión puede conocerse la otra), en el mejor de los casos, sólo podremos tener una aproximación a ella a través de todos los caminos posibles que aquella pueda seguir (lo que el científico Richard Feynman llamó una suma sobre historias, donde supone que la partícula no sigue un único camino en el espacio-tiempo, como haría en una teoría clásica sino que iría de A hasta B a través de todos los caminos posibles, integrándose y desintegrándose en todas las posibles combinaciones de partículas sin saber con certeza su posición y su velocidad). El presente por múltiples caminos. Un teatro de claras incertidumbres. Para construir un personaje

habría que construir todos los posibles personajes, desintegrándose en otros personajes, combinándose, volviendo a integrarse y nuevamente desintegrarse, en una "tendencia a existir", dando cuenta que para conocer un personaje habría que tener en cuenta las interconexiones. Construir la incertidumbre, el modo con el que habría más posibilidades de construir un personaje. El actor como un aspecto de la energía, dado por el accionar rítmico de fuerzas de la mecánica cuántica, constitutivas del cuerpo. Fuerza y forma, de manera

indiferente, utilizando dos palabras sólo a los fines de un acercamiento. La forma-fuerza, con una "tendencia a manifestarse", tendencia plástica, rítmica.

La historia de una obra sería ese universo de los personajes, el entretrejo de historias, integrándose y desintegrándose en todos los caminos posibles, donde el tiempo se ramificaría en

cada "camino" posible, en múltiples sentidos. La metáfora puede darnos un indicio de cómo podría ser ese teatro. La metáfora sustituye, transforma, combina, desintegra e integra, en un comportamiento dual, expresando la incertidumbre de algo que es una y otra cosa a la vez. Una pedagogía actoral fundada en la física moderna debería considerar a la metáfora del mismo modo como Einstein consideraba al campo electromagnético, como aquello que constituye nuestra realidad. Aquel que se formara en este teatro debería considerarse como una zona de ese campo metafórico en donde ése asume valores "enormemente altos" y su devenir sería un continuo Ser en la dualidad metafórica."

La nota en Ritornello N°4 comen-

Explicar con
palabras de este
mundo
que partió de mí un
barco llevándome.

Alejandra Pizarnik

zaría de este modo:

Si las partículas subatómicas decidieran montar una obra de teatro y la experiencia de alta energía (Choque de partículas a velocidades cercanas a la de la luz), fuese una puesta en escena, diríamos que las partículas estarían realizando una continua adaptación poética, metafórica. Los ensayos de la misma se habrían realizado teniendo en cuenta las tendencias a que determinadas situaciones ocurrieran. La función sería el resultado de lo incierto. Ni las partículas mismas podrían haber predicho lo que ocurriría, y luego de la puesta en escena llegarían a la conclusión de que lo ocurrido poseyó una lógica totalmente coherente y que era altamente factible que ocurriera de esa manera y no de otra.

Construir un discurso escénico

Es imposible conocer la escena verdadera, sólo conocemos su metáfora.

La forma da cuenta del cuerpo: éste es reconocido como tal por su forma. La metáfora se expresa en una forma por lo que el cuerpo-forma es imagen metafórica, imagen en continua transformación. La metáfora es su modo de adquirir sentidos: ella será verdad escénica.

El cuerpo-forma del personaje da cuenta de imágenes y sus transformaciones, la metáfora, la incertidumbre.

Simultaneidad relativa

Si el tiempo existe desde el momento en que hay sensación de suceder de acontecimientos, la Historia (espacio-tiempo) se construiría en el devenir de una relativa simultaneidad.

Cuál es el camino que sigue la historia. No hay causas ni efectos previos que puedan dar indicios o certezas de hacia dónde se dirige. La causalidad se desprende a posteriori y es el resultado de un proceso de encuentro (choque) de personajes (proceso incierto), en donde la imagen de un personaje se transforma: se crea y se destruye continuamente. No se trata de personajes ocultos dentro del personaje, ni de facetas verdaderas o falsas

sino de transformaciones en el proceso histórico de encuentro y desencuentro.

La sola puesta del actor en la escena abre las puertas del mundo transformado: el actor, su cuerpo, su forma, su forma-cuerpo, el movimiento, la transformación, la continua formación de imágenes de mundo, de imágenes de la verdad, dan la ilusión de tiempo, tiempo-espacio (la cuatridimensión), tiempo-forma-cuerpo en relativa simultaneidad.

No hay elementos que den un indicio preciso de lo que sucederá ni qué transformación tendrá la imagen-personaje. Sólo hay una tendencia a que tal o cual suceso ocurra pero de ningún modo se puede tomar como ley o precepto.

La imagen es proceso incierto que se transforma durante un proceso incierto.(d)

La escritura es iniciática

Una tendencia de sentidos.

En la escritura del texto teatral estaría plasmada la incertidumbre y los sucesos sólo como una tendencia a que ocurran. Una tendencia en la historia. El germen de la incertidumbre debería estar presente desde o hasta la dramaturgia. Escritura construida en la metáfora y en la transformación. Los personajes se transforman desde la escritura, acorde al desarrollo histórico: no es el mismo a través de todo el texto; aparece bajo otro aspecto, puede volver o no al aspecto inicial o pasar por otras transformaciones, estas surgen a partir del choque con otros personajes que corren o no igual suerte. No es posible afirmar qué transformación ocurrirá, sólo se podría intuir que hay una tendencia a que ocurra tal o cual transformación.

La escritura plantea personajes. Nada se aclara sobre la continuidad o permanencia de los mismos. Los personajes poseen una entidad incierta. Distintos espacios-tiem-



pos se superponen. Si el tiempo forma una unidad con el espacio, corren la misma suerte: los tiempos son espacios, por lo cual las situaciones pueden ocurrir en distintos tiempos como lo hacen en distintos espacios. El espacio, en consecuencia, debería indicar antes y después; se debería, por lo tanto, cambiar de tiempo del mismo modo como se cambia de espacio. Nombrar a un personaje para apuntar qué es lo que dice, no sería más que una formalidad para transmitir algo sobre la entidad del mismo; pero esta misma escritura, insalvable, en realidad no es más que una referencia, no es en absoluto la manifestación concreta de la incertidumbre, de la metáfora. Ella se manifiesta en el acto escénico mismo, en el encuentro y desencuentro de los actores en la escena.

Teatro de la metáfora

La escena es metáfora. La pedagogía estaría sustentada en la incertidumbre.

La metáfora es una tendencia a un significado. Una tendencia a una determinada acción, a un determinado hecho. La metáfora da indicios del significado de las acciones; sólo indicios, de algo que podría ocurrir o no.

Habría que formar a los actores en la incertidumbre, en la transformación continua de cada uno en otro que es a la vez cada uno, surgido del encuentro con el otro, en donde el personaje que resulta no es el mismo en otra actitud, es enteramente otro y el mismo a la vez; formar actores en la intersección, a ser intersección: un modo de abrir sentidos. El actor aprendería a plantear la incertidumbre. El actor sería la incertidumbre porque por él se encarnaría la metáfora: lugar de encuentro de sentidos, que se leerá sólo por la intersección. *El actor, intersección de sentidos.*

Formarse en la incertidumbre es tomar conciencia de que nunca se sabrá quién se es. En el contrasentido de esta afirmación se condensa el inicio del camino hacia la incertidumbre: tomar conciencia de que nunca se tendrá conciencia.

Los actores interpretan:

Un salón. Sillas dispuestas en auditorio. Una mesa larga frente a ellas. Detrás de ésta, los conferenciantes. Moribundos sentados en sillas están frente aquellos.

Conferenciante: Lograr la convivencia del sentido anecdótico e institucional de las especies en extinción como ser cabras y conejos, es tarea de ajenos y serenos.

Conferenciante: Me limito, no obstante, a adornar de cuestiones a lograr; lo que es la tribulación no es más que un segmento de opiniones y consensos.

Conferenciante: No.

Conferenciante: Muy bien.

Conferenciante: Si mal no recuerdo, la asegurada condición de los hombres no es para nada satisfecha por la ordenada colaboración de las personas y utilizo, Dios mediante, el enredado suponer de los adioses.

Conferenciante: Lograr la convivencia del sentido anecdótico e institucional, hacer anécdota la pelea...

Conferenciante: Me limito, no obstante, a adornar de cuestiones a lograr lo que en la tribulación no es más que un segmento de opiniones y consensos.

Conferenciante: Ajá.

La mano de un moribundo se desliza y cae haciendo balancear el brazo. Los conferenciantes miran. El brazo detiene el balanceo.

Conferenciante: Claro.

Conferenciante: Bien.

Conferenciante: Bien ha sido todo, desde que he conocido que nada está más cerca.

Conferenciante: Se equivoca Ud., se equivoca.

Conferenciante: Se equivoca.

Conferenciante: Alternadamente... en forma alternada... con alternancias, se ha visto llegar más allá.

Conferenciante: Nada.

Conferenciante: Nada.

La mano de uno de los moribundos se desliza y cae haciendo balancear el brazo. Se detiene. Entran los conferenciantes, viejos. Lo hacen discutiendo fuertemente con voces muy chillonas e ininteligiblemente, gesticulan, quedan

estáticos.

Realizado por uno o por varios actores, la asignación de cada uno de los textos se logra en el momento del encuentro en el escenario, no hay un acuerdo previo sino que de las condiciones de interpretación de un momento dado surge el personaje. Todos saben el texto a decir pero ninguno sabe quién lo dirá o si lo dirá siquiera e inclusive si alguien lo dirá. El instante cuatridimensional (espacio-tiempo) decide, el personaje y la secuencia histórica de la obra, es consecuencia del azar.

Los actores interpretan:

Laberinto. Quien/es camina/n por él.

Quien: Voy por un camino pero no camino por él, pues caminar sería recorrer distancia y yo permanezco en ella.

Quien: Voy por un camino...

Quien: El camino es distancia conquistada a fuerza de perderla.

Quien: Quién habla

Quien: Quién me llama

Quien: Quién eres

Quien: Quien estaría por saber el camino pero no hallo quién lo sepa.

Quien: Ya ha sido suficiente camino, me extrañaría que hallarlo fuera suficiente.

Pausa.

Quien: ¿Quién eres?

Quien: Quien.

Quien: ¿Quién?

Quien: Quien.

Quien: Quien soy yo.

Quien: Quien soy yo

Quien: ¿Quién eres tú?

Quien: ¿Quién eres tú?

Quien: Quien.

Quien: Quien.

Se aleja/n por el laberinto.

La identidad del personaje es aleatoria, surge del choque. Un actor puede ser uno o varios, puede él mismo multiplicarse en otro/s o fundirse con otro/s, en tal caso debe aprender tanto a duplicarse como a ser complemento y no por esto los perso-

najes dejan de tener objetivos ni de tener su propia historia sólo que esto será el resultado de una búsqueda grupal.

Los actores interpretan:

Un hombre, de pie en una esquina.

Un hombre se aproxima caminando. Se ven. El hombre continúa caminando.

Hombre: Continúe, continúe, siga por esta calle dos cuadras y gire hacia la izquierda, camine tres más y habrá llegado.

El hombre continúa caminando.

Hombre: Continúe, continúe, siga por esta calle dos cuadras y gire hacia la izquierda, camine tres más y habrá llegado.

El hombre ya se aleja.

Hombre: Continúe, continúe, siga por esta calle dos cuadras y gire hacia la izquierda, camine tres más y habrá llegado.

El hombre se aleja. El hombre lo ve alejarse.

Los conferenciantes recuperan el movimiento.

Conferenciante: He visto, he sido consciente, de la necesidad que nos suscita, he visto, he sido consciente.

Conferenciante: A diferencia de lo que todo el mundo cree, no hay diferencia entre el olvido y la nada. Nada es lo que circunda y olvido es lo que contiene, he visto, he sido consciente.

Conferenciante: Si así es como cree/n Ud./s., muy inoportuno es entonces que halle aquella circunstancia oculta tras el rostro que solloza. No hay por lo tanto que disuadir a nadie para complacer contra su voluntad a quien más detesta. Me veo en la necesidad de mentir, claro está.

Los conferenciantes se colocan tras la mesa del estrado, quedan estáticos. La mano de uno de los moribundos se desliza y cae haciendo balancear el brazo. Se detiene.



La metáfora se crea en el momento de la

interpretación. Allí se completan y superponen sentidos; de la intersección de/en la escena surge la metáfora.

El choque de personajes es el generador de personajes y con este se plasma el tiempo-espacio (la cuatridimensión). No habría una única línea en la historia sino un tejido de posibles historias dadas de manera incierta. La búsqueda de la imagen de la escena se iniciaría en la danza y las artes plásticas. La Estructura Dramática sería consecuencia de esa imagen, poniendo mucho más de manifiesto su condición cuatridimensional. La imagen organizaría la incertidumbre, la imagen: forma plástica y acción dramática condensadas. La imagen sería el modo en que ésta pudiera ser aprehendida por los actores. En la imagen, la incertidumbre se contendría y se haría contenido: adquiriría significado.

La forma de la escritura, la *palabra metafórica*, daría indicios de la imagen de la incertidumbre. El actor encontraría en la escritura un indicio de la forma del personaje y de la escena.

Las imágenes se superponen, ninguna desaparece, todas permanecen en distintas dimensiones espacio-temporales y bien puede ser el mismo actor que en distintas dimensiones es distinto personaje o viceversa.

La categoría *personaje* se modifica, singular o plural se vuelve indistinto. Un actor comprende personaje y cantidad (e). Educarse en la metáfora es tener en cuenta la multiplicación de sí mismo en otros sí mismos simultáneos. El texto no tiene por qué indicar número, el actor lo hallará.

Un teatro sin límites precisos. Los sentidos no son dados de antemano sino ofrecidos para adquirir su propio ordenamiento en la imagen escénica(f): el conjunto aparecerá yuxtapuesto, contrapuesto, ordenado linealmente e incluso parcializado pero el sentido siempre existirá(g). El sentido en dos de sus aspectos, dirección y sig-



nificado de la imagen.(h)

Entidad del personaje: acontecimiento-palabra-cuerpo, encarnación de la metáfora. El trabajo está al límite de considerar la ausencia total de una obra a seguir sin que se convierta en una improvisación puesto que hay un texto que acontece.

Los actores se convierten en autores repentinos de una obra ya escrita.

Los actores interpretan:

Mujer: (Llorando) Salida hacia todas partes, mi alma se ha vuelto navegante eterna. Estoy presa, sin embargo, de una sola inquietud: quién me antecede y quién me sucede.

Los conferenciantes entran corriendo, persiguiendo al ángel, que cruza volando. Le arrojan lanzas y flechas.

El ángel rescata a la mujer y se la lleva. Entra el viejo. Los conferenciantes al verlo, huyen asustados gritando.

Viejo: Soy viejo, el amor ha pasado de mí. Cuanto he soñado, cuanto he vivido. (La mujer lo observa de lejos) Soy viejo y el amor, como le es a su naturaleza, ha sido vano.

Me espera la muerte ensangrentada me espera la muerte dolorida.

La mujer se le acerca, se queda mirándolo. Sigilosos aparecen los conferenciantes desde varios rincones. Ella los percibe y sale corriendo. Ellos corren tras ella agolpándose unos contra otros y profiriendo chillidos.

Viejo: Había, cerca de tu imagen, una imagen encendida, y no era la tuya (La mujer lo observa de lejos). Me extraña, que no sepa distinguir agua sin razón, de agua sin razón. Me extraña, que no sepa distinguir. Ud., ha sido consciente. Ud., ha sido vana, puesto que la consciencia y la vanidad, son tanto más opuestas cuanto más se deja de creer en ellas. He dejado de creer en demasiadas cosas, como si no hubiera más opción que la incredulidad, como si dejar de creer fuera una de las opciones dadas, cuando posiblemente sea la negación de ellas. Deseo verte, y la fuerza debía proferir de un estallido consciente de las articulaciones pero sólo doy cuenta de mi cuerpo, abandonado a su facultad orga-

nizada, para ser sólo aquello que en sus manos se convierta, cuando lo desee.

La mujer se le acerca, lo toma de una mano y lo besa.

La relación causa-efecto se invertiría o se daría un efecto sin causa (causa azarosa, sin lógica aparente). Habría que formar actores en un ejercicio incierto del estímulo-respuesta, una adaptación que no sigue la lógica clásica sino la lógica del lenguaje poético, una adaptación metafórica, de sentidos condensados y ordenamientos puestos en tela de juicio: *lógica en los límites entre el teatro, la literatura y la poesía*. Para esto sería necesario formar actores en la inteligencia sensible y/o en la sensibilidad inteligente. El gobierno de ambas se condensaría en la metáfora, una débil y difícil línea, o tal vez quedaría mejor graficado como una zona, donde la inteligencia y la sensibilidad cobrarían un mismo matiz y no se plantearía ningún problema (o pseudo problema) mente-cuerpo: la sensibilidad sería un acto inteligente y la inteligencia una realización sensible. Decir que un actor es sensible sería reconocerlo inteligente, y viceversa.

(a) Heisenberg y otros físicos llegan a sostener que el lenguaje natural e incluso el físico (clásico) es insuficiente para describir adecuadamente el mundo cuántico (átomos, moléculas, etc.) y que en realidad un lenguaje de imágenes sólo podría aproximarse. De allí que utilicen términos tan poco "realistas" como el "color" o el "encanto" (sharme) para referirse a ciertas propiedades de los quarks.

(b) En el sentido de equivalencia entre materia y energía propuesta por la teoría de la Relatividad, con el cual se podría considerar a la masa como una forma temporal que adopta la energía.

(c) Según opinan la mayoría de los físicos de la teoría cuántica, su teoría sería la más exacta (en cuanto al ajuste entre teoría y experimento) de todas las teorías físicas elaboradas en la historia.

(d) La imagen de la energía se transforma en los procesos de choque:

"Las partículas no deben representarse como objetos estáticos tridimensionales, como bolas de billar o granos de arena, sino más bien como entes cuatridimensionales que tienen su existencia en el espacio-tiempo. Sus formas han de entenderse dinámicamente, como formas en el espacio y en el tiempo. Las partículas subatómicas son patrones dinámicos que tienen un aspecto espacial y un aspecto temporal. Su aspecto espacial las hace aparecer como objetos con una cierta masa, su aspecto temporal, como procesos que contienen la energía equivalente."(3)

(e) Se diría que la cantidad del personaje dependerá de la inercia de su masa, de la energía liberada o transformada en el choque de la escena. El resultado de ese choque dará la metáfora de la misma; es decir, la metáfora es transformación de energía y en ella está incluida la cantidad del personaje como un elemento más que la constituye.

(f) La imagen posee un orden según la visión del cosmos griego: el orden del Universo, rítmico. El cosmos como lo opuesto al caos, la ausencia total de sentido, donde ninguna forma sería posible.

(g) Un teatro sin sentido no sería propio de la Naturaleza y por lo tanto tampoco fundado en la física cuántica puesto que ésta trata de dar cuenta de aquella.

(h) La construcción del sujeto parte de la incertidumbre del Ser Humano para conformarse a sí mismo como individuo, en los acontecimientos de su propia historia, parcializados, yuxtapuestos o continuos, con personajes que se crean y se destruyen, se transforman siendo los mismos, en acontecimientos cíclicos en distintos tiempos-espacios (el espiral: se pasa por el mismo punto del círculo pero en otra instancia espaciotemporal).

(1) Capra, Fritjof. *El Tao de la física*. Editorial Sirio. Málaga. 1997.

(2) (3) Heisenberg, Werner. *Más allá de la física*. La Editorial Católica. Madrid. 1974.

* Profesor de Actuación
Actor

TadeuszKANTOR

Escuela Elemental de Teatro (segunda Parte)

Lección 7
1 julio 1986

Inicia el ensayo del espectáculo, cuyo contenido ha sido ideado por los estudiantes: un matrimonio. Un matrimonio, como se estableció previamente, deberá ser actuado primero a la manera constructivista y luego a la manera surrealista. Los personajes serán los mismos. Aún no sabemos cuál será la relación entre ambos espectáculos. Por el momento ya ha sido preparada "la escenografía" para el Matrimonio constructivista. Durante la lección y el ensayo: se crean las situaciones, se discuten y corrigen los modos de actuación, los medios de la expresión escénica, el movimiento, "se agregan" la esfera verbal y sonora. Se sincronizan todos estos elementos. En esta anotación se registrarán solo aquellos elementos del ensayo que introducen modos de montaje de espectáculo distintos de aquellos convencionales. Esta, debe ser una lección para el futuro.

La siguiente nota fue publicada en el N° 0 de "El Tonto del Pueblo", Revista de Artes Escénicas del grupo Teatro de Los Andes en agosto de 1995. Su director, César Brie, es además el traductor de la nota original que proviene de una publicación italiana conjunta entre Ubu Libri y La Escuela de Arte Dramático de Milán "Paolo Grassi".

Si bien Ritornello publica todas notas originales, en este caso hemos decidido hacer una excepción; o mejor dicho, el caso hace una excepción de nosotros. La publicamos en dos partes. En este número, la segunda.



DEL TEATRO NO BASTAN MAS NI TIEMPO NI CONOCIMIENTO. EL TEATRO ES UN CREAM DEMIURGICO. EL ESPECTACULO ES UNA OBRA DE ARTE.

LA ESENCIA DE UNA OBRA DE ARTE ESTA EN SU AUTONOMIA. LA OBRA DE ARTE NO POSEE UN MODELO QUE LA VINCULE CON SUS LEYES.

LA OBRA DE ARTE TIENE SUS PROPIAS LEYES. EL REFLEJO DEL MUNDO Y DE LA VIDA (aquel shakespeariano) TOMA CUERPO EN LA OBRA DE ARTE DENTRO DE SU PROPIA MATERIA LOGICA.

EL TEATRO AUTONOMO ES EL POSTULADO DE UNA VANGUARDIA RADICAL. EL TEATRO AUTONOMO NO POSEE UN TEXTO LITERARIO PREEXISTENTE, O SEA UN DRAMA QUE -EN LA OPINION CONVENCIONAL Y PROFESIONAL- LE OTORGA RAZÓN DE SER. ¡¡ESTO NO ES CIERTO!! ES NECESARIO CONSTATARLO NETAMENTE: ¡ESO REDUCE LA FUERZA CREATIVA DEMIURGICA DELTEATRO!

Primera enseñanza

El procedimiento teatral convencional y profesional surge de la convicción general de que el drama (texto teatral) sea el primer motor y razón de ser del teatro.

Por eso se atribuye tanta importancia a su elección y a la realización del así llamado repertorio. Los ensayos y todo tipo de operación alrededor de su "puesta en escena" constituyen la parte y la sustancia principal del trabajo teatral. Para la BUSQUEDA DE LA FORMA Y DE LA FUNCION

Y por lo tanto no "representamos" un texto escrito precedentemente. El drama nace durante la creación del espectáculo. Eliminamos la estructura reproductiva. Construimos un espectáculo-obra de arte. Y por lo tanto no pensamos en la pieza que deberemos poner en escena, sino en la FORMA DEL TEATRO.

Segunda enseñanza

Los actores quieren entrar en la escena desde los bastidores. ¡NO HAY BASTIDORES! AQUELLAS SALIDAS DE EMERGENCIA, DONDE ENCUENTRAN SU COMODO RECEPTACULO Y REFUGIO LA ILUSION DEL DRAMA Y LOS PERSONAJES DEL AUTOR. NO HAY SALVACION EN LA ESCENA. SINO HACIA LA PLATEA. ¡EN LA REALIDAD! EL ACTOR ESTÁ EN LA ESCENA COMO EN UNA TRAMPA, O COMO EN UNA FORTALEZA CERRADA. LO MISMO PRETENDEMOS DEL ESPECTADOR. EL ESPECTADOR QUE ASUME LA PLENA RESPONSABILIDAD DE ENTRAR EN EL TEATRO NO PUEDE RETIRARSE. LA ESCENA Y LA PLATEA CONSTITUYEN UNA UNIDAD. SEA ACTORES QUE ESPECTADORES SE ENCUENTRAN EN EL MISMO SACO. EL PELIGRO ES IGUAL PARA AMBAS ESPECIES. Delante del escenario en medio de la platea se deja un espacio libre. Es allí que los actores realizarán su ritual de DISFRAZ. Y de allí se dirigirán a la escena. COMO A UNA EXPEDICION PELIGROSA, COMO LOS CONQUISTADORES DE UN TIEMPO.



Tercera enseñanza

a) El Obispo y el Monaguillo suben a la escena para conocer y examinar el lugar de la acción. De nuevo LA ELIMINACIÓN DE LA ILUSION. Los actores no entran en un ambiente familiar que les pertenece. Por ejemplo un salón o una iglesia... Entran en un lugar extraño que existe independientemente de ellos. Entran para anexarlo a su acción y para decidir sus modos de comportamiento en él.

Otra vez más la REALIDAD.

El Monaguillo subraya con ostentación esta idea iluminando al Obispo con una vela encendida. Muchos gags cómicos. b) Al mismo tiempo quitamos así al Obispo su ilusorio rol de Sacerdote de la iglesia. Él se transforma en el Organizador, Maestro de Ceremonia, Experto 'de los matrimonios'. En el espíritu del constructivismo revolucionario. Con un cierto cinismo. Y sacrilegio, como imponía la revolución.

Cuarta enseñanza

Finalmente deben subir a la escena los actores. Suben desde la platea. Sin duda pertenecen a la misma especie de los espectadores. ¡Ninguna ILUSION! Además: no se debe tener la sensación de que suben al escenario para ACTUAR, REPRESENTAR. No es su intención (esto es muy importante). De hecho son brutalmente echados de la escena por el Monaguillo. Hay en esto un profundo sentido de la condición del ACTOR. Privación de la "dignidad" convencional, propia de los espectadores. Dolorosa pero verdadera DIVERSIDAD de la condición del artista.

Quinta enseñanza

El Obispo-Organizador tiene frente

a sí a toda la Compañía. A través del Monaguillo da la orden de la presentación de los Personajes. A turno los actores llamados, se presentan al público.

¡Se transforman en huéspedes de los espectadores y no viceversa! Esto aumenta mucho la REALIDAD del ESPECTADOR. Durante esto, varios momentos cómicos. Al mismo tiempo ocurre una cosa extraña, singular, casi metafísica. Como si OTRO, INVISIBLE CONJUNTO DE PERSONAJES DE OTRO MUNDO SE INSINUARA EN LAS FIGURAS REALES DE LOS ACTORES. ¡Y SE HICIERA OIR! Y ELLOS NO FUERAN MAS QUE MÉDIUMS. LOS ESPECTADORES LLEGAN A CONOCER LOS SECRETOS DE DOS FAMILIAS EXISTENTES EN ALGUNA PARTE MAS ALLÁ DE LA ESCENA. (De esto se habla más detalladamente en la Lección 6).

Sexta enseñanza

En una obra de arte es bueno presentar una realidad a través de otra, sorprendentemente distinta de la primera. La primera es aquella justa, cuyo contenido deseamos transmitir, pero como no queremos "reproducirla" directamente y literalmente, "naturalísticamente", nos servimos de otra realidad, distinta en modo desconcertante. No hay un proceso de reproducción. La lectura de la primera realidad por parte del espectador ocurre en su imaginación, la cual debe descubrir las conexiones entre aquellos dos mundos. ¡La potenciación de la función de lo imaginario en el espectador, tan importante!

Lo que en el proceso "de reproducción" es convencional, se vuelve POESÍA PURA.

(Por ejemplo las partes de los condes barones obispos generales interpretadas por vagabundos extraviados... o el personaje de la Muerte interpretado por una vulgar portera... Ejemplos tomados de mi teatro).

En nuestro caso la Iglesia, donde se desarrolla el matrimonio, deberá ser "descubierta" por la imaginación del espectador en la... fábrica. El campanario es una rueda con una CUERDA DE TRANS-MISIÓN.

El Monaguillo tira la cuerda. Se oye el sonido de la CAMPANA.

No se trata de un símbolo, sino una SUSTITUCON.

El PLANO INCLINADO que va hacia lo alto es LA CALLE. La calle debe ser larga y dura. Casi: la VIDA. El Matrimonio será el VÉR-TICE. Más allá no hay nada que se eleve.

Lo veremos en las siguientes escenas.

Séptima enseñanza

Las formas y las construcciones que componen el espacio escénico no pueden quedar muertas.

Esto sucede cuando constituyen solo el fondo para los actores. Así sucede en el teatro convencional.

Allí donde este fondo genera una fuerte atmósfera necesaria a la acción, puede ser aceptable.

Pero en nuestro caso estas formas y construcciones deben vivir, "actuar".

La vida les es conferida por el movimiento de los actores. Los movimientos de los actores deben "actuar" con las formas y las construcciones.



Octava enseñanza

El problema del OBJETO.

El objeto en teatro es casi siempre un accesorio. En este término hay algo de ofensivo para el OBJETO. De servil.

HOMBRE y OBJETO. Dos POLOS. Casi hostiles. De cualquier modo extraños, el uno al otro. El hombre trata de comprender al OBJETO, de "tocarlo", de hacerlo "suyo" (esto se llama apropiación). Debe existir una relación estrecha, casi biológica entre el actor y el objeto. Deben ser inseparables.

En el más simple de los casos el actor debe hacer de todo para que el OBJETO sea visible, para que exista; en el caso más radical el actor y el objeto deben constituir un único organismo. He dado a este caso el nombre de BIO-OBJETO. Aquí: la Hermana de la Novia juega incesantemente con el círculo. Esto nos dice de ella y de su estado de disminuida mental más de cuanto ella misma diga. La Madre del Novio no se separa de la silla malamente construida, la causa de sus continuas CAIDAS. El Archivista con su inseparable metro y el libro de la memoria. El metro nos habla de su manía de medir y verificar todo.

Novena enseñanza

Ahora toca al problema del VESTIDO en la estructura constructivista. A los constructivistas les gustaba vestir a los actores con ropas iguales de OBREROS, con monos, overoles. De este modo el vestido se conectaba a las construcciones escénicas, equiparaba los actores a la platea (el período de la Revolución).

En nuestro caso descartamos el vestido "lleno", propenso a ilustrar en modo naturalista o a estilizar el carácter del actor, su rol, su profesión.

Damos un vestido unificado: la malla. Un vestido de circo. Toda la

"seriedad" naturalista de la ceremonia es rota por el circo, por la clownerie. A la profunda esencia y al profundo sentido del Matrimonio los espectadores llegarán a través de OBSTACULOS necesarios para solicitar la imaginación. El vestido se vuelve un OBSTACULO y una BARRERA. Los deberá superar la FANTASIA.

Décima enseñanza

No nos olvidemos de la CONMOCION. La conmoción se manifiesta en un determinado momento.

La precede una acción de una cierta duración.

LA PREPARACIÓN.

Que dura algún tiempo. Aceptamos este durar indistinto, neutro, ¡Con tal que dure! Con tal que no ocurra aquella cosa que sabemos, que queremos postergar en el tiempo. Y de golpe la acción que tenía en vida nuestra esperanza acaba. Y no hay más salvación. Se verifica aquello que debía llegar. Esta es obviamente una formulación extrema.

Aquí:

El obispo-organizador prepara un ensayo del MATRIMONIO, la prueba de la ceremonia. No estamos seguros si la ceremonia misma será el espectáculo propio y verdadero, la representación de la ceremonia, o si el espectáculo haya comenzado antes, en el momento del inicio del ensayo. El ensayo constituye una ESPERA. Del EVENTO propio y verdadero. Estamos impacientes.

Para colmo el Obispo y el Monaguillo prolongan esta espera. Bajan del escenario y en medio del público se ponen a clavar vigas de madera para hacer una CRUZ. La operación toma algún tiempo. El montaje de la Cruz es "actuado" como un simple trabajo de carpin-

tería, ejecutado por gente equivocada. No carpinteros, sino un Obispo y un Monaguillo. Por lo tanto mucho CIRCO. Pero de repente la CRUZ está lista; alzada del suelo se vuelve una ILUSIÓN. Sabemos que han acabado las bromas. Y que el MATRIMONIO será verdadero y trágico. Y es entonces que aparece la CONMOCIÓN. El Obispo y el Monaguillo llevan la CRUZ sobre el escenario.

Undécima enseñanza

Sin embargo, para que la ILUSIÓN no reine, hay que reconducirla de vez en cuando "sobre la tierra". Aquí, tal función es desarrollada por un fragmento de algún Manifiesto del Constructivismo, repetido mecánicamente, como los anuncios en los aeropuertos. Por el altavoz. Y además en los momentos en que, emocionalmente excitados, quisiéramos creer en aquello que sucede sobre la escena.

Lecciones 8, 9, 10, 11
2 julio 1986

La continuación del ensayo.

Duodécima enseñanza

Sólo ahora nos damos cuenta de que se ha tratado del primer "acto" del espectáculo intitulado Un Matrimonio y que la prueba de la ceremonia nupcial que hemos visto constituye el contenido de aquel acto. Un acto bastante ambiguo: De hecho no sabemos bien si la pieza (el drama) representa un ambiente o una compañía de actores de algún teatro que están preparando un espectáculo del título Un Matrimonio. Ya vimos el primer acto: muestra el ensayo de los actores; el segundo con toda probabilidad mostrará el

espectáculo ya listo; o tal vez sea una segunda eventualidad del tipo "ilusivo": que el drama represente dos familias, conocidas tal vez por sus extrañezas, que a los fines de un perfecto desarrollo de la ceremonia y con el consentimiento del liberal Obispo efectúen un ensayo del ritual (primer acto) luego de que haya tenido lugar el "verdadero" matrimonio (segundo acto). Parece que la primera interpretación tenga mayores chances de conducir toda esta empresa a un epílogo.

Concordamos entonces que el drama habla de un MATRIMONIO interpretado por los ACTORES, o más precisamente: habla de una COMPAÑIA DE ACTORES que están preparando y realizando un espectáculo intitulado Un matrimonio. Sin embargo se trata de un acuerdo sobre algo que estará expuesto continuamente a aquella ambigüedad mencionada.

Y esta es la cosa más interesante. Así entonces los actores de la Escuela Elemental interpretan las partes de los actores de algún teatro que, a su vez, ensayan e interpretan el espectáculo Un matrimonio.

Pero como siempre sucede en teatro, la coherencia de la convención ideada (del tipo Comedia del Arte) se pierde por momentos, transformándose en la "ilusiva realidad de la vida".

Así veremos:

a veces los actores interpretando los papeles de actores, a veces los actores interpretando verdaderas personas de la vida.

Según mi parecer: ¡así está muy bien!

A este punto llegamos a la sustancia de la duodécima enseñanza: quiero decir el concepto de 'verdadero', de la verdad.

En arte, o en la obra de arte. La tarea es la siguiente: a la escena del "ensayo del matrimonio" debe consecuentemente seguir la escena del 'matrimonio listo', o sea verdadero. O sea deberemos ver la repetición de la primer escena, solo que, como suele decirse, "limada". Esto sería aburrido, tonto y no podría constituir el tema de un "drama". Nos damos perfectamente cuenta. Ahora se delinean perspectivas o peripecias no "de vida", sino "construidas", o sea INVERTIDAS respecto de las categorías de vida.

Los surrealistas habrían anexado esta situación para sus fines y sus ideas y se habrían puesto enseguida a hablar de la visión onírica. Hoy esto no nos disturba más. Después de todo vivimos setenta años después de la Revolución del Constructivismo.

**¡EL MATRIMONIO VERDADERO!
¡LISTO! ¡CUANTOS EXTRAÑOS E
INESPERADOS HECHOS
PUEDEN SUCEDER EN EL
ESPECTÁCULO LISTO DEL "VER-
DADERO" MATRIMONIO!**

**¡Cuanto de 'IMPOSIBLE' y de
'IGNOTO' puede intervenir desde
las arcanas REGIONES DE LO
IMAGINARIO!**

Como si un impetuoso viento atravesara la escena y derrumbase y rompiese todo lo que es real y presuntamente VERDADERO.

¡LA VERDAD EN ARTE ES OTRA!

He aquí que de hecho cambian de repente los caracteres y los instintos de los miembros de la familia. De afables pasan a ser crueles, brutales y enloquecidos. Una gruesa cuerda con capios en las dos extremidades echada por los parientes alrededor del cuello de los NOVIOS sirve de estola sacerdotal

que une dos manos. Desde las gargantas sofocadas de la Novia y el Novio surgen, ahogadas por la agonía las palabras del voto nupcial repetidas siguiendo al Obispo. La música de órgano acompaña aquel ritual homicida.

La familia rápidamente, en silencio, casi con vergüenza deja la escena. Quedan las dos madres. Envuelven sus hijos con la cuerda que, cada vez más corta, termina uniéndolo estrechamente a los Novios. Con cuidado disponen los dos cuerpos uno al lado del otro sobre el PLANO INCLINADO. Como en el TÁLAMO.

El Archivista con precisión toma las medidas de los cuerpos. Llama a todos al escenario. La última escena: de la Misericordia y de la Humana Comedia. Desde el inicio en el proscenio queda colocada una pila de ladrillos.

Los Miembros de las dos Familias se disponen "en cadena". Se pasan a turno los ladrillos. De mano en mano y... muran los dos cuerpos. RECORDEMOS: ¡LA VERDAD ES OTRA EN EL ARTE, OTRA EN EL ARTE!

Duodécima lección milanese antes del fin del siglo XX

Será una lección sobre el surrealismo, obviamente en extrema síntesis. Será necesario moverse no solo dentro de los límites de la estética, sino tal vez sobre todo en el ámbito de la civilización, de la transformación espiritual y mental del hombre y de la sociedad. Tal era de hecho el sentido del movimiento surrealista que no quería ser solo una tendencia meramente artística.

El surrealismo atribuía al arte un rol mucho más importante. Según

los postulados surrealistas el influjo del arte no debía terminar en el ámbito de emociones únicamente estéticas, sino ir más allá, forjar las aspiraciones y las acciones humanas, revolucionarlas, para que estas a su vez, plasmaran un sistema social fundado en la PLENA LIBERTAD HUMANA, que es el más alto de los valores. La palabra de orden del surrealismo: ¡EL FIN SUPREMO DEL ARTE ES LA LIBERTAD DEL HOMBRE!

Una libertad que opera no exclusivamente en los límites de la revolución de las convenciones artísticas, más: una libertad que opera no exclusivamente dentro del sistema social reivindicado por el comunismo -sistema de la igualdad y de la justicia-, sino:

una LIBERTAD que reconoce LA TOTAL CONDICIÓN DEL HOMBRE, en sus estratos más profundos, que reconoce aquel lado de la naturaleza humana que en los movimientos sociales nunca se consideraba:

LA ESFERA PSÍQUICA DEL HOMBRE, su profundidad, de enorme fuerza de acción, antes intuida solo por los poetas y desde entonces indagada con el intelecto (por la ciencia) y con la imaginación (por el arte). Somos sus herederos.

Así, desde los tiempos del surrealismo en los movimientos sociales se entrometieron activamente la ciencia y -la cosa más extraña- el arte.

El movimiento surrealista fue tan fascinante y evidente para el desarrollo auténtico de la civilización humana que debió finalmente ser sujetado a las leyes de la integración y (disculpen el término) de la divulgación.

Al mismo tiempo fue un movimien-

to tan intelectual y refinado que cada "divulgación" y cualquier "integración" se volvían su vulgarización. Especialmente en nuestros tiempos de total mecanización.

Por esto debo iniciar la lección sobre el surrealismo como una general (si bien solo mía personal) valoración de la situación en la que estoy viviendo y creando. En la que ustedes están viviendo y crearán.

Antes de ir al grano de mi lección que poco a poco se está volviendo un manifiesto, todavía algún apunte y objeción. No siento en mí la vocación para redimir y reformar el mundo.

Al contrario, observo atentamente sus errores que ofrecen un enorme impulso a mi actividad creativa.

Lo que diré no será la voz del enojado profeta del Viejo Testamento. Detesto proclamar doctrinas, mandamientos y prohibiciones. Tanto más en el arte. Tengo la impresión, o tal vez la conciencia (trágica) de que en esta horrible época del universal sagrado consumismo, de la producción, de la comunicación, de la omnipotente técnica y política, el mundo gira y girará por su cuenta, independientemente de la voz del ARTE e incluso a pesar de y contra; que el poder pertenece a las POTENCIAS MATERIALES hostiles al arte y al espíritu humano.

Estas palabras no son la expresión de fatalismo o de pesimismo. Son fruto de mi profunda persuasión, provienen del subconsciente, y por lo tanto son verdaderas. No puedo avergonzarme y esconderlas. Deseo explicarlas para conocer sus consecuencias y para definir con claridad mi posición.

No hay en estas palabras ni fe revolucionaria en un "luminoso"

"perfecto" porvenir ni fe revolucionaria en el ordenamiento del mundo según las leyes de la razón y de la justicia.

No obstante la enorme carga de entusiasmo que llevan tales ideas, percibo en ellas hoy las sombras de una peligrosa gigantomanía que tiene pretensiones de abrazar todo el mundo.

Hoy sabemos bien como todo irá a acabar.

Al mismo tiempo está lejos de mí el espíritu de catastrofismo en la filosofía y en el arte, en el que descubro un específico manierismo, una especie de megalomanía del sufrimiento y un pathos superficial. El escepticismo tampoco me corresponde. Bien poco puede concluir en el arte.

Buscando la sustancia de esta posición, prefiero más bien apelarme al sentimiento de desprecio por las fuerzas gobernantes del mundo, y a aquel estado de ánimo, a mi parecer de alto grado intelectual y artístico, en el que decidimos reconocer LA EXISTENCIA DEL MAL, luego de haber antes rechazado concientemente la demasiado fácil concepción del BIEN y aquella demasiado convencional del BELLO.

El MAL es evidente, tangible, lo vemos alrededor, peor: nos habituamos a él.

Regresando a aquel "credo" fatalístico y a aquel juicio casi bíblico sobre nuestro siglo veinte, debo decir que no me arranco los vestidos.

Al contrario, pienso que esta conciencia pesimista sea para mí (y para muchos otros), paradójicamente, de notable importancia.

Como siempre ha sucedido en el pasado, ella suscita LA NECESIDAD DE RESISTENCIA y el impulso DE ACUSACION. Es bien noto-

rio cuánta FUERZA poderosa está dentro de estas reacciones:
LA FUERZA DE LA OBRA DE ARTE.

Pertenezco a la generación que vivió en la época del genocidio y de criminales atentados al arte y la cultura.

No quiero salvar el mundo a través de mi arte. No creo en la "universalidad". Tanto más peligrosa hoy que ha asumido la extensión del globo terrestre.

QUIERO SALVARME A MI MISMO, no en modo egoísta, sino con alguna fe solamente en el ¡VALOR INDIVIDUAL!

Me encierro en mi angosta habitación de lo imaginario Y ALLI ADENTRO, ALLI DENTRO SOLAMENTE, ORGANIZO EL MUNDO. COMO EN LA INFANCIA. CREO FIRMEMENTE QUE AQUELLA HABITACIÓN DE LA INFANCIA CONTENGA LA VERDAD: ¡Y ES LA VERDAD QUE HOY MÁS QUE NUNCA NOS URGE!

Escribiendo esto me doy cuenta de cuánto me he alejado del espíritu del surrealismo.

Continúo sin embargo a sentirme su heredero. No es un retroceder. SIGO ADELANTE. PROTESTO. No acepto el conformismo, el adaptarse. Destruyo los principios del pasado. Inservibles. Y es justamente éste el rasgo esencial del surrealismo.

ESTA ES MI PRIMERA CORRECCIÓN AL SURREALISMO.

Habrán otras.

Para evidenciarla mayormente reportaré el texto de mi pequeño manifiesto, redactado en la ocasión del Premio Rembrandt que se me

conferió el 8 de abril de 1978.

"Permítanme, Señores y Señoras, presentarles mi pequeño manifiesto (sigo todavía escribiendo manifiestos) que he preparado en vuestro honor.

Antes de leerlo, para una ulterior clarificación me permito recordarles que el principio fundamental (si puedo expresarme tan patéticamente) de mi trabajo era y es todavía la idea de la realidad que he definido REALIDAD DEL RANGO MÁS BAJO.

Es ella que explica mis cuadros, embalajes, objetos pobres como también mis personajes pobres que, como el hijo pródigo, regresan luego de un largo viaje a la casa natal. Quisiera hoy finalmente aplicar el mismo método a mí mismo: No es cierto que el hombre MODERNO es un espíritu que ha vencido al miedo. ¡No lo crean! El miedo existe. El miedo ante el mundo exterior, el miedo ante el destino, ante la muerte, ante lo ignoto, el miedo ante la nada, ante el vacío.

No es cierto que el artista es un héroe y un conquistador intrépido como nos enseña la leyenda convencional. Créanme, es un hombre pobre y sin armas, porque ha elegido su puesto cara a cara con el miedo. Plenamente consiente. Es en la conciencia que nace el miedo.

Estoy delante de ustedes temeroso, acusado, jueces severos pero justos. Y es ésta mi diferencia con los dadaístas, de los que me siento descendiente. ¡Alzense! - exclamaba el

Gran

Burlón

Francis

Picabia

- están,

¡acusa-



dos!'

He aquí mi corrección -hoy- a aquella invocación un tiempo imponente: estoy aquí delante de Ustedes, juzgado y acusado. Me toca justificarme, buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpa... Estoy aquí delante de Ustedes... como una vez... estaba en el banco de escuela... en clase... y digo: lo olvidé, sabía, sabía por cierto, les aseguro, Señores y Señoras..."

En estos tiempos de un moderno Apocalipsis, cuando poderosos ídolos de nuestra época absorben el arte en sus territorios de dominio, gobernados por leyes brutales, indistintamente al este o al oeste, cuando parece que el arte estuviera muriendo, aparecerán - estoy seguro - como siempre ocurrió, repentinamente y quién sabe de donde, hombres similares a los santos, a los eremitas, a los ascetas de un tiempo, artistas cuya suerte y arma serán LA MISERIA y EL RIDICULO. La miseria y el ridículo de sus medios. Los descendientes de aquellos GRANDES que dieron el inicio a nuestro siglo veinte. ¡EN LA MISERIA Y EN EL RIDICULO!

Sus obras se volverán la HOGUERA para aquellos aparentemente triunfantes síntomas 'APOCALIPTICOS' de nuestra época.

Quiero recogerlos y ordenarlos. ¡Cómo en la hoguera! Aislados en la vida, no despiertan reflexiones tan terrificantes. Sobre una hoguera se puede quemarlos. Por lo menos en una obra de arte.

Pero helos aquí, esos distintos géneros de FUROR de nuestra época: EL OMNIPOTENTE CONSUMO.

Todo se ha vuelto mercadería, la mercadería se ha vuelto un ídolo sangriento; cantidades espantosas de comida que podrían nutrir al mundo entero, mientras la mitad del género humano muere de hambre; montañas de libros que nunca lograremos leer; hombres devorados por otros hombres, sus pensamientos derechos costumbres, su soledad y su personalidad; a gran escala se organizan mercados de esclavos, los hombres son vendidos, comprados regateados corrompidos. Obra creativa: este término cesa de ser un argumento sin apelación.

Aquellos que vendrán, o tal vez ya están, que a través de sí mismos reiterarán los nombres de aquellos GRANDES: Pablo, Chaim, Paul, Marc, Henri... y su MISERIA y el RIDICULO de cuando comenzaban, qué cuentan ellos frente a la gran PRODUCCIÓN de los Consorcios-Colosos, programada para kilométricos MERCADOS, Mercados-museos, mercados-teatros, mercados-festivales, mercados-galerías.

He aquí otro rostro del FUROR de nuestro fin de siglo:

LA OMNIPOTENTE COMUNICACION. Ya no hay más lugar para los extravagantes que van a pie (parece que este género de movimiento ayuda a pensar), onadas y mareas de automóviles invaden las casas y las habitaciones, faltan agua aire bosques y plantas, crece espantosamente la cantidad de seres vivientes: hombres... Prosigamos: la COMUNICACION, perfectamente asociable a las ferrovías a los tranvías a los autobuses, ha sido decretada la noción más apropiada y saludable para el PENSAMIENTO HUMANO

y para el ARTE. ¡La omnipotente COMUNICACIÓN! Su palabra de orden suprema: la VELOCIDAD en breve tiempo se ha transformado en un salvaje grito de batalla de tribus primitivas. La palabra de orden se ha vuelto una ORDEN. La debe seguir obediente el mundo entero la humanidad entera el entero pensamiento del hombre y el ARTE entero. Con gritos salvajes el mundo corre locamente. ¿Tal vez quieren alcanzar la luz y el pensamiento?

¡Absolutamente no!

No hay tiempo para el pensamiento en esta carrera tremenda. ¿La luz? Tal vez "perpetua". ¡Luego de la catástrofe!

La COMUNICACION está sostenida por la fuerza y el poder de la BUROCRACIA. Con sus mecanismos insensibles, la COMUNICACION ha transformado los LUGARES del pensamiento humano y del arte (no quiero llamarlos templos o santuarios) en OFICINAS DE COMUNICACION y EN ESTACIONES DE LA RED DE COMUNICACION. Las viejas denominaciones, para no dar en el ojo, han quedado. Y ya no hay más misterios ni continentes ignotos, con ultravelocidad todo es codificado y comunicado a través de líneas telefónicas, trámite ondas del éter, trámite aparatos sofisticadísimos, al mismo tiempo y en todas las comarcas del mundo, cancelando cada diferencia.

Todo es coactivamente uniformado, nivelado y... ¡SIN SIGNIFICADO!

¡OMNIPOTENTE SANTA TECNICA! ¡No! No estoy contra la técnica. No soy secuaz de la ingenua idea del retorno a la naturaleza o al régimen de vida primitivo.

No tengo ninguna confianza en la resurrección de los rituales pretenciosos y vacíos, fabricados artifi-

cialmente, celebrados con aire grave, tensos a demostrar a nosotros hombres nuestra relación perdida con la tierra agua, fuego, aire y con la materia. Sería hora de desenmascarar aquellos tétricos y obtusos chamanes y gurus de toda especie, brujos encantadores exhibicionistas rituales pseudo-bíblicos Abrahames que sacan sangre de cerdos alquilados en los mataderos municipales, hurgando en sus vísceras e intestinos y ofreciendo un sacrificio no ya a una Cruel Divinidad bíblica, desposeída de Cerebro Humano, sino simplemente y banalmente al Omnipotente Mercado del Arte y al Santo Comercio.

A esos falsos Sacerdotes del mercado y del Comercio pertenece en gigantómanos, estóridos calculadores que con extraordinaria astucia preparan apariencias de la grandeza usando para sus fines las grandezas de la naturaleza, cadenas de montañas, arenas de desierto que recubren con barniz, con tal de estar bien visibles en la vitrina del mundo.

Detrás de estos síntomas de FUROR de nuestro tiempo se advierte un peligroso anti-intelectualismo y una brutal eliminación del pensamiento.

Estoy a favor de la palabra de orden: 'la inteligencia al poder', a favor de aquella técnica y ciencia que sirve de ayuda al desarrollo intelectual del hombre, a favor de la esfera metafísica cuyo lado humano son la ironía, el sentido del humorismo y la imaginación; y estoy a favor - ¡ohibó!- de la conmoción. Y aquí



inicia mi "contra", mi protesta dirigida con-

tra la TÉCNICA.

El surrealismo hoy sufre una VULGARIZACIÓN masiva y -cosa peor- interesada; es usado con inaudita grosería donde se quiere ASOMBRAR, OBLIGAR, ATERRORIZAR COMERCIALMENTE, ATRAER A VIVA FUERZA y finalmente... VENDER.

Por todos lados, faltando agudeza de pensamiento, SE SIMULAN ESTADOS ALUCINATORIOS, ONÍRICOS Y DELIRANTES, DE EFECTO Y DE LUCRO...

Conocemos bien aquellos PRE-SUNTUOSOS CREADORES DE ESPECTACULOS, CAPRICIOSOS PSEUDO-POETAS, SIMULADORES QUE TRATAN DE FASCINARNOS CON SU HISTORIA, CUYA IMAGINACIÓN MEDIOCRE ES SOCORRIDA POR LA TÉCNICA, CON SUS ULTRA-MECANISMOS, QUE EXTERMINAN SIN ESCRUPULOS AL PENSAMIENTO Y A LA CONMOCIÓN.

Conocemos bien aquellos DISEÑADORES, GRÁFICOS QUE OSTENTAN LA VACUA DESTREZA DE SU PROFESIÓN, QUE TRATAN A LA FUERZA DE HACERNOS CREER DE HABER APENAS ATRAVESADO "EL ESPEJO DE ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS", MIENTRAS EN REALIDAD ESTÁN DELANTE, CON LA ACTITUD, que los franceses llaman delicadamente "bouche bée".

La SANTA TÉCNICA reina hoy soberana en los TEATROS y en los MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASA. En TELEVISIÓN, produciendo mecánicamente y a cadena aquel "maravilloso" surrealista. En las producciones musicales vivas MECANISMOS ingentes pero insensibles nos

sumergen con diluvio de presuntos efectos "surrealistas", completamente vacíos de FUERZA DE SENTIMIENTO y de FUERZA DE CONMOCIÓN. Ejecutores desencadenados usan los medios en un tiempo descubiertos por la GRAN REVOLUCIÓN SURREALISTA, reduciéndola, al máximo, al clima de brutales encuentros futbolísticos.

Se encuentran excepciones de extraordinaria fuerza espiritual, pero 'LA OLEADA' queda tal cual y tiene la potencia del DILUVIO y... ¡de la DESTRUCCIÓN!

Considerando el peso de un argumento como es el problema del surrealismo, he llamado esta la "duodécima lección milanesa". Quisiera que conozcan los "preceptos" del surrealismo, que absorban su contenido, para que estén presentes en el umbral de vuestra actividad creativa e indiquen vuestro camino. Aquí no se trata de un argumento "escolástico" ni de una lección, es algo más de un mero aprendizaje. Quisiera que ustedes ¡descubran su procedencia!

El surrealismo nació en los exordios del siglo veinte, de nuestro siglo, se convirtió en su juventud. Todos pertenecemos a este siglo. Su juventud es la nuestra. Estamos ligados genéticamente a él. Es desde allí que mana la dinámica y la fuerza de nuestro crear. No nos liberaremos de nuestra juventud. Y no podemos traicionarla. Ni podemos disiparla. No necesitan aprenderla. Sin saberlo siquiera, pertenecen a la misma familia. Lo que puedo únicamente aconsejarles es de adquirir la plena conciencia de los propios orígenes, de la propia genealogía. Para que

puedan distinguir netamente el auténtico espíritu del surrealismo de los miserables plagios, seductora elegancia, del cómodo conformismo, arribismo y... progresiva degradación.

Basta ahora de estas advertencias. Sobre el surrealismo han sido escritos miles de libros y de tratados.

Léanlos. Conocerán la vida de sus padres, sus victorias y derrotas, aventurosas peripecias, sus pecados delitos amores peligros, todo: deseos y pasiones, miseria y prodigalidad y soberbia y aristocracia... Es necesario. No importa si será "libresco", un poco "escolástico". No tienen otra posibilidad.

Leerán esos libros como se leen esas cartas que los niños muy seguido descubren, ocultas con vergüenza, en los álbumes de familia.

Para tener, al menos en parte, la conciencia limpia respecto a ustedes y a esta Lección Milanese, jugaré a ser librero, bouquiniste...

Pero no esperen de mí una lección de historia del surrealismo.

Cuando en 1947 entré en contacto con él en París, lo aprendía de las muestras, de los libros, de los manifiestos, del aire y del clima del que estaba impregnado.

Puedo decir que mi personal "sendero" juvenil me conducía sin falta hacia la vía maestra a lo largo de la cual procedía aquella armada revolucionaria. Porque, según mi parecer, en los genes de nuestro siglo, en vuestros



genes, el surrealismo ha dejado signos profundos;

conózcanlo al mismo modo en que antes hablaba de los tiempos de mi "aprendizaje de los maestros del surrealismo".

Así estaré exonerado del rol del docente que no es mío.

Lo que oírán será sobre todo una confrontación del surrealismo con mis personales ideas reflexiones y "descubrimientos" plasmados por nuestro tiempo, cada vez más distantes de la, por así decirlo, "raíz madre" del surrealismo.

Por otra parte tenemos el derecho, dado que vivimos en el octavo decenio de nuestro siglo que llega rápido a su fin.

En mi "peregrinación" individual algunas "recetas" del surrealismo perdían su fuerza y eficacia.

Interroguémonos sobre qué heredamos hoy de los surrealistas, Que cosa de aquella herencia, con ardor y fe igual a la de ellos, podemos tomar, conservar y usar como arma en nuestro arte y en nuestra lucha. Hablando del surrealismo y de los surrealistas entiendo siempre también el dadaísmo y los dadaístas, dado que estos dos MOVIMIENTOS constituían en sus inicios un único GRUPO.

Cuando luego de la guerra, alrededor de los años Sesenta, conocí por primera vez las obras de los dadaístas, se trataba ya de valores y de posiciones de museo. Ellos mismos habían envejecido o muerto. Sin embargo sentía que el espíritu de sus manifestaciones, escándalos, protestas y rebeliones seguía viviendo.

Ellos fueron la generación de la Primera Guerra Mundial, mientras yo (nosotros) llevaba en las espaldas el bagaje no menos pesado y monstruoso de la Segunda. Noté entonces y luego comprendí una

sorprendente afinidad entre su actitud y la mía. Aquella actitud que se había determinado en mí durante la guerra. A pesar de ignorar su existencia, llegué entonces a un análogo modo del "proceder" artístico y a una análoga definición de mi actitud respecto al mundo y al arte.

Trataré de comparar aquellas dos épocas, dos actitudes, encontrar las diferencias debidas a las distancias de los tiempos y finalmente efectuar una corrección mía y vuestra, la corrección de fin de SIGLO de un MOVIMIENTO que de este SIGLO fue el inicio y, puede decirse, también el padre.

Año 1914

La primera guerra mundial, millones de cadáveres, en una absurda hecatombe; luego de la guerra: tronos abatidos, echados a la basura galones, distintivos generalicios, coronas imperiales y palacios; patrias que hacían banarrota, patriotismos nacionales que se revelaban costumbres salvajes...

Frente a este colosal fracaso de un mundo que hasta ahora con todo el rigor imponía ser reconocido como el único legalmente admisible, la actitud de los dadaístas fue el solo impulso y la sola reacción sanos:

**BURLA ESCARNIO REBELION
PROTESTA NEGACION DE TODO
BLASFEMIAS arrojadas sobre
cada COSA SAGRADA,
REVISIÓN de todos los valores en
base a los cuales funciona la
sociedad. Concepciones del arte
hasta ahora venerables fueron ridiculizadas.**

La CONCIENCIA que según la vieja opinión debía determinar la obra de arte fue sustituida por la CASUALIDAD.

La FORMA y su perfección que debían EXPRESAR relevantes contenidos fueron sustituidas con la cruda REALIDAD que no expresa nada, que simplemente ES. Pasó un cuarto de siglo.

La Segunda Guerra Mundial. Genocidio, Campos de concentración, Crematorios, Bestias salvajes, Muerte, Torturas, El género humano transformado en fango humo y jabón, Abyección, Tiempo del desprecio...

He aquí mi (y nuestra) respuesta:

NO HAY OBRA DE ARTE (luego fue dada una definición más intelectual: el cuestionamiento de la obra de arte)

NO HAY ENTONCES LA SAGRADA ILUSIÓN, NO HAY LA FUNCIÓN DEL SAGRADO REPRESENTAR.

HAY SOLAMENTE EL OBJETO ARRANCADO A LA VIDA Y A LA REALIDAD (la historia del arte dio una definición más refinada: el objet prêt).

UNA RUEDA ENFANGADA DE UN CARRO CAMPESINO se volvió obra de arte.

NO HAY LUGAR ARTISTICO (como museo o teatro)

HAY EL LUGAR REAL (habitación destruida por la guerra, estación ferroviaria, descanso de la escalera donde Ulises regresa de Troya) ¡REFINADOS VALORES ESTETICOS SUSTITUIDOS POR LA POBREZA!

EL OBJETO POBRE (enfangada rueda de carro, eje carcomido, silla de cocina, en la que se sienta la reina Penélope)

LA ACTITUD ARTISTICA ES: PROTESTA REBELION BLASFEMIA arrojados sobre todo lo declarado SAGRADO;

LA PALABRA DE ORDEN: CONTRA EL PATHOS, CONTRA CADA CELEBRACIÓN Y SANTIFICACIÓN.

Hoy reivindico mi toma de posición de 1944.

Luego del encuentro en los años Sesenta con el dadaísmo, ya entonces fenómeno museal, me di cuenta que mi gesto de protesta del 44 era su gesto, el de los dadaístas del 14.

Me sentí un descendiente del Dada y, como muy seguido sucede, el "padre" era desconocido.

Para distinguir y a causa del EVENTO (¡y no espectáculo!) teatral El retorno de Ulises, llamo aquella posición en mi obra creativa: EL TIEMPO DE ULISES.

La Muerte Ineluctable, que fue el signo de esta guerra, y el presentimiento de mi TEATRO DE LA MUERTE treinta años después, conferían a aquel tiempo y a aquella actitud una huella METAFISICA bien lejana del espíritu DADA. El concepto de POBREZA, que muchos años después encontró su más amplia definición en mi IDEA de la REALIDAD DEL RANGO MÁS BAJO comportaba una esfumadura de LIRISMO y (ohibó) de SENTIMIENTO bien lejanos del dadaísmo. Eran estas las diferencias que hacían mío propio EL TIEMPO DE ULISES.

Desde 1944 hasta hoy.

Aquella actitud cuyas manifestaciones escandalizantes a mis tan queridas he apenas elencado, hubiera debido, pensándolo con lógica, desaparecer junto con el fin de la guerra. Transcurren los años Cuarenta... Cincuenta... Sesenta... Setenta... se desarrollan las ideas artísticas, sin embargo continuamente, como desde lejos, recibo señales admonitorias, tal vez se trata de una voz interior y perento-

ria que me dicta este y no otro comportamiento:

PROTESTA REBELIÓN CONTRA LUGARES SAGRADOS PROFESADOS OFICIALMENTE, CONTRA TODO LO QUE ESTÁ 'CONVALIDADO', A FAVOR DE LA REALIDAD, A FAVOR DE LA POBREZA...

¿Tal vez perdura aún el tiempo del desprecio, de los sanguinarios, salvajes instintos, de lo absurdo del poder que a ningún costo quiere "civilizarse" y continúa a permanecer en los períodos primitivos de la historia? ...

La respuesta sin duda está dada por el arte de los decenios recordados. Se necesita solamente "buen oído" para oírla.

En 1948 el poder cumple un atentado a la libertad del arte. En mi pequeña y angosta habitación del imaginario siento siempre más nítidos e impelentes los "DICTADOS" de un tiempo.

Se vuelven siempre más queridos, íntimos, míos personales, únicos verdaderos, fascinantes.

Me doy cuenta que debo precisarlos, volverlos vívidos, potenciarlos, conferirles la fuerza de agresión; y al mismo tiempo efectuar "CORRECCIONES" bastante valientes, para que el espíritu del DADA y el espíritu del TIEMPO DE ULISES sigan vivos.

De hecho, con el pasar del tiempo se han manifestado y potenciado desmesuradamente otros peligrosos síntomas de nuestra época: LA OBTUSA BUROCRACIA LA OMNIPOTENTE TECNICA EL CANNIBALISMO DEL CONSUMO EL GENERAL, VIGENTE PRAGMATISMO COTIDIANO QUE OBTURA LA MENTE Y EL ESPÍRITU HUMANOS...

Horrendos gigantescos mercados se vuelven santuarios del nuevo dios del consumo y del materialismo de vida. Escucho atentamente aquella "Voz Interior":

¡FRENTE A AQUELLOS SANTUARIOS Y AQUEL DIOS ES NECESARIO A TODA COSTA SER IMPIOS! Mi creación y mis obras, cuyos orígenes reposan en el subconsciente, "entendieron" aquella orden interior mucho antes y más rápidamente. Sucesivamente el intelecto toma siempre mas clara conciencia de **NUEVAS RAZONES: EL ESPIRITUALISMO, EL IMPERATIVO DEL ESPIRITU, A INTUICIÓN DE OTRO MUNDO, LA NOCIÓN DE LA MUERTE, DEL "IMPOSIBLE", LA "PACIENTE ESPERA DELANTE DE LA PUERTA" DETRAS DE LA CUAL SE EXTIENDEN LAS REGIONES INACCESIBLES A NUESTROS SENTIDOS Y A NUESTROS CONOCIMIENTOS...**

No tengo el tiempo de reflexionar si por casualidad aquel insólito 'ensamblaje' no estuviera incrustado desde mucho tiempo en mi inconsciente y mi carácter. Una "corrección" notable. Incluso anti dada. Pero solo aparentemente. Los dadaístas iban contra su tiempo y su mundo. Así también esta "corrección" es contra nuestro tiempo; ¡Y como! Contra un mundo cuya potencia se ha elevado a una mole absurda. Al mismo tiempo esta locura de la vida material ocasiona por consecuencia otras tan locas e hiperbarrocas convenciones en el arte, un desenfreno de la ilusión, un delirio de la extravagancia.

Sin escrúpulos se utilizan los medios surrealistas para operaciones sin una mínima carga o razón intelectual, con el solo inten-

to de asombrar y de mostrar la propia singularidad.

Lo imaginario, aquellas regiones peligrosas y heréticas de la psiquis humana escrutadas por los surrealistas, es transformado y asimilado a un mecanismo para producir fuegos de artificio.

Charlatanes y mediocres se fingen sacerdotes de lo MARAVILLOSO. En esta época en la que siembra terror la moda por la BIZARRIA (lejana de aquel "maravilloso" de los surrealistas) es necesario mucho coraje para postular:

LA REALIDAD COTIDIANA, BANAL, POBRE, CRUDA. De ella solamente -hoy- puede surgir el auténtico EXTRAORDINARIO IMPOSIBLE SUPRASENSIBLE. **¡BASTA PRIVARLA DE CAUSAS Y DE EFECTUALIDAD! ¡SE VOLVERA AUTONOMA Y DESNUDA!**

Una 'corrección' también está. Luego de tantos años los lemas de batalla de los dadaístas y de los surrealistas se confunden entre ellos. Surgen nuevas configuraciones. Crecen siempre nuevas fuerzas que amenazan la libertad del hombre. Si somos fieles al espíritu no conformista, debemos encontrar dentro de nosotros un Nuevo Estado de Resistencia, aunque pueda ser extraño a las palabras de orden de un tiempo. De aquí la necesidad de una continua "corrección".

Los surrealistas se diferenciaban de los dadaístas en la medida en que a los principios demoledores del dadaísmo agregaban positivos valores científicos, de búsqueda. El rol del arte, enseñaban, no está en ofrecer placentera y servilmente las meras emociones sensoriales y

estéticas, sino en el revolucionar la conciencia del hombre reducida por los estereotipos y por los esquemas de tipo práctico, en el demoler la experiencia pragmática, práctica del mundo real, en el ampliar la conciencia de nuevas, hasta ahora descuidadas regiones de la psiquis, para alcanzar finalmente un nivel superior de la existencia humana.

Frente a este último y coherente razonamiento nos encontramos hoy con una sensación de desconfianza, casi de culpa: no creemos en argumentaciones excesivamente racionales.

LAS EXPERIENCIAS DEL SIGLO VEINTE NOS HAN ENSEÑADO QUE LA VIDA EN SU CURSO NO CONOCE ARGUMENTOS RACIONALES.

En esta constatación somos más irracionales que el irracional surrealismo. Esta es la primera corrección.

Hoy sabemos también cuánto es **PELIGROSA PARA EL ARTE LA MOTIVACION SOCIAL.**

Es esta la segunda corrección.

Hoy no es más convincente el sentido didáctico del arte y su propensión a la universalidad. El asunto programático de las recepciones universales del arte, la universal permeabilización de la sociedad con su espíritu y la "universal" creatividad según el lema surrealista: "cada uno puede ser artista" llevan, sea el uno que el otro, a la **¡MEDIOCRIDAD!**

Y he aquí la tercera corrección: **LO IMPORTANTE ES EL MUNDO INDIVIDUAL, CREADO EN EL AISLAMIENTO Y EN EL RETIRO,**

PERO TAN INTENSO Y SUGESTIVO QUE ESTA EN CONDICIONES DE OCUPAR UN ESPACIO PREPONDERANTE ¡EN EL ESPACIO DE LA VIDA! En esta postura EL ESPACIO DE LA VIDA, TODO LO QUE SE COMPRENDE CON ESTE TERMINO, CONVIVE CON OTRO ESPACIO, EL DEL ARTE, JUNTOS Y A TURNO CONFUNDIENDOSE, Y COMPENETRAN-DOSE, CONDIVIDIENDO UN DESTINO COMUN... ¡ES CUANTO BASTA!

Y he aquí mis últimas reflexiones. No se si se conectan al surrealismo o de él se apartan. Pero esto no es más importante. Se trata de hecho de consideraciones más personales, a mi uso y consumo. No entiendo endosarlas a nadie. Lo que me (nos) fascinaba en el surrealismo, entonces, en los ambientes post-bélicos, era EL SALIR FUERA DE LA REALIDAD MATERIAL, PRAGMATICA Y LIMITADA.

Para este salir los surrealistas buscaban socorro en las esferas del sueño, de la visión onírica, en los estratos más profundos de la psiquis humana, donde las imágenes reales de la vida se confundían con los partos de las ciegas fuerzas elementales. La capacidad de valerse de esta colisión es lo que llamamos la imaginación. Así era para los surrealistas.

Hoy tales afirmaciones despiertan en mí ciertas dudas. La primera herejía: NO CREO MUCHO EN LA POTENCIA DE LA VISION ONIRICA, donde según los surrealistas se genera lo imaginario. Estoy convencido que el POTENCIAMIENTO DE LOS PROCESOS PSIQUICOS, LA INTENSIDAD DE LA ACTIVI-

DAD MEDITATIVA PRODUCEN LA LIBERTAD DE IMAGENES, DE ASOCIACIONES, HACEN QUE NOS SEPEMOS DE LAS CONEXIONES RACIONALES Y DEL MODO UTILITARIO DE ASOCIAR ELEMENTOS REALES; la máquina de coser, el paraguas y la mesa de operaciones no se conectaron en el sueño del señor Lautremont, estoy seguro. Es mérito del aprendizaje al libre pensar. Los surrealistas sostenían que LA PSIQUIS CONSTITUYE UNA ESFERA QUE DEBE SER INDAGADA PARA OFRECER LOS RESULTADOS AL SERVICIO DEL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA.

Sobre este punto estoy lleno de incertidumbre. La incertidumbre empero, hace que escuchemos más claramente la tan importante "VOZ INTERIOR". EL ARTE NO ES PSICOLOGIA. EL PROCESO CREATIVO ESTA LEJANO DE LA INDAGACION CIENTIFICA. EN EL ARTE LA PSIQUIS DEBE SER ASUMIDA, NO INDAGADA!

TOMADA COMO NOCION EXTRASENSORIAL. LA PSIQUIS -AQUEL "ORGANO" INMATERIAL, "INSERTADO" EN EL ORGANISMO FISICO, DON DE LA NATURALEZA O DE DIOS - ES ELLA QUE MANIFIESTA SU TENDENCIA PROPIA NO YA A "SALIR FUERA DE LA REALIDAD MATERIAL" SINO A SEPARARSE DE ELLA.

LA PSIQUIS ES INCOMPATIBLE CON LA REALIDAD MATERIAL. LA ROZA SOLAMENTE. FORMA UN MUNDO CERRADO QUE ES COMO EL PRESENTIMIENTO DE OTRO. ES ELLA QUE LIBERA LA FUERZA LLAMADA IMAGINARIO. ES ELLA QUE CREABA DIOSOS, ANGELES, CIELO E INFIERNO,

MIEDOS...

Y ahora entro en la pequeña habitación de mi imaginario y digo: ES ELLA QUE ES CAPAZ DE MOSTRAR LA REALIDAD COMO SI LA VIERAMOS POR PRIMERA VEZ.

Y esto es cuanto.

Un último consejo: "todo recordar y todo olvidar..."

(Iniciado en Milán en el mes de julio 1986, concluido en Cracovia el 1 de noviembre 1986).

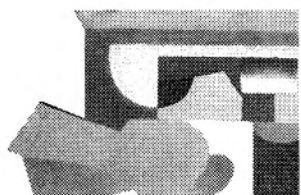
TADEUSZ KANTOR



Cuando el teatro cobra otra Dimensión

Por Graciela Currás
y Horacio Carbone *

*Una experiencia con
niños con trastornos
emocionales severos*



*De la fragmentación a la serie,
o del fotograma al medimetroraje*

Esta experiencia transcurre en el taller de Teatro* del CENTES N° 2 (Centro Educativo para Niños con Trastornos Emocionales Severos dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) que, con una frecuencia semanal, se viene desarrollando hace algunos años. La única variable que se mantiene es la de pensarlo desde el encuadre teatral y sus elementos constitutivos de estructura, con la lectura que posibilita la teoría psicoanalítica. La modalidad elegida, en este caso apelando al video, fue en respuesta a las dificultades que presentaban estos adolescentes en particular y al aporte técnico que ofrece la institución.

El trabajo se desarrolló durante un año; los primeros seis meses se trabajó sobre el espacio y el tiempo con diferentes propuestas; tan elementales como por ejemplo " el espacio donde se mira y se escucha y donde se actúa, secuenciar escenas de la vida diaria, dibujarlas, filmarlas".

* El coordinador depende de Instancias Educativas Complementarias. Area: Juegos Teatrales.

1º Fotograma: Nos encontramos junto a cinco adolescentes, preocupados. Algunos de ellos, inquietos por el dinero y el trabajo. **Pregunta obvia:** ¿De que te gustaría trabajar?

- 1) Maquinista de tren
- 2) Mecánico
- 3) Chapista
- 4) Policía
- 5) Científico

Sería engañoso pensar que estas "palabras" representan lo socialmente conocidas como tal.

¿Hay imagen que sostenga la palabra, cuando, un policía solo es un uniforme azul?

2º Fotograma: Cinco personajes en busca de una historia. ¿Qué historia podemos contar en donde existan estos esbozos? (nominación sin apoyatura imaginaria).

Un auto que no arranca, al que hay que arreglar pero, que no se sabe de quién es. Un catalizador metabólico que no se conoce para que sirve. Un policía que quiere atrapar a un ladrón, que no se sabe que hizo, ni donde está, a lo sumo, un policía que se llama Adrián Suar, que en la ficción hace de ladrón. El maquinista, es invisible. Maneja una locomotora sin rumbo conocido.

3º Fotograma: Director y asistente: Enlazar, anudar, recurrir a ortopedias, facilitar parches. Apelar a recursos que posibiliten una trama.

Un director que está más cerca del dramaturgo, "alguien que obra haciendo obra" (tautología) y más cerca del actor que del narrador. *1

4º Fotograma: Historia escrita. Posibilidad de ser filmada.

5º Fotograma: Edición / Relato: Imagen y Sonido.

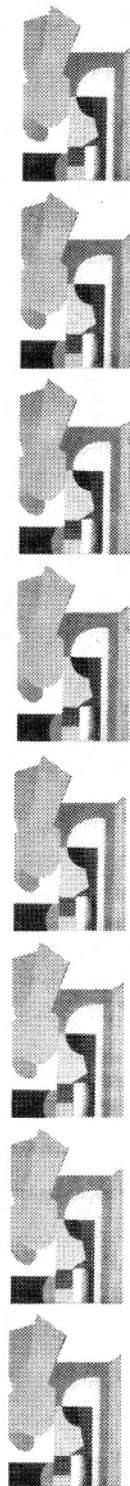
¿Hacemos un Video - Clip o un Cortometraje?

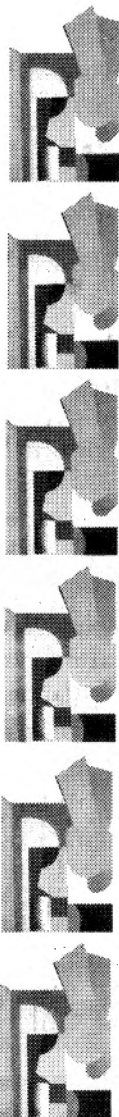
En el tiempo de la acción

Cuando nos preguntamos: ¿Hay imagen que sostenga la palabra, cuando, un policía solo es un uniforme azul? damos cuenta, más allá del momento subjetivo en el que se encuentran los adolescentes, de una etapa que va del desconocimiento al conocimiento (desde lo pedagógico). Para organizarlo, es que recurrimos a la acción en todo el amplio sentido del término.

Trabajando la situación del mecánico, las expresiones gráficas daban cuenta

*1 Cita de Mauricio Kartun





de la falta de herramientas, y solo era representado un sujeto junto a su auto y nada más.

Para que algo se dispare nos fuimos a un taller mecánico y ahí se desplegó gran parte de esta construcción. Esta visita no fue de simples observadores de un zoológico de herramientas, grasa, repuestos y afiches de mujeres de acaloradas siluetas. Fue una actividad. Donde el actor (permítase el término) desarmó y limpió un burro de arranque y debió vestirse para la ocasión, sin que esto implique un disfraz (no es un "como sí", es "sí").

Este camino recorrido, habla de reglas y técnicas que les son propias al arte teatral. Se abre el juego. Intentamos reflexionar aquí, acerca de los mecanismos específicos que recorre un actor frente a su objeto por conocer: El personaje.

Todo actor, desde un punto de vista técnico, se enfrenta a un doble nivel de existencia. Es, a la vez, sujeto y objeto. El que representa y es representado.

Ahora, ¿Cómo acceder a ese universo desconocido en el que solo tenemos un mecánico y un auto? Solo tenemos un camino: La acción, que solo puede realizarse de un modo vivencial. En el que siempre se hará necesario enmarcar y delimitar. Ahora filmamos; ahora la cámara se apaga. Ahora, hay un lugar donde se actúa y por otro un lugar donde se mira y se escucha. Ahora, hacemos para después ver; ahora vemos lo que hicimos. La actividad fue filmada. Sirvieron de pre-texto para que pasen a ser escena. Volvimos al plano. El cambio fue más que significativo. Cuando pasamos al texto, esta situación, la filmada, cobró carácter dramático dentro de la escena.

La unión de unidades

Así como se construyó el mecánico, desarrollamos, con la misma estructura de trabajo a "el chapista", al policía con moto, persecución de ladrón

FOJA CERO
LIBRERIA PAPELERIA FOTOCOPIAS

CALLE 13 N° 678 - TEL.: (0221) 483-4507
(1900) LA PLATA

etc., un maquinista en un tren real y un bioquímico en un laboratorio. Esta construcción es solo posible en su consideración dialéctica. No se agota en la unión de partes. No cierra.

El tren aparece, en la representación gráfica, sin maquinista. Solo se nos representa en el habla de su autor: "soy maquinista de tren". Vamos a Retiro. Vía muerta. Máquina detenida, subimos. Abrimos la puerta de control de máquinas, tocamos, nos ensuciamos. No es suficiente. Hay que revestirla de sentido más allá del armado de esta unidad. Se integra el mecánico y el chapista. Aquí la suplencia es ocupada por el conflicto de la trama. Así es como la textura de la historia se sube al tren.

Un niño enfermo en Bariloche. No puede crecer. Un bioquímico en Bs. As. elabora un acelerador metabólico que ayuda al crecimiento. La fórmula está lista. Hay que mandarla urgente. Un policía la resguardará. Camino a el tren que lleva la fórmula, se encuentra con un ladrón, que no lo puede alcanzar. Decide no seguirlo más. Mientras tanto, el maquinista espera una puerta del tren que mandó arreglar. El chapista se apura. Cuando va a llevarla, su auto no arranca. El mecánico le arregla el burro de arranque y salen urgente para Retiro donde lo espera un tren a punto de salir. El policía revisa el tren. Por fin salen. El médico, en Bariloche, le da la pócima al enfermo, quien se sana y todos felices, sin comer perdices... porque nos gusta más la pizza.

El tiempo de esta película quedó determinado por el corte que establecieron, en cada escena, durante la edición. "Esto dura hasta acá y esto otro hasta aquí". Participaron como cada uno pudo desde su particular mirada en el relato de la historia articulando imagen y sonido (mirada y voz sostenedora de la escena imaginaria).

Proyección del medimetroaje

Como espectador, se podría opinar sobre el tiempo de algunas escenas, y hay escenas que por su extensión sobrepasa lo necesario, o dicho de otra manera, no hay justificación para que así sea, en relación al requerimiento del relato.

Aquí entramos en la subjetividad de quién ocupa el lugar de espectador, de quienes participaron en la edición, de quien recorta las primeras imágenes en la filmación. Y a pesar de esta complejidad, nos atrevemos a tomar este momento que se da a ver, para resignificar los tiempos que hicieron posible la construcción de la serie.

Este instante de ver, empalma lo Imaginario y lo Simbólico. Volviendo al tiempo de edición, este corte en lo Real, que cada uno estableció en cada escena, resignificó, en la dimensión escópica, la temporalidad original, instante terminal que ubica la relación con el otro.

Es esta detención lo que crea significación tras sí.

En el proceso de edición, entre el movimiento y la detención "esto dura hasta acá y esto otro hasta aquí", aparece el corte y el ensamble dando un nuevo sentido.

A partir de esta experiencia surgen nuestras preguntas.



¿Podríamos pensar el dispositivo de edición como suplencia de una función subjetiva que no está construida?

- El lugar donde se actúa y el lugar donde se mira y se escucha, entre uno y otro espacio
 - "actores" que son filmados.
 - escenas filmadas, que son miradas, por estos actores en el lugar de espectadores.
- Cortes y ensambles en el proceso de edición, participantes de la producción (sostenida por un guión)

Una invención, intentando construir la escena, ubicando las dificultades, lo que no está construido espacialmente, por déficit en la estructura psíquica.

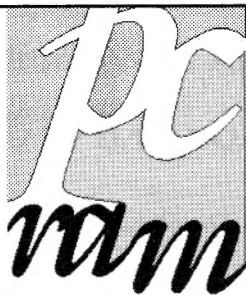
Es decir aplicar operaciones que permitan que haya espacio; Operaciones que generen espacio.

*"Como sujeto no puede librarse de las etiquetas que le ponen los demás, sino habiendo obtenido "reconocimiento" gracias a un trabajo bien hecho, reconocimiento producido en el campo simbólico" *2*

*2 Maud Mannoni



• Graciela Currás, Psicoanalista.
Horacio Carbone, Prof. Sup. de Teatro.



solicite demostración al 4334 - 1034 (líneas rotativas)

 **ediciones aduaneras s.r.l.** defensa 247 (1065) buenos aires - fax 4334-1074
<http://www.pcram.com.ar> e-mail: info@pcram.com.ar

El Teatro Desconocido

El actor como creador autónomo

Por Octavia De Petre *

"La característica más precisa, la condición insoslayable, la definición más práctica para un teatro desconocido, es que se trata esencialmente de un procedimiento cuya realización final, su culminación será la obra manifestada portadora del conocimiento". (De Petre, El Teatro Desconocido)

El Teatro Desconocido, desconocer para luego conocer. Aprender a aprender. En esto radica la búsqueda y la investigación de Altosf. Un camino con principio pero sin final. El actor no parte de afuera sino de adentro. Es intérprete de sí mismo, desde el ingreso a un espacio creador virginal, que ha quedado "vacío" para sólo ser habitado por el mundo arquetípico de la esencia, maqueta del universo.

**"En el teatro desconocido cada individuo es el responsable de su aprendizaje, de su conocimiento y del descubrir expresivo
(De Petre, el Teatro Desconocido)**

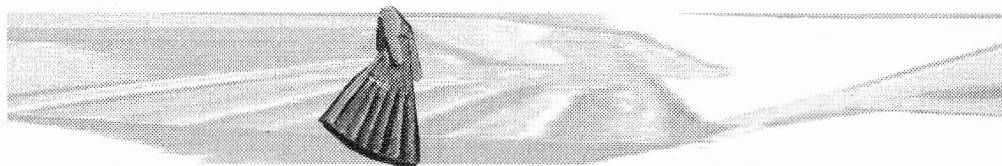
**"...es imprescindible la calidad del descubrimiento, la conciencia real de unicidad, la emoción inefable del suceso originario"
(De Petre, el Teatro Desconocido)**

Altosf trabaja para invalidar las apariencias, barre con las fantasías, espejismos, vanidades. No defiende el entretenimiento ni tampoco lo contrario, pero sí atenta contra la mentira. El actor debe ser ver-

dadero, alcanzar una inocencia semejante a la del niño, una pureza gestual indudable, ser cristal.

**"Toda manifestación creadora se produce en estado de inocencia..."
(De Petre, el Teatro Desconocido)**

Deslastrarse de moldes y condicionamientos, aspirar a lo naciente, despertar lo genuino para llegar a ser pieza única e irrepetible. En el tránsito hacia lo desconocido, el actor se irá aproximando a lo real, a lo que hay de cierto en él, a aquello que se presenta sin mezcla de preconceptos, historia, escuelas, aprendizajes, cultura... Para esto es fundamental instaurar la confianza y la seguridad de que



llegar a palpar lo real, es altamente probable si previamente creemos en el cuerpo como portador del *cono-cimiento*, como leyenda de sabiduría oculta y cifrada. Entonces, creer es el primer paso. Creer implica defender esta certeza, y aceptar la muerte de todo aquello que es ficción. Erradicar actitudes irreales, adoptadas en esa forzosa exteriorización de artificiales y falsas personalidades, que gustan tanto a quienes se ocultan en esas pantallas impersonales. Pero para conquistar la verdad, necesitamos la senda. Crear es la vía y el segundo paso. En estado creador, el cuerpo se renueva, se descontamina, se lava. Goza de una libertad jubilosa y consciente que le permite acceder a otros niveles de la realidad, a diferentes posibilidades de lenguaje, a inéditas formas expresivas. Retoma su integridad original, dejándose habitar por la inspiración y su manifestación.

"... cuando los actores inspirados están hablando (sea por palabras, gestos, sonidos, murmullos o movimientos) es el momento milagroso en que presenciemos el teatro desconocido:

lo ignorado se revela" (De Petre, el Teatro Desconocido)

De ese contenido que viene de las profundidades, surgirán los personajes y sus parlamentos. Es una dramaturgia del centro, no de la periferia. La definición de roles, situaciones, textos, movimientos, gestos y posturas -cuya organización artística depende de la figura del director- se irá construyendo a lo largo del recorrido por éstos terrenos inexplorados y desconocidos; desde lo que no se sabe pero debe saberse, desde el descubrimiento de ese mundo íntimo, arquetipal, universal, esencial que trabaja, al mismo tiempo, por la evolución sensible y humana del actor. Si la búsqueda es honesta, la belleza y la poesía se instalan solas, la estética es lenguaje, el rompecabezas se va armando y llegamos al objetivo: la obra como resultado de la creación grupal. Tercer y último paso: El Hombre Creado

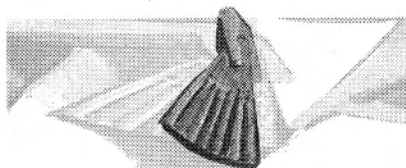
"... la tarea del actor es aprender
a saber que él es un creador"

(Magdaleno Gregorio. El Mito de Volar por Dentro)

Pero para llegar a esta cima el actor necesariamente tendrá que participar de la experiencia metodológica de trabajo; conocer y experimentar las herramientas y técnicas propias del teatro desconocido, diseñadas como medios, pautas, ejercitaciones que facilitan el desenlace de éste proceso.

TÉCNICAS Y APRENDIZAJE

PREPARACIÓN. Se trata de acomodar el cuerpo, de crear las condiciones para lograr una expresividad más ge-



nuina, menos contaminada de vicios, hábitos, condicionamientos, posturas o actitudes artificiales e irreales... Se irá trabajando en la "re-visión" de lo adquirido hasta llegar al más puro presente, al aquí y ahora. Durante esta etapa los ejercicios que apunten a trabajar **"La voluntad"** son fundamentales. La decisión sostenida y perseverante para dejar que suceda todo aquello que forma parte del descubrimiento efectivo en todos los terrenos de la experimentación. De aquí **"El sacrificio"** entrega y renuncia a todo aquello que debe morir, para dar paso a un nuevo lenguaje, aunque esto implique transitar el dolor y los miedos. Camus decía: *"buscar lo que es verdadero no es buscar lo que es deseable"*. Toda entrega implica pérdida, toda pérdida trae dolor. **"Escuchar"** nos permitirá identificar aquellos enunciados que vienen de adentro y en este sentido, capturar ese universo interior que empezara a manifestarse. Llega la **visión**, la posibilidad de ver. A lo que antes no se le prestaba atención, ahora es claro verlo. Todo se observa y registra. Es necesario que sea conscientemente mirado. Y así llegamos a **La Fe**. La confianza en el proceso y su certeza de realización, será lo que nos permitirá acceder a otras formas de realidad. La duda nos impide andar, el temor nos paraliza, no podemos partir

de la incredulidad. Es preciso iniciarse de manera franca, con una entrega sin restricciones, dispuestos a aprovechar todo lo que se presente.

La preparación ayuda a discernir qué pertenece verdaderamente al actor y qué es resultado de adquisiciones poco fidedignas. Posteriormente, viene la siguiente etapa del proceso: se imparten las herramientas propias de la filosofía de esta propuesta teatral. Cada uno de estos ejercicios serán la llave al misterio, permitirán acceder a nuevos caminos de conocimiento.

"las dinámicas grupales, los juegos teatrales, la confrontación con valores sociales, la activación de la organicidad corporal, conforman un conjunto de técnicas que formuladas bajo pautas específicas buscan la obtención de un sistema orgánico para el despojo continuo y la posesión inmediata de las nuevas realidades"
(Magdaleno Gregorio. El Mito de Volar por Dentro)

EL JUEGO: permite la liberación de las reservas, la neutralización de las cargas negativas más evidentes e introduce al individuo en el regocijo de la acción.

EL IMPULSO es la liberación de estímulos espasmódicos, de una energía acumulada que se excita, que se provoca permitiendo un contagio electrizante que enciende orgánicamente los cuerpos y los inunda de vigor. Es despertar el brío, para darle contundencia y fuerza a la acción creadora. Los actores que han llegado a vivenciar el impulso, describen el asombro que produce observar el cuerpo completamente vivo, despierto y activo. Gozando de una potencia avasallante que puede llegar a proyectar intermitentes formas expresivas, impecables, involuntariamente construidas, fabricadas desde una inteligencia orgánica que opera sin la intervención de la mente, por efecto exclusivo de la energía.

En el ejercicio de **LA ESPERA** se le enseña al actor a depolar deseos y expectativas y fomentar un permanente estado de atención para capturar el estímulo físico de donde

partirá la acción a desarrollar. La impaciencia no conduce a la recepción de lo real, no permite un desenlace natural y espontáneo. Espera es paciencia, paz-ciencia: Ciencia de la paz.

EL SONIDO partiendo de la espera, iremos identificando los ecos que llegan del interior. Podremos oír y hacer manifiesto el sonido que es vibración, onda, frecuencia, resonancia; es la palabra de la sangre. "El sonido adquiere su máximo valor lingüístico cuando se hace palabra. Es la palabra, la forma estructural sobre el escenario altosf" (Magdaleno Gregorio. *El Mito de Volar por Dentro*)

EL MOVIMIENTO El cuerpo quieto pero vigilante y atento, está listo para recibir el movimiento. El cuerpo "es movido" sin la intervención de la voluntad ordinaria. El actor se traslada por el espacio desconocido sin aparente lógica, ni anécdota. Está operando mas allá de sus deseos y expectativas, vale decir, esta propiciando un cambio cualitativo de su ser. Se deja llevar sin intención; se traslada, interactúa, sin intervención de la decisión consciente. "El ejercicio del movimiento supone para el actor la capitalización de su trabajo expresivo. Todos sus recursos se dirigen a la obtención de acciones, instantes, gestos, palabras, ensambladas en una continua movilización donde la capacidad de síntesis es una virtud y la captación de lo inédito, la llave de la creación escénica" (Magdaleno Gregorio. *El Mito de Volar por Dentro*)

CREACIÓN DE LA OBRA: Una vez asimiladas cada una de estas herramientas, el paso



último será: *La obra manifestada, portadora del conocimiento*. Los actores se internan en el espacio (sala) desprovisto de objetos. La herramienta es únicamente el cuerpo. La consigna será la misma siempre: Libertad para la creación. Al finalizar cada ensayo, los actores anotarán lo más relevante de su trabajo. El director irá registrando los testimonios y de acuerdo a su visión, desde afuera, guiará el curso siguiente de los ensayos, para que la estructura formal del montaje (roles, argumento, historia) empiece a definirse. Aunque la obra es creación de grupo el director es pieza fundamental, será el formalizador estético. Finalmente llegamos al fruto, como resultado de la inmersión en la profundidades psicológicas, metafísicas, emotivas del actor. De un camino de auto-conocimiento, donde se revela el misterio cuyo alfabeto es el cuerpo en movimiento, y la tarea, su traducción y orden. Nuevamente reiteramos: es la dramaturgia del centro y no de las periferias.

LAS CITAS SON:

1.- De Petre Juan Carlos.
El Teatro Desconocido (1996)

2.- Magdaleno Gregorio.
El Mito de Volar por Dentro (2001)

* ALTOSF_argentina depetre@infovia.com.ar
www.geocities.com/teatroaltosf/

ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO - 2º ETAPA



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

El Instituto Nacional del Teatro se encuentra implementando una serie de Actividades de Extensión que se desarrollarán en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en distintas provincias argentinas y también en algunos países limítrofes. Es intención del INT ampliar la proyección de sus tareas y por eso está encarando la creación de la Editorial Inteatro, fortaleciendo su área comunicación a través de programas de radio, televisión y videoconferencias, promoviendo proyectos ligados con áreas como Teatro Social y Teatro en la Educación. En esta etapa resulta de fundamental importancia desarrollar un diálogo más fluido con los teatristas y por eso se realizará una amplia tarea de divulgación.

Es de destacar que a la vez continúan implementándose, en toda la Argentina, el Plan de Fomento - que incluye Asistencias Técnicas de Fomento, Desarrollo y Perfeccionamiento- como así también el Plan de Giras.

TEATRO Y COMPROMISO SOCIAL

El Instituto Nacional del Teatro, abre explícitamente su radio de acción al área social, en cumplimiento de líneas políticas generales orientadas desde la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Al hacerlo, pretende acompañar, con el vigor de su estructura territorial y la pertinencia de su jurisdicción, procesos ya iniciados en diversos ámbitos por organizaciones del tercer sector que, desde tiempo atrás, bregan por encarar los distintos problemas sociales en base a la comprensión y a la solidaridad.

Por estas razones el Instituto Nacional del Teatro, en su última reunión del Consejo Directivo, ha resuelto:

1. Declarar el 21 de septiembre, *Día Nacional del Teatro Integrado*, solicitando a todas las delegaciones provinciales que organicen, para la fecha, acciones que den relevancia a esta actividad ante los ojos de la sociedad. Asimismo se promoverán asistencias técnicas de distinto tipo para los grupos que lo soliciten, de acuerdo a las reglamentaciones existentes.
2. Organizar Festivales de teatro de la 3ª Edad en coordinación con el Pami y organizaciones y centros barriales o vecinales. También aquí se contará con la posibilidad de tener la asistencia técnica necesaria que surja de estudios realizados sobre el particular.
3. Colaborará por medio de su programa Teatro y Educación con todas las actividades y gestiones que se lleven a cabo ante las autoridades respectivas para lograr la definitiva incorporación de la materia Teatro en la currícula educativa en todo el país. Asimismo promoverá la edición de libros, manuales y productos audiovisuales para servir de herramientas apropiadas al trabajo escolar cotidiano.
4. Organizará, en convenio con la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares) actividades teatrales, tanto de grupos como dramaturgias y de reflexión en distintos ámbitos de las bibliotecas populares.
5. Orientará la presentación de grupos teatrales en hospitales -especialmente los de pediatría- comedores escolares, reformatorios o cárceles a fin de llevar un mensaje esperanzado de recuperación personal y social. Se promoverán concursos de obras con temáticas o modalidades pertinentes.

De esta forma, el Instituto Nacional del Teatro, a través de las resoluciones de su consejo de Dirección, asume su compromiso ante una realidad que requiere la colaboración de todos.

* Concurso de Proyectos Teatrales *Teatro por la vida 2002*

La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, el Sedronar (Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha Contra el Narcotráfico) y el Instituto Nacional del Teatro, con la colaboración de ARGENTORES, organizan un Concurso de Proyectos Teatrales, destinado a jóvenes de hasta 35 años. El tema es *Teatro por la vida 2002* y está vinculado al fenómeno social de las adicciones.

Los interesados deberán presentar un texto de no más de 30 minutos de duración y el concepto de puesta en escena, por triplicado.

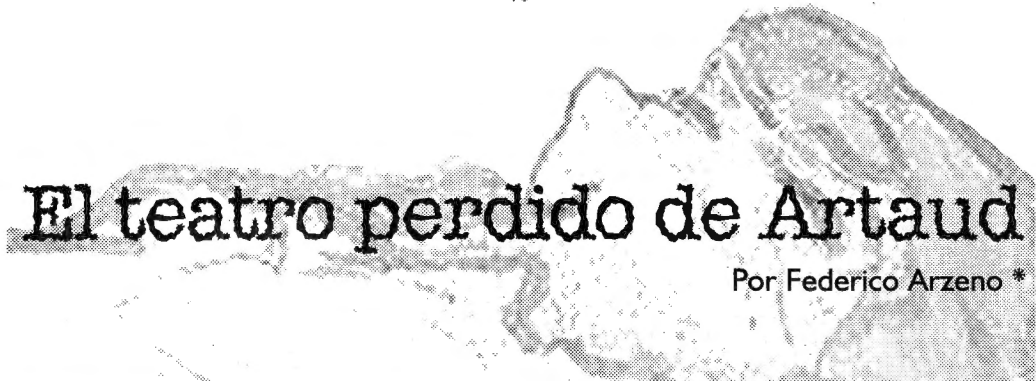
El jurado de selección estará integrado por destacados profesionales vinculados con la actividad teatral y la prevención en adicciones.

Se elegirán tres espectáculos y cada uno recibirá como premio \$5.000. Además los trabajos se representarán en una sala a determinar.

La fecha límite para la recepción de propuestas es el 25 de octubre del año en curso.

Los interesados en participar podrán solicitar la correspondiente reglamentación en el Instituto Nacional del Teatro, Avda. Santa Fe 1243, Piso 7, Mesa de Entradas, de lunes a viernes en el horario de 11 a 19, o bajarla de la página web: www.sedronar.gov.ar - www.inteatro.gov.ar

A través de un Convenio con la Casa del Teatro y el PAMI se concretará la realización del Festival *La Tercera Edad al Teatro - Proyecto Roberto Arlt 2002*, que se desarrollará durante octubre y noviembre en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires. Un total de 22 espectáculos, con actores y directores de la Tercera Edad, que trabajan en Centros de Jubilados porteños, participarán de la experiencia.



El teatro perdido de Artaud

Por Federico Arzeno *

Una vez que algo ha sido ridiculizado, ya nunca puede recobrar su antigua autoridad.

El espectacular motín que produjo el estreno de Ubu rey esa noche de 1896, consagró a Jarry como un *enfant terrible*. Como un colega de Rimbaud, de Baudelaire, de Apollinaire. Pero la verdad es que, a pesar del escándalo, (la obra fue levantada al día siguiente), el drama en sí mismo fue desestimado como una sarta de delirios infantiles y extravagancias, que a pesar de ser originales no merecían mayor atención. Solo algunos críticos pudieron ver el real significado del gran guiñol construido por Jarry. Uno fue William Butler Yeats, él reconoció que lo que había presenciado en el estreno era un *"paso trascendental e irrevocable en la comedia"*. Pero su verdadera lucidez profética está en su famosa aseveración *"después de nosotros, el Dios salvaje"*. El drama de vanguardia comenzaba y sus dos pilares fundamentales eran el nihilismo y la desesperación. Ese gran Dios salvaje que profetizaba Yeats fue Antonín Artaud.

Luego de que la "conducta civilizada" haya sido aplastada por la absoluta libertad del Pere Ubú, la antorcha debía ser retomada por otros hombres.

El nombre de "teatro sagrado" que engloba a la mayoría de las vanguardias del siglo XX, se lo debemos a Artaud. Después de Ubú el teatro tenía que volver a sus orígenes primitivos, esto es al rito, donde el espectáculo no es solo un cuerpo que se ofrece ante una mirada deseante, sino que este cuerpo, (del actor), investido de un símbolo propicia la comunicación con lo sagrado. Escuchemos un fragmento de *El Teatro y su Doble*:

"...un público que se estremece ante las noticias de las catástrofes ferroviarias, que está familiarizado con terremotos, plagas, revoluciones, guerras, que es sensible a las desordenadas angustias del amor, puede conmoverse con todas estas grandes ideas, y sólo pide que alguien sea capaz de exponérselas, pero a condición de que sea en su propio idioma y de que el conocimiento de las mismas no le llegue a través de artificiosos aderezos y de un lenguaje que pertenece a épocas caducas que ya nunca volverán a existir."

Esta declaración sintetiza la teoría estética de Artaud.

Desde que el teatro había "descendido" de ser un ritual a una forma artística, todos los elemen-

tos esencialmente dramáticos -los metalenguajes de la escena o lo que diferencia al teatro de las demás artes- habían sido subordinados al discurso verbal. Todo el teatro que se había hecho desde la antigua Grecia estaba fundado, para Artaud, en la noción fundamental de que el teatro es comunicación a través del discurso. Ahora bien, el discurso como comunicación de pensamientos racionales, es lo único que no distingue el teatro de la literatura. *"Las palabras cargadas de significado siempre traen nuestras reacciones habituales, y por lo tanto caerán siempre en oídos sordos"*. Los oídos de la cultura. Por cultura Artaud entiende *"la capa de artificios que la civilización ha impuesto sobre la naturaleza humana"*. Por lo tanto la cultura debe ser suprimida para que surja lo oculto y verdadero, lo esencial del ser humano: la emoción pura, y la emoción es salvajismo latente e instintivo. Pero Artaud no cae en el mito del buen salvaje; para él los hombres siempre han sido bárbaros y la conducta respetuosa y civilizada no ha hecho más que esconder los deseos humanos instintivos: cólera, odio, codicia, los deseos fisiológicos. Y son estos deseos primarios la única materia que el artista debe tomar en cuenta. Por eso la idea de un teatro como la peste: al igual que en la novela de Camus, la peste se contagia por el aire como una mística energía espiritual. Ante la

enfermedad afloran los verdaderos componentes del ser humano: la crueldad, la avaricia, el egoísmo, el asesinato y la lucha por la supervivencia.

El problema que veía Artaud en el teatro de su época, era que buscaba una comunicación racional.

Había que obligar al espectador, a través de lo primitivo y oscuro del drama de vanguardia, a que dejara de intentar comprender intelectualmente para participar emocionalmente, como si fuera un sacerdote de eleusis. En el rito no hay segregación entre el espacio *espectatorial* y el escenario: todos son protagonistas porque todos son concelebrantes. Y todos pueden ser contagiados por la peste, que los llevará a recuperar una felicidad perdida bajo el peso del conformismo burgués. Al igual que en el carnaval de la edad media, el drama debía liberar las inhibiciones y protestar contra la artificial jerarquía de valores impuesta por la cultura. Contra el teatro de salones, racional e imitativo había que buscar nuevas formas que atacaran la rutina cotidiana.

Artaud tenía la convicción de que el hombre solamente se ve claramente en sueños.

A través del sueño podemos retrotraernos al pasado en el que el drama nació como observancia ritual de los mitos, mitos que nacieron simultáneamente con el pensamiento humano. Las ideas de Artaud tienen diversos puntos

de contacto con la teoría de Carl Jung, para quien los sueños unen entre sí a los hombres mediante la demostración de una inconsciencia colectiva heredada. Para Joseph Campbell *"el mito es un sueño colectivo y el sueño un mito privado"*. Los arquetipos, que en su derivación del griego *archetypos* quiere decir modelo primitivo, son, en la psicología de Jung: *"un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano. Se encuentran contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia a través de los sueños, la imaginación y los símbolos"*.

Artaud buscaba una comunicación teatral que hiciera surgir las huellas de imágenes recurrentes reveladoras de la experiencia y de la creación humana: la culpa, el pecado, la muerte, el deseo de poder.

La expresión "Teatro de la crueldad", define su proyecto de representación en el cuál el espectador experimentará un "tratamiento emotivo de choque" destinado

a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una nueva experiencia estética y ética.

La primera confusión que se produce luego de leer los confusos textos de Artaud, (él es ante todo un gran poeta y sus textos son poesía en prosa), es pensar que esa crueldad tiene que ver con una violencia física directamente impuesta al actor o al espectador. La crueldad de la que habla, no es mero sadismo, sino la crueldad impersonal e incorpórea a la que están sujetos todos los hombres. Por eso el drama debía apelar a la emoción, ya que el espectador usa más sus sentidos que su inteligencia. En cuanto la razón intente comprender lo que está sucediendo, el ritual se habrá quebrado. El teatro tiene que ser espontáneo.

Ahora bien, **¿Cuál era la retórica teatral que Artaud proponía?**

Para entenderla debemos remitirnos a la influencia de la danza balinesa, que como ritual sacado de su contexto, Artaud presenció

Centro Cultural Viejo Almacén

El Obrero

Taller de Arte Integral
Teatro para Adolescentes
Teatro para la Tercera Edad

Teatro para Adultos
Taller de Teatro Comunitario
Alquiler de Sala de Ensayo

——— Informes e inscripción ———

13 y 17 - La Plata - Tel.: (0221) 451-9497/ 421-6110
e-mail: info@la-gotera.com.ar

en una exposición colonial en París en 1936. La misma fascinación había ejercido esta danza sobre Margaret Mead, quien realizó un film antropológico denominado *Trance y danza en Bali*. La película registra la representación dramatizada de un mito. Actores enmascarados representan seres sobrenaturales. Un dragón estilizado y un brujo humano encarnan la deidad protectora en su lucha contra el caos, la noche y la muerte, que aparecen bajo la forma de la peste (de aquí la metáfora artaudiana). El choque de estos símbolos lleva a un clímax de delirio más psicológico que dramático. El punto clave es el momento en que los bailarines entran en trance y vuelven las espadas contra su pecho.

Mas allá de la danza en sí, lo que impresionó a Artaud fue, según sus propias palabras, que: *"nada se deja al azar ni a la iniciativa personal (...) todo es regulado e impersonal; ningún movimiento de los músculos, ni el girar de las pupilas que no parezca pertenecer a un tipo de matemática reflexiva que lo controla todo y por medio de lo cuál todo ocurre"*. Pero, como argumentan acertadamente sus críticos, cometió un error al creer que toda esa rigidez calculada era producto de la tarea de un director de escena. Los pasos de la danza, los movimientos del torso, las formas que toman las manos de los actores, corresponden a posturas y actitudes que son claramente,

supervivencias arcaicas y no formas conscientemente adaptadas.

Según Artaud: *"la conjunción de trance y gestos fijos, despersonalizados, expresaba el automatismo del inconsciente liberado"*. Los actores quedaban "poseídos" por los espíritus que conjuraban. Sin duda, este tipo de representación se basa en campos que la mente occidental desconoce y se realiza en un contexto sagrado: el templo. Elemento que Artaud pasó por alto, por eso su error al afirmar que la danza balinesa expresaba el teatro popular que occidente debía retomar. En realidad, la danza era un ritual sagrado ancestral sin ningún tipo de correlato para el contexto en el que Artaud vivía. Sin embargo, le alcanzó para clarificar las bases del teatro que quería lograr. La comunicación teatral que quería lograr se basaba en un *"lenguaje concreto, dedicado a los sentidos e independiente del habla"*. El poco diálogo de la danza balinesa, expresado en una lengua arcaica que ni siquiera ellos mismos parecían comprender, se convirtió en el modelo artaudiano: *"la única comunicación verbal estaba al nivel del sonido puro, expresivo de estados emocionales generales; y el significado era transmitido al nivel físico por medio de actitudes, que, aunque no directamente alegóricas, sí tenían un efecto intrínsecamente simbólico por medio de su muy formalizada codificación"*.

A través del delirio contagioso, o lo que Frazer denominó magia

empática (lo similar causa lo similar), Artaud pretendía liberar los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia al público, permitiéndole imaginar imágenes de crimen gratuito y de crueldad.

El primer problema que los críticos observaron en la teoría artaudiana era la incompatibilidad de subrayar lo auténtico de las emociones y emplear para esto movimientos estilizados o gestos antinaturales para expresarlas. La intención de Artaud de lograr una comunión catárquica con un público burgués y moderno, que había asistido a la sala para ver teatro en el sentido más inofensivo del término, fue lo que hizo abortar su teatro.

Su idea básica de *imprimir la metafísica a través de la piel* era difícilmente traducible a un lenguaje teatral cuyo código fuera compartido por los espectadores.

El teatro debía desarrollar un lenguaje ritual redescubriendo unos signos físicos universales o jeroglíficos. La expresión verbal, reducida a un sonido ancestral similar a los mantras tibetanos, debía producir un encantamiento. De aquí su deseo de un sistema que anotara los gestos, las expresiones faciales, las actitudes, los movimientos, las variaciones tonales y las respiraciones; y su búsqueda de una metodología actoral que hiciera que estas sutilezas de la expresión fuesen exactas, controlables y reproducibles. Lo que quería era *"una obra anotada, fija hasta en sus últi-*

mos detalles, de modo que el resultado final fuese tan estricto y calculado como el de cualquier obra escrita y cerrada (...) ya que el teatro, menos que ningún otro medio de expresión, tolera la improvisación".

Pensaba en una codificación arquetípica que permitiera que cualquier estado emocional se tradujese en términos físicos. Lo que provocaría un impacto sobre la conciencia del espectador que nunca antes se había logrado en ningún escenario.

La danza balinesa le había dado una *"matemática reflexiva de los gestos precisos, regulados e impersonales, todo lo cuál produce efectos metódicamente calculados que excluyen cualquier recurso a la improvisación"*.

De la misma forma que el ritmo es lo que llevaba a los bailarines balineses a un estado de trance, el elemento fundamental del lenguaje teatral eran los ritmos escénicos. Absolutamente calculados y formalizados producían una impresión de realidad más fuerte que el descontrol. La simetría vertiginosa era el arma principal para producir ese shock liberador en el espectador.

La dinámica de los movimientos escénicos tenía en sus puestas un contenido intelectual muy preciso y sorprendente, dados los ataques del propio Artaud al racionalismo. En un sentido auténtico transmitían los mensajes de la obra por medio de simbolismos. El número tres, el círculo, el sacrificio.

El escenario no mostraba un doble de la realidad ordinaria,

sino la realidad interna. El escenario debía fijar su propia norma de lo que es real.

Al mismo tiempo que pretendía arrastrar al que miraba hacia un mundo espiritual, los movimientos rígidamente pausados daban a su puesta en escena, a su creación imaginaria, una estructura lógica visual que pretendía determinar un sentido concreto no susceptible de decodificaciones aberrantes.

Algunos de sus enemigos argumentaron que hablaba de un teatro que nunca pudo hacerse. Creo que no es serio decir que el teatro que Artaud proponía fracasó. Prefiero las palabras de Peter Brook en su libro *Provocaciones*:

"Artaud quería del teatro algo que éste no podía darle, y cuando descubrió que no había una forma de expresión que pudiera decir todo lo que él necesitaba decir, se volvió loco"

Sin embargo algunas hipótesis que Christopher Innes desarrolla en su libro *"El teatro sagrado"*, me parecen esclarecedoras acerca de los puntos conflictivos de la teoría artaudiana.

"La contemplación no es uno de los fuertes del teatro. El teatro convencional extiende las acciones mediante palabras, tolerando así ambigüedades, transformaciones, desarrollo, mientras que el movimiento por si solo es una especie de taquigrafía que se funde con una sola imagen. La falta de un lenguaje visual desarrollado y preciso (Artaud trabajó en ello, pero nunca lo logró) produce trivialidad u oscuridad. Otra tendencia es confundir la vehemencia desenfrenada con la

intensidad, que embota las respuestas en lugar de intensificar la conciencia y exagerar los aspectos del melodrama- género que en todo caso está en los límites de la autoparodia- puede resultar en algo sumamente ridículo."

Estas condiciones, sumadas a su insanía mental y a la falta de apoyo económico, hacían imposible el logro del ideal de Artaud.

La causa principal: la imposibilidad de determinar el sentido de un lenguaje visual que gracias a su naturaleza dinámica no se deja atrapar por las palabras o las codificaciones férreas.

Por último, las palabras de Roger Blin, uno de sus actores que años después sería el primer director de *Esperando a Godot*, obra que sin duda le debe mucho a Artaud.

"Artaud se hallaba tan profundamente compenetrado de sus propias ideas que pocas veces trataba de explicarlas a sus ejecutantes."

Las ideas no se matan, pero cuando una idea furiosa no logra encontrar su expresión sensible, termina volviendo loco al hombre que la sufre.

* Actor y profesor de teorías de la comunicación



LOS NÚMEROS

Número 1 Número 2

El Trabajo del Docente sobre si mismo por Fernando Orecchio. Una reflexión sobre la relación entre el profesor de teatro y el alumno destacando el lugar del acto creativo.

Del Sketch a la Improvisación por Paula Kohn. Un trabajo sobre las posibilidades del teatro en la tercera edad.

Un Espacio Vacío. Algo Sagrado por Fernando Locatelli y Mayra Carlos.



A partir de conceptos de Peter Brook una apuesta a la generación de un espacio apto y propicio para crear, en el intercambio pedagógico teatral.

Acción, Experiencia y Advenimiento por Gustavo Bonamino. Apuntes sobre Dominic De Fazio y una propuesta superadora del método de Lee Strasberg.

El Teatro: Un Desembarco Feliz por Laura Montes de Oca. La experiencia del teatro en el aula de la Educación General Básica y Polimodal.

Contenido y Forma por Raúl Barreiros. Una reflexión filosófica que actualiza la discusión entre técnica y poética.

Meyerhold – Newton por Omar Fragapane. Los tres principios fundamentales de la dinámica en la biomecánica de Meyerhold.

Dinámica y Energética del Trabajo Actoral por Diego Starosta. Una mirada distinta de las acciones físicas en el espacio y la elección de la característica energética del trabajo actoral ante el proceso creador. El boxeo.

Hacia una Pedagogía de la Percepción por Fernando Orecchio. Una indagación sobre una manera de enseñar actuación poniendo el acento en la percepción.

Teatro y Miseria por Omar Fragapane. Una experiencia de taller teatral con jóvenes de Fuerte Apache.

La Palabra en la Imagen por Carlos F. Savransky. Una reflexión filosófica que supera la dicotomía entre imagen y palabra.

Un Modo de Existir sobre el Escenario por Mónica Viñao. El trabajo actoral con el método del maestro japonés Tadashi Suzuki.



¿Cómo aprende el actor? por Beatriz Mosquera. El cruce entre una didáctica de la preparación del actor y los estudios epistemológicos de Jean Piaget. La acción como vía de aprendizaje.

La Memoria es una Forma de Luz por Claudia Blasetti. El lugar de las materias llamadas "teóricas" en la formación actoral.

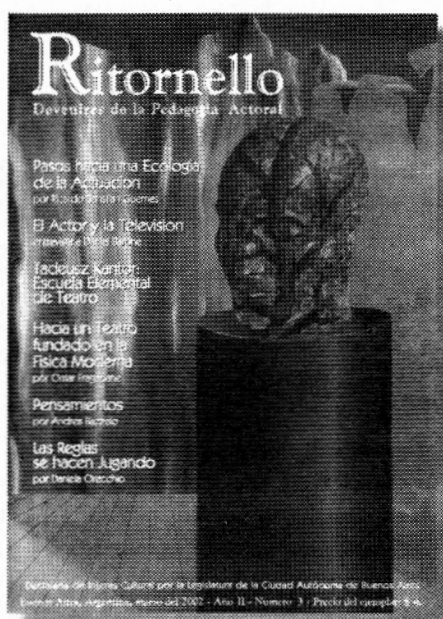
Los Signos de lo Efímero: el Mito, el Rito y la Teatralidad por Geraldine Seff. Una experiencia de taller en Tilcara, Jujuy, con el Grupo Saga y coordinada por el colaborador de Grotowski, Serge Ouaknine.

Reflexiones sobre la Motivación por Alejandro Zingman. Un acercamiento a las motivaciones de los alumnos de actuación y/o futuros actores.

Anteriores



Número 3



Tadeusz Kantor: Escuela Elemental de Teatro. Testimonio del taller que el propio Kantor realizara en la Escuela de Arte Dramático de Milán en el verano de 1986(1ra. parte).

Pasos Hacia una Ecología de la Actuación por Ricardo Santillán Güemes. Una aproximación programática para trabajar la actuación desde su ubicación entre el amplio campo del ambiente humano y el más acotado de la actividad escénica.

El Actor y la Televisión, entrevista a Daniel Barone. Una entrevista sobre la importancia del trabajo del actor en este medio.

Hacia un Teatro Fundado en la Física Moderna por Omar Fragapane. Un camino posible hacia el cruce entre el arte del actor y la ciencia.

Pensamientos por Andrés Bazzalo. Una reflexión sobre las líneas de pensamiento de los profesores de actuación.

Las reglas se hacen jugando por Daniela Orecchio. Un modo de construir el juego dramático con niños.

Ud. puede conseguir **Ritornello** en los siguientes lugares:

Librería Fray Mocho Sarmiento 1832 - Tel.: 4372-6646

Librería La Crujía Tucumán 1999

Librería Teatral Sr. Salort: La Casona del Teatro Corrientes 1975

4863-6966 / (15) 4034-0466

Redacción - Pje. Prudan 1310 1º "A" (1242) Cap. Fed. - Tel.: 4957-3843

E-mail: info@ritornello.com

Última Página Ustedes y Nosotros

Ritornello es una publicación independiente abierta al intercambio de artículos, referidos a la problemática de la pedagogía actoral.

Queremos abrir un vía de comunicación mutua:
comentarios, críticas, mensajes.

Para publicar en **Ritornello** debe enviarse un *abstract* de no más de diez líneas con el contenido del artículo, a nuestra dirección de e-mail.
La decisión de la publicación, depende del comité editor.

Si quiere recibir información sobre las actividades del
Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires,
envíe un mail a elcirculo@tutopia.com, diciendo:
"Deseo recibir información sobre las actividades del Círculo".

Correo: Pje. Prudan 1310 1° "A" - CP: 1242

E-Mail: info@ritornello.com

Teléfonos: 4957-3843 / 4923-1916

Hasta el próximo número



Cupón de suscripción

Argentina: N°2 y N°3 \$4 c/u + \$3 de gastos de envío.

América: N°2 y N°3 U\$S 2 c/u + U\$S 3 de gastos de envío o U\$S 5 por los dos números.

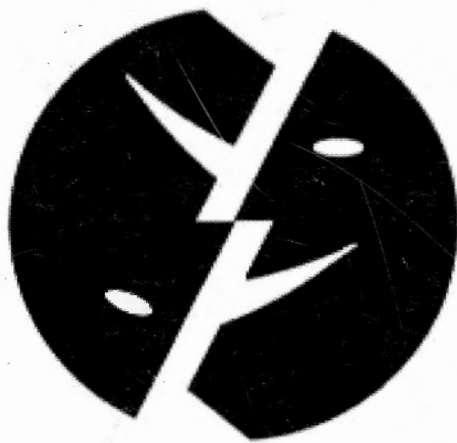
Europa y resto del mundo: N°2 y N°3 U\$S 2 c/u + U\$S 4 de gastos de envío o U\$S 6 por los dos números.

N°1 agotado, sólo disponible en www.ritornello.com.ar

Apellidos y nombres.....
Calle..... N°..... Piso..... Dpto. Código Postal.....
País..... Provincia..... Localidad.....
Teléfono..... E-Mail.....

Llene este cupón y envíelo junto con giro postal del Correo Argentino
a la orden de Fernando Locatelli, a Pje. Prudan 1310 1° A (1242) Capital Federal
Tel.: (0054 011) 4957-3843 - E-mail: info@ritornello.com





Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires

Publicaciones

Supervisión y Capacitación Pedagógica

Investigación y Perfeccionamiento

Encuentros Inter y Transdisciplinarios

Talleres

Tel.: 4957-3843 / 4923-1916

E-mail: elcirculo@tutopia.com