

Derrotero encadenado.

Un transito hacia la obra *Prometeo. Hasta el cuello.*

I

*Al principio fue la ausencia,
después su reflejo: el olvido.*

*Detrás de cada paso
Su sombra.*

*En la casa de la memoria no hay ventanas,
hay espejos.*

II

*Hay que desechar lo encontrado:
Callar lo que tiene nombre.
O nombrar,
pero sin escucharse hablando.
Perderse en la búsqueda,
No en su eco: en lo buscado.*

De Poéticas del vacío, de Hugo Mujica.

Introducción

Tantear, rastrear los caminos, los recorridos entre las Acciones propias. Recorridos que son acciones en transito: pasajes. En el trabajo del Actor, las acciones son fundamentales, constitutivas, pero los pasajes entre las mismas, los puentes que las unen, son fundacionales. Así en nuestras líneas históricas, en la sucesión de hechos que conforman nuestro derrotero, los pasajes son los que conforman los *paisajes*.

Quiero aquí dibujar –intentar- los tránsitos que me trajeron a *Prometeo. Hasta el cuello.*, la última producción del Muererío Teatro, la compañía que dirijo desde 1996.

Las preguntas, las dudas, la curiosidad y la avidez de conocimiento, son los elementos que movieron y mueven mi camino vital. Todos buscamos respuestas, que en realidad son siempre más preguntas, en la filosofía, en las ciencias, en la razón determinista, en la espiritualidad, en una vida mundana o en una de retiro, en el amor, en la amistad, la familia, en un partido político, en un partido de fútbol, en un trabajo estable o en la pérdida de la estabilidad, entre muchísimas mas. Yo las busco en el Teatro, mas precisamente, en la acción de construirlo, y esa acción, como dije antes, ya es respuesta.

El Teatro es para mí reflejo de la realidad, y yo, en tanto hacedor de teatro, soy el espejo, un espejo posible. Pero en ese recorrido, la realidad se distorsiona y yo asumo esa distorsión como una nueva realidad y trabajo en pos de ella. La acción teatral es para mí, entonces, poética, no representativa. Esa distancia que anula la representación literal es lo que para mí, en definitiva, ilumina y le da multiplicidad a la realidad cotidiana.

Pero el Teatro no es solo la acción concreta, el montaje de una pieza, el acontecimiento de un acto presencial, la aplicación consciente de determinados mecanismos. El Teatro es un arte vivo, no solo por la utilización de los cuerpos en tiempo presente, sino por su capacidad de re-fundarse todo el tiempo. La práctica teatral, ya sea desde la óptica del creador o del espectador, puede constituirse en mito en tanto es re-fundado y re-significado a lo largo del acontecer histórico. Claro que el anquilosamiento también existe y puede devenir fetiche. Un antídoto posible a esa muerte se puede encontrar en el hecho de valorizar este arte a partir de considerarlo relación dialéctica entre práctica y reflexión, hacer y pensar. Pero no basta con darle este estatus, hay que ejercerlo. No basta con establecer o conocer esta obviedad, hay que practicarla.

Es en este sentido que intento estas palabras que quieren dar cuenta de un proceso de trabajo particular. La obra: *Prometeo. Hasta el cuello*. El relato: su pasado y presente. Para seguir adelante.

Un cambio de rumbo

Hasta la obra *A penar de toro* (2003), mis trabajos se enfocaron claramente, en cuanto a su contenido o su temática, en aspectos universales de la condición humana: en la relación del Hombre con su Ser, y en el devenir y la problemática de la existencia. Las piezas *Do* (1996), *Lamentos* (1997), *Informe para una Academia* (1998), *La Boxe* (2000), *El giratorio de Juan Moreira* (2001) y la nombrada *A penar de toro*, giraban en torno a particularidades de éstas ideas. Concientemente, y a veces no tanto, los temas y las preguntas volcados en el trabajo teatral, estaban centrados en la relación del Hombre consigo mismo, en su individualidad, y a pesar de no (poder) obviar la condición social de lo Humano y de utilizarla en la construcción de las piezas, lo que resaltaba en las mismas, era la reacción y la problemática del individuo en ese contexto.

A partir de la obra *La esperanza (o la paciencia de los imbéciles)*(2004), motivado y reaccionando a la crisis que se desató en nuestro país en diciembre de 2001 como culminación de lo que fue todo el proceso político-social que se desarrolló en nuestro país en la década del '90, y mas extensivamente, desde la instauración del tristemente llamado proceso de reorganización nacional iniciado en el 1976, mi interés a nivel temático en el campo teatral vira hacia la relación del Hombre con su contexto y sus consecuencias; mas precisamente hacia el desarrollo de esta relación en el contexto que habito. Pasaje en mi foco de interés, de la condición existencial a la condición política. Política entendida, según la definición de Chantal Mouffe (1), como “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”. (Donde “lo político” tiene que ver con el nivel ontológico, es decir, con el modo mismo en que se instituye la sociedad).

Es muy importante aclarar aquí que estoy hablando de las temáticas tratadas como “contenido” de mis trabajos, no de su categorización en términos de poéticas, puesto que podríamos decir que todo Teatro es político. No estoy aquí describiendo un pasaje, en mi recorrido, de un teatro “apolítico” a uno “político”, pues esta diferenciación me parece imposible. En todo caso lo que se suma en mis últimos trabajos, al carácter político de la construcción estética más allá de su temática, es justamente la utilización de algunos aspectos de la política como tema inspirador.

Con *La esperanza (o la paciencia de los imbéciles)* se instala claramente en la línea de mis trabajos, el intento de reflejar teatralmente, o sea, desde ese distanciamiento, cuestionador de la realidad cotidiana que planteo mas arriba, las causas que nos llevaron como Nación al momento mismo del derrumbe producido por la crisis del 2001, y sus consecuencias y actualidad. Temática que va a continuar en *Un Cuartito (un ambiente nacional)* (2006) y en la obra que nos ocupa ahora *Prometeo. Hasta el cuello*, a las que me referiré mas adelante.

En esta obra (*La esperanza...*) en particular, la hipótesis en torno a nuestro devenir como Nación surgió a partir de los conceptos de “espera” y “esperanza” como términos que minan u obstruyen la posibilidad de acción constructiva y favorecen la diletancia de progreso para el conjunto de una sociedad.

La particularización narrativa de la pieza, escrita por Verónica Pérez Arango, estaba construida alrededor de una familia que esperaba, para poder abrir un local de hortalizas, la llegada de un cargamento de papas, que nunca se concretaba, y la caída que en ese núcleo social esto producía. Un relato particular que intentaba dar cuenta de nuestro apego, como sociedad, a ilusiones falsas y a los posteriores desencantos de esas construcciones imaginarias.

La metáfora que rondaba el trabajo en todos sus niveles, no solo en el del texto literario, era “la podredumbre”:

¿Por qué se pudre la papa? Reblandecida y pegada a la arpillera, apesta. Al final de la bolsa quedan los gusanos. Al final del cajón. Al final de todo. Un gusano al final de la papa. ¿Y por qué si la papa era buena hay un gusano al final? Papas y papas apiladas, pilas de pilas podridas en un patio gris.

¿Por qué se pudre una familia al final? Una familia esperando que la ilusión cambie su destino, que las papas lleguen y no se pudran, que la inundación que dejaron atrás no llegue. ¿Y si ya llegó? ¿Y sí en realidad la podredumbre ya esta dentro de ellos?

Esperar que llegue su ilusión en forma de papa. Esperar que algo cambie. El problema es esperar. Mientras tanto, los gusanos en la papa y la pena a cuestras.

Panzas en pena embarazadas de tristeza. ¿Y si la tristeza se les queda para siempre adentro de la panza? Entonces las mujeres no llorarían. ¿Cómo distinguir el llanto cuando se vive entre capas y capas de cebolla? Apiladas como cajas, las vidas se espantan de tanto esperar. (2)

Si en *La esperanza...* el bosquejo de las respuestas teatrales (reflejos) a las preguntas sobre nuestro devenir como Nación estaba muy particularizada en un solo relato elaborado sobre una metáfora singular—podredumbre- y dos términos específicos—espera y esperanza- , en *Un Cuartito (un ambiente nacional)*(2006), ese reflejo se atomiza. Los materiales y estímulos que aparecen para seguir indagando el “ser nacional”, son múltiples, así como las herramientas para hacerlo: una pintura (La habitación de Vincent en Arlés) y la vida misma del pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890), y unos relatos (Los poemas de Sydney West) y la vida misma de Juan Gelman (1930) utilizados como metáforas por un lado, y por otro, la utilización directa y literal de un racconto de nuestra historia política desde el año 1930 hasta la actualidad.

Un resumen. Un cuartito en una pintura me sugiere un espacio interesante, ese espacio interesante me sugiere la búsqueda de una forma de la actuación. Asocio ese espacio con varios conceptos: soledad, encierro, exilio, refugio. Asocio y encuentro esos conceptos en los escritos del poeta argentino Juan Gelman “Los poemas de Sydney West”. El cuadro lo pintó Van Gogh; voy hacia su vida. Encuentro allí esos conceptos y más; su vida me sugiere una dramaturgia, un entramado de acciones hacia la “soledad”. Esa dramaturgia de la soledad aparece ahora en mí, resonando como el esqueleto de nuestra Historia, la historia reciente de los argentinos, una construcción violenta, complicada y contradictoria. Luego reflexiono y pienso en un espectáculo que me provoque preguntas en ese sentido: La relación de nuestra Historia con nuestra realidad. Obvio pero oculto, claro pero confuso. Inmediatamente me aparece un concepto: “la soledad de la Historia”. Inaprensible, difícil ahora para mí, pero estimulante: la Historia como un personaje se aleja de los hechos y nos ve ahora desde una distancia y en ese momento toma conciencia de su soledad, el hombre la ha olvidado y la olvida todo el tiempo; la Historia esta sola, como ese cuartito, como Van Gogh, como cada uno de los personajes de Melody Spring en los relatos de Juan Gelman.

Derrotero encadenado

Si pienso, desde este presente, en *La esperanza...* como un germen para el tratamiento de lo político y del devenir de nuestra Nación en mi teatro, y en *Un Cuartito...* como una profundización atomizadora de esa temática, que definitivamente no ha cerrado, no puedo no pensar en *Prometeo. Hasta el cuello*, como una continuidad en esta línea.

El trabajo sobre esta cuestionada tragedia de Esquilo, fue motivado, en una primera instancia, por el deseo de entrar, como director, en el mundo de la Tragedia en general, y por la fascinación por el mito prometeico de fundación de lo Humano, en particular. Al poco tiempo de comenzar la indagación sobre el mismo, mi interés se enfocó rápidamente en el aspecto político (en tanto dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas) manifestado en la obra esquiléa en la porfía entre Zeus, que desea conocer el secreto, y Prometeo, que se empeña en callarlo hasta que sea liberado de sus grilletes.

El interés sobre este aspecto particular que plantea, entre varios, la tragedia en cuestión, esta claramente *encadenada* a la línea histórica de mis trabajos anteriores.

El tratamiento del objeto política-nación, en la pieza anterior *Un cuartito...* estaba expuesto directamente y abarcaba una amplia generalidad con respecto al tema. Por otro lado, estaba construido formalmente, a partir del cruzamiento de diferentes relatos. En este nuevo trabajo, esta temática se plantea, en cuanto a su aspecto formal, desde la particularidad de un solo relato creado a partir del *Prometeo encadenado* de Esquilo. Y su núcleo temático ya no está tan extendido con relación al concepto de Nación, sino que se recorta sobre el tema del funcionamiento de la política al interior de un partido, y más aún, no de un partido cualquiera, sino del partido más emblemático de este país: el partido peronista, y más precisamente, su aparato. Sin embargo, esta no es una obra sobre el peronismo. Algo así sería casi una obra imposible, pero es precisamente esta imposibilidad que genera por su suculenta y contradictoria esencia éste partido, lo que lo convierte en material indispensable a la hora de pensarnos y, en este caso, trabajar teatralmente sobre el concepto de nuestro ser y devenir nacional.

Si revisamos, entonces, el recorrido que va de la *La esperanza...* a *Prometeo...*, veremos que estructuralmente vamos de lo particular a lo general para volver a buscar una singularidad con respecto al tema. Pero es claro que la singularidad de la última pieza es más específica que la de la primera. En ésta, el relato es metáfora, en *Prometeo. Hasta el cuello*, es traducción y analogía.

Ahora bien, ¿Por qué una Tragedia? ¿Por qué *Prometeo encadenado*? ¿Por qué re-escribirla?

Si como explique más arriba, mi interés por la Tragedia partía, en su momento, de una inquietud y deseo de introducirme en su universo desde una óptica referida exclusivamente a la teoría teatral y a mi deseo de lectura sobre los trágicos del S V a.c., es inevitable entender que ese interés surge en el contexto de las propias incertidumbres temáticas que han venido provocando mis últimos trabajos, y que rápidamente anclaron -estas incertidumbres- en los aspectos constitutivos y de origen de la Tragedia, referidos al tema de la lucha y construcción de poder inherente a lo social y lo político.

Evidentemente, la confluencia no es casual sino causal.

La tragedia no es solo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales.

(4).

Pero la analogía o el paralelo de conceptos que puedo trazar entre las temáticas que me vienen ocupando e interesando en mi hacer teatral, y las propias de la tragedia, es en sí mismo simple y casi obvia. La posibilidad de crear asociaciones temáticas en un proceso creativo es natural y muy válida, pero también puede ser muy amplia y arbitraria. Lo que pienso que fue, y es, en realidad importante aquí es preguntarme:

¿Cual es el sentido de poner en escena hoy una tragedia clásica?

La Tragedia estaba, en su origen, y por algún tiempo más también, relacionada con un mito arcaico, que a pesar de perder fuerza en esa contemporaneidad, mantenía cierto lugar en las cogniciones del núcleo social. Veamos una buena descripción de la relación mito-tragedia esbozada por Jean-Pierre Vernant:

“Por supuesto, las tragedias no son mitos: pero puede sostenerse, por otro lado que el género trágico hace su aparición a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad. El universo trágico se sitúa entre dos mundos y ésta doble referencia al mito por una parte-concebido en adelante como perteneciente a un mundo remoto, pero aún presente en las conciencias- y por otra a los nuevos valores- desarrollados con tanta rapidez por la ciudad de Pisístrato; de Clístenes; de Temístocles, de Pericles- lo que constituye una de sus originalidades y resorte mismo de su acción. En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aun en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática.”(5)

Pero, ¿Qué sucede hoy en nuestro contexto donde: la mitología antigua carece de todo sentido para nosotros más allá de su valor poético, y donde ya no quedan mitos que sustenten nuestro devenir histórico y cotidiano? O sea, vivimos en una Cultura que ha desechado ese mecanismo de auto-referencia. El mito ya no construye realidad. Nuestros reflejos son de aquí hacia adelante, todo lo demás es repetición fetichizada. Es claro que no puedo reducir la Tragedia analizándola solo a partir de ciertos condicionantes sociales pues es también creación estética: género literario, y desde ese

lugar, ya hay una justificación para una puesta teatral. Pero a mi entender esta justificación es insuficiente e incompleta.

Entonces, tal vez, el sentido de trabajar a partir de una tragedia clásica, esté fundado en la imposibilidad de hacerlo. Poner en escena el vacío de sentido, el balbuceo.

Si planteo este *vacío* de sentido con relación a lo formal en la Tragedia, desde ahí construyo el contenido: El sentido del mito de Prometeo se deshilacha, es apenas lo que queda de la trama; y la analogía que nos atañe para nuestro trabajo: en la historia política de nuestra Nación el mito también perdió su fuerza movilizadora y se estanco en estampitas, remeras y slogans y frases hechas que construyen un discurso vaciado de sentido.

En la política el mito aparece como ese punto de unión. Una idea-fuerza que posibilita identificar ese deseo con una misma imagen, allí nos vemos, alterados o perdidos, gloriosos o derrotados, entendidos por esos gestos, por esa voz que puede repetirse o perderse. Que puede llevarnos al fracaso o a la alegría.

Pero esa repetición mecánica, la necesidad de evocar viejos mitos en épocas sin deseos, lleva a quitarle sentido a esa imagen repetida. El mito se fetichiza. Es el ingenuo recurso de tiempos indecibles. (6)

El sentido trágico de nuestra puesta se construye de desde esa perdida, desde la asimilación de esta derrota. Asumir la cristalización del mito que deviene fetiche para, quien sabe, desde ahí reavivar el mascullado fuego del avance. Nuestra tragedia es el relato de la derrota.

¿Por qué Prometeo encadenado?

Es evidente que dentro de la obra esquílea, y tal vez dentro del conjunto de piezas trágicas llegadas a nuestros días, *Prometeo encadenado*, no es la pieza más interesante. Pero mi interés particular en el mito y la tragedia que nos convoca aquí, estuvo fundando también en elementos más generales: la figura de Prometeo es muy antigua en la mitología griega, y por otra parte, a lo largo de la historia de la literatura griega presenta una cierta evolución. Si en Hesíodo simboliza la “*mala eris*”, y se presenta con

rasgos negativos, a partir, al menos de Esquilo, este personaje mítico pasa a simbolizar la rebeldía contra el tirano.

Por otro lado, el mito de Prometeo, que cruza toda la historia de occidente desde los inicios de la cultura griega hasta nuestros días, es un buen espejo para contemplar las grandes cuestiones relativas a la construcción y las deconstrucciones de lo humano.

La figura de Prometeo es, además, sobradamente conocida en el mundo occidental, y ha sido objeto de un importante número de versiones literarias e interpretaciones plásticas (pictóricas y escultóricas) e incluso musicales.

Desde el inicio de este proyecto decidí que no quería utilizar las palabras del poeta porque me parecía que se encontraban a una distancia monumental, y al mismo tiempo, desde el inicio, los elementos que me más me cautivaron fueron, la extensión conceptual alrededor de este mito, la por demás simple estructura del relato esquileo, y el peso que en éste tiene, más que el sentido de fundación de lo humano, el de disputa por el poder. Por otro lado, como esboce más arriba, quería trabajar con un relato que no fuera metáfora de nada: si lo que me interesaba singularmente dentro del concepto de “disputa de poder”, estaba referido al ejercicio de la Política, pues tendría que buscar una analogía directa.

A partir del interés sobre estos puntos comencé a trabajar sobre el texto de la pieza. Lo primero que hice fue establecer la analogía. Esquilo plantea una disputa por el poder entre Zeus y nuestro héroe, ahora encadenado, a partir de la lucha por la información que posee Prometeo y que es relevante para el dios supremo. Esta disputa se da en el plano divino, y si bien puede ser definida como política, esta relacionada con el presente y devenir del *ser* de estos dioses. Esta contextualización divina no era interesante para mí. Deseaba trabajar con un material produjera en el espectador una resonancia mucho más directa, humana y contemporánea en relación con el tema de la disputa por el poder (disputa política). Es aquí donde aparece la asociación de la trama de disputa planteada por Esquilo con los mecanismos y maneras del ejercicio de la política al interior de un partido político. Establecer la analogía para la nueva versión fue, entonces, reemplazar de la trama de la obra de Esquilo, los personajes y argumentos particulares de su devenir y desempeño, tratando de mantener la estructura narrativa del original. Sin embargo, introduje algunas modificaciones como la referida a permanencia de los personajes en la escena una vez que hicieran su primera aparición, a diferencia de lo que sucede en la

obra esquílea, donde los distintos caracteres que visitan a Prometeo en la roca en la montaña en el Cáucaso, luego de sus apariciones y parlamentos, se retiran. Escribí, en una primera instancia, varias versiones pero al poco tiempo descubrí que esos materiales no me conformaban y se los presenté a Juan José Santillán para discutir con él el contenido de los mismos. Las ricas y valiosas devoluciones y aportes que me hizo, determinaron mi decisión de entregarle el material y pedirle que tomara la tarea de la dramaturgia literaria de la obra. Yo me dedicaría únicamente a la puesta en escena y la dirección general del proyecto. El texto definitivo de la pieza tal como fue estrenado, es, en su totalidad, el resultado del trabajo de Santillán, quien sobre la base de estas ideas originales, el trabajo en sala con los actores, su rico conocimiento y una investigación continua, construyó un material de una sustancia y contundencia, a mi entender, muy superior a los bocetos iniciales escritos por mí.

Teatro y política

No puedo distinguir en mi trabajo un teatro político de uno que no lo es, como tampoco puedo hacerlo en términos de categorías en el teatro en general. Todo Teatro es político.

“...es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto rótulo o tipo de clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es. A la verticalidad de los “modelos” la ha reemplazado la horizontalidad y el carácter complejo de lo rizomático. Complejo en el sentido etimológico: com-plexus, “lo que está tejido junto” (Morin 2003). Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral. (7)

No puedo, sin embargo, pasar por alto que en la historia del teatro se han ubicado propuestas y creadores bajo esta categoría. Pero la referencia a modelos de “teatro político” ha perdido vigencia. Lo político está por todas partes. A mi entender, y refiriéndome desde mi subjetividad, lo político en el teatro se define en la acción. En la

forma de llevarlo adelante en sus múltiples niveles, y desde luego, desde esa acción se define una ideología.

Ahora bien, puedo distinguir en mi trabajo diferentes temáticas, y entonces sí, puedo referirme a la política como contenido o temática particular de *Prometeo. Hasta el cuello* y de los trabajos precedentes, *La esperanza...* y *Un Cuartito...* Desde ahí puedo hablar, por lo tanto, de la relación entre teatro y política en mi hacer. Desde el lugar de la utilización temática. La política es en este caso uno de los que yo llamo los “mundos cerrados autorreferenciales” y que constituyen las amplias manifestaciones nucleares del tejido social. Estos mundos autorreferenciales están formados a partir de cuestiones etnográficas, geográficas, sociales, económicas, culturales, laborales, etarias, históricas, etc. y se definen por sus contenidos específicos, y usos y modos particulares del lenguaje.

En *Prometeo. Hasta el cuello*, la política es la estructura temática de la que se nutre la pieza para construir el relato, y desde luego, el tratamiento que se hace del tema define, también, una ideología. Pero la política aquí no es instrumento de los modos en que se instituye la sociedad, ni instrumento para sus transformaciones; no es centro de un objeto didáctico. La política aquí es elemento para una construcción estética, y no bandera de una corriente ideológica partidaria. No hay panfleto, ni bombo, ni dogma. Hay reflejo. Manipulación estética de una realidad con el fin de multiplicarla. Asociaciones vinculares, cuestionamientos, analogías y contextualizaciones. Particularización de discurso a partir de la construcción de una obra, para atomizar las ideas.

Construcción escénica

Las primeras ideas, motivaciones y búsquedas para *Prometeo. Hasta el cuello*, comenzaron a rondarme en julio de 2006 luego de la presentación de la obra *Un Cuartito (Un ambiente nacional)*, estrenada por la compañía ese mismo año en el Teatro General San Martín. En Diciembre de ese año les propuse a un grupo de alumnos que venía trabajando conmigo, y con los cuales estábamos realizando un trabajo sobre textos trágicos griegos, formar parte del nuevo proyecto.

En abril de 2007 comenzamos los trabajos de búsqueda, montaje y ensayo para esta nueva obra.

Búsqueda

Una obra es un todo que es más que la sumatoria de sus partes. Pero cuando inicio un proceso de trabajo necesito descomponer las motivaciones, ideas, hipótesis, imágenes generales y planteos escénicos elaborados en la etapa previa, en niveles o planos escénicos. La materia, como el pensamiento, está formada por capas, espacios que funcionan dialécticamente. Entonces, mi tarea como director es, antes de construir la obra, organizar la búsqueda y/o elaboración, y elegir los materiales que utilizaré en cada uno de esos planos o capas, para luego manipularlos en el montaje general.

Las características o cualidades de cada uno de los niveles de la obra, seguramente estarán motivados o relacionados con los conceptos generales y las ideas centrales del proyecto, pero a la vez, trato de pensarlos y trabajarlos autónomamente. En primer término, para poder profundizar en el trabajo sobre los mismos con el fin de lograr riqueza, y en segundo lugar, para que, a la hora del montaje, tengan la suficiente potencia como para dialogar o chocar con los otros niveles, sin perderse totalmente en ninguno de ellos. Repito: pienso una obra como un Todo, pero ese todo debe, a mi entender, disparar estímulos y asociaciones en varias direcciones, generar tensiones entre las partes que estimulen y re-afirmen el lugar activo del espectador en la convivencia espectacular.

Como director, trabajo sobre la materia específica que plantea lo teatral. Mi artesanía está en la creación de la forma a partir de la manipulación, y la puesta en relación y contraste, de los cuerpos de los actores, de las palabras, sonidos, luces y objetos, en un espacio tridimensional y de convivencia presencial, donde todos estos niveles interaccionen con los demás sin perder su esencia.

El trabajo de elaboración para *Prometeo. Hasta el cuello* comenzó con la búsqueda de la característica dinámica general para el trabajo de los cuerpos y las voces de los actores. Me interesa que una obra tenga, en este aspecto de la actuación, un código, un lenguaje particular que la defina. Para este trabajo, y como profundización de aquel iniciado para la obra *Un Cuartito...*, el punto de partida y núcleo de esta dinámica fue una propuesta de relación entre el actor y un objeto, una silla. A partir de indagar e improvisar primero, y luego fijar y repetir sobre distintas maneras de sentarse, maneras de levantarse, de tomar el objeto, de distanciarse de él manteniendo la relación, de

transportarlo y arrojarlo, variando los ritmos de estas acciones, variando su disposición en el espacio y el uso del espacio entre objeto y actor, los actores fueron creando, cada uno, una “danza” de acciones. Un fluido continuo y variable con una calidad particular: un código de comportamiento físico. A partir de ese trabajo individual, comenzamos a trabajar en relación, es decir, en dúos, tríos, etc., incorporando de esta manera, a las imágenes que cada actor utilizaba para su trabajo individual, a sus compañeros como soporte y estímulo para sus re-acciones.

Sobre la base de la calidad de estas acciones físicas, comenzamos a incorporar la palabra dicha, las acciones vocales. Primero, y básicamente, con la premisa de que la acción vocal re-accionara siempre a la acción física, siguiendo su impulso inicial, su desarrollo y cualidad, y su punto de suspensión. Luego generando algunas variaciones sobre esa premisa pero manteniendo siempre como soporte para la voz, la calidad de la dinámica corporal. Los materiales utilizados para el uso de la palabra fueron: improvisaciones libres, textos elegidos por los actores y luego, fragmentos del Prometeo de Esquilo.

Luego de algún tiempo de trabajo para la incorporación de este lenguaje físico-vocal, comenzamos a fijar materiales: Pequeñas secuencias, primero individuales y luego grupales, incorporando también una pequeña mesa para ser utilizada por los actores además de la sillas que cada uno manipulaba.

A partir de las secuencias individuales, creamos, primero, las partituras grupales de la escena 1 y de la escena 5. A esta altura del trabajo yo ya sabía que la obra tenía cinco escenas, intercaladas con intervenciones del coro, donde progresivamente se iban incorporando los personajes, comenzando en la escena 1, con tres de ellos (Pontani/ Prometeo, González/ Hefesto y Rodríguez/ Fuerza y Violencia) para terminar en la escena 5 con todos los personajes en el interior del espacio escénico central.

Para la creación de las escenas 2, 3 y 4, propuse crear una partitura de base y trabajarla según la cantidad de actores de cada escena: cuatro en la 2, cinco en la 3 y seis en la 4. Trabajamos en función “del número”, es decir, sobre las modificaciones espaciales y temporales que esto provocaba en relación a la partitura original, pero con la intención de elaborar escenas que tuvieran características propias. Así, el desarrollo del trabajo de los actores en el espacio y en el tiempo a lo largo de estas unidades de la obra es como una especie de espiral minimalista, donde muy sutilmente se va construyendo un conflicto formal, relacionado al espacio, los cuerpos y los objetos, que corre de forma paralela y complementaria al relato.

De esta manera tuvimos, al cabo de algún tiempo, cinco partituras de acciones repetibles, correspondientes a cada una de las escenas, listas para recibir el texto (la partitura de acciones vocales) que estaba siendo escrito en paralelo por el dramaturgo Juan José Santillán.

En esta etapa del el trabajo de búsqueda y elaboración de este nivel de la obra, no trabajé yo, como director, con la referencia directa del texto como organizador de las relaciones entre los actores, el espacio y las variaciones temporales. Lo que orientó mi trabajo en el armado creativo fue la búsqueda de la coherencia formal propia y pura de la interacción entre las variables mencionadas y las premisas generales planteadas.

Mas allá de la labor autónoma sobre este nivel, es claro que algunos elementos del texto como la estructura de las escenas, el orden de entrada de los distintos personajes, el espacio físico donde transcurre la pieza, y los objetos presentes en la misma, así como las ideas conceptuales del proyecto, operaron todo el tiempo sobre el trabajo para la elaboración de esta etapa del mismo.

Paralelamente, y como calidad complementaria para aquella definida por el trabajo de las sillas, comenzamos a buscar una dinámica que correspondiera al trabajo para el Coro. Para ello realizamos, coordinados por la actriz Paula Tabachnik, un trabajo sobre algunos principios de la técnica Suzuki. Un entrenamiento físico-vocal creado por Tadashi Suzuki, fundador y director de la compañía SCOT. Un método que propone un trabajo sobre el cuerpo y la voz del actor-bailarín a partir de ubicar el foco de atención en el centro, la parte baja del cuerpo y los pies, que pensé sería adecuado para buscar y desarrollar la particularidad para este aspecto de la obra. El coro, en la tragedia clásica, poseía aquellas funciones de plegaria e invocación, de oración y de participación de la ceremonia religiosa. Además servía como narrador de la historia; nos cuenta también aquello que sucede y no vemos, y presagia hechos futuros o nos cuenta los pasados. Nuestra obra cuestiona el sentido de representación de la Tragedia hoy, pero muchos de sus elementos fueron soportes y apoyaturas para nuestra re-elaboración. Pensé que el coro en nuestra puesta requería una potencia, que podíamos lograr a partir del trabajo sobre la parte baja del cuerpo, que era para mí, resonancia de las características del coro trágico recién mencionadas.

Por lo tanto, a esta altura del proceso, teníamos dos calidades dinámicas de actuación ya definidas e incorporadas, y que correspondían a dos calidades de escritura que se

encontraban en la propuesta textual. El siguiente trabajo sería montar el texto de la obra sobre estas calidades y partituras elaboradas a partir de ellas.

Montaje y ensayos

Juan José Santillán comenzó a escribir su versión de la obra casi al mismo tiempo que comenzamos a trabajar con los actores en la sala. Si bien su escritura fue desarrollada en algún sentido, también, de manera autónoma, estuvo presente durante todo el proceso de búsqueda de las esencias dinámicas descrito mas arriba.

Una vez construidas las partituras físicas de la obra, los primeros bocetos de las escenas del texto estaban listos y podíamos comenzar a montar estos dos niveles del trabajo. La tarea ahora era crear los lazos y relaciones entre las acciones de los actores y las palabras del texto, que si bien referían a ideas disparadoras y conceptos originarios similares, poseían aún una gran independencia formal.

Realizamos primero algunas lecturas en mesa para escuchar la voz de esas palabras escritas, despejar algunas dudas y sugerir elementos a tener en cuenta en relación al contenido y la estructura que el material presentaba.

Luego comenzamos a trabajar escena por escena en la sala. El primer paso fue hacer coincidir temporalmente las acciones de los actores planteadas en la partitura física con los diálogos, modificando y adaptando, según fuera el caso, la duración de unas u otras. Este tipo de montaje de niveles con un alto grado de independencia, genera una dialéctica de la construcción que propicia fuertes estímulos en una dirección u otra, en este caso, sobre el nivel del ritmo, ya sea de las acciones físicas a las vocales y viceversa. Este dialogo o montaje entre los niveles no funciona como una sumatoria mecánica, sino que define un resultado que *es* una nueva condensación.

Una vez montado el texto sobre las acciones, debíamos trabajar sobre el aspecto espacial puesto que, en muchos pasajes de las partituras originales, las relaciones de miradas e intenciones entre los personajes no coincidían con la direccionalidad y la espacialidad que planteaba el texto. Las situaciones espaciales y de relación con los objetos fueron modificadas siguiendo mis decisiones de dirección en relación al sentido de la puesta, pero tratando en todo momento de mantener los impulsos originales aunque más no fuera en su esencia.

El actor aquí debía mantener sus impulsos e imágenes originales y al mismo tiempo, readaptarlas a la nueva situación. Este no es un trabajo meramente práctico o resolutivo,

sino que en ese movimiento, en esa reubicación de su estar en escena (el actor) y de las acciones que realiza, aparece la tensión que le da vida y particularidad al material y a su devenir.

Por último esta “costura” o “apareamiento” de los planos debía encontrar relación en la forma, en lo cualitativo. Determinar si el impulso físico de las acciones era adecuado o interesante como soporte para el texto, o sea, el texto tomaba la calidad de las acciones físicas y encontraba allí su música, o si éstas eran modificadas por el contenido o la sonoridad de las palabras era la tarea a desarrollar en ese momento. Muchas veces se planteaba también que la relación no fuera de paralelismo, sino de contraste para resaltar más claramente alguna tensión.

Cabe aclarar que durante el montaje de las palabras sobre las acciones físicas de los actores, trabajé individualizando las variables: forma, espacio y tiempo (ritmo), pero es evidente que estas variables funcionan interrelacionadas y cuando uno opera sobre una de ellas, indefectiblemente esta operando sobre las demás.

Sonido

Paralelamente al trabajo de montaje de los niveles de la partitura textual y la partitura de acciones físicas, comenzamos a pensar y a elaborar la dimensión sonora de la obra.

Pensé en ese momento que a la particularidad melódica y sonora de las voces de los actores como resultado del trabajo de montaje descrito más arriba, tenía que agregarle un elemento de amalgama. Una propuesta que, como el espacio escénico limitado para los cuerpos, contuviera las diferentes voces de los personajes.

La premisa que me planteé para este plano del trabajo fue crear una base sonora que funcionara todo el tiempo como una analogía formal, y básicamente conceptual, del *bajo continuo* en una pieza del barroco. Mi idea era crear una banda sonora continua y de simple estructura melódica que acompañara cada una de las escenas. Desde un primer momento decidí que la fuente de emisión serían un par de bocinas, de aquellas utilizadas para mítines públicos y ventas ambulantes, que por su falta de bajos, tiene una sonoridad que me parecía concordante con la materia de la obra.

Luego de varias pruebas a lo largo de muchos ensayos, definimos la música grabada que acompañaría las escenas. Sentí que a esa estructura sonora que estábamos construyendo le faltaba un tinte tonal más alto, y le pedí al actor Emanuel Belser, Basualdo/Océano en la obra, que comenzara a improvisar con una guitarra eléctrica sobre el devenir de las

escenas en la que su personaje se encontraba en el espacio del coro. La propuesta fue que experimentara con notas puras, arpeggios muy simples y melodías cíclicas. Por ultimo, este ecléctico pero compacto “bajo continuo” se completó con una sutil melodía casi susurrada por la actriz Lucía Rossi, Elisa Tobar/ Io, sobre algunos pasajes de la guitarra. En todo momento la experimentación y composición musical y sonora fue reacción, paralela o de contrapunto, al material ya elaborado. La partitura de acciones, los objetos y las palabras en el espacio fueron la imagen o estímulo concreto para la creación de este nivel que quedo, entonces, conformado por diferentes capas que funcionan simultáneamente en algunos pasajes de la obra, y mas individualmente en otros: las voces de los actores dentro del espacio principal del dispositivo, las voces de los actores fuera del espacio principal (coro), la banda sonora (bases grabadas, melodías de guitarra y voz en vivo), sonido de radio (dentro del dispositivo), golpeteo de la lluvia en el piso y las paredes, y chapoteo de los actores (dentro del área principal del dispositivo).

Espacio

Desde el comienzo del proyecto, y casi como disparador del mismo, las características generales del dispositivo escénico estaban bastante definidas: Un espacio cerrado, un límite claro, un ambiente, un cuarto: una limitación que operara sobre los cuerpos de los actores para con-densar su devenir. Limitar las posibilidades espaciales, materiales, para contener una expresión, que buscara la grieta, y en ese esfuerzo, hacerla estallar. Esto con respecto a un horizonte más técnico. Luego, mas conceptualmente, este espacio diseñado para la pieza es la obstrucción que encuentran los personajes para sostener una tragedia que ya no es. Dar vueltas en un mismo sitio en busca del objeto ya definitivamente perdido: una solución que ya desde le inicio esta negada. La derrota esta planteada y nuestro héroe va a morir. El espacio definido, este cuartito en algún lugar del conurbano, es contención pero también es bloqueo: no hay salida, mas allá de que la puerta esta ahí. El coro esta afuera y puede observar desde una relativa distancia lo que sucede; puede dar cuenta, pero sus integrantes, ingenuamente, también intentarían modificar el destino del “adentro”, y uno a uno, irán dejando el espacio del coro para ingresar al cuarto. Otro signo, ahora espacial, del deshilachamiento de la tragedia. También esta el agua; llueve dentro del cuarto. Desde las gotas del inicio a la tormenta del final, este elemento irá castigando los cuerpos, venciendo a los personajes que como

en el final de la tragedia esquílea, se hunden en su propia ceguera, y ya no hay fuego posible que los ilumine bajo la tormenta.

La particularización de la construcción y pruebas del dispositivo se realizaron en la última etapa de ensayos, durante los meses de enero, febrero y marzo, pero el diseño de los mismos comenzó casi en el mismo momento del proceso general y estuvo a cargo de Julián Romera.

El estilo del cuarto se acerca al realismo pero los materiales utilizados en su construcción impiden que se lo pueda encasillar claramente en esa estética. Parece pero no es. Lo meticuloso del cuarto contrasta con el despojamiento del espacio del coro. Los espacios como en la tragedia clásica están diferenciados y responden a una codificación, pero de nuevo la analogía es relativa o sutilmente sugerida.

A medida que se iban probando, creando y montando los materiales de los diferentes planos dramáticos de la obra (dramaturgia literaria, acciones físicas y vocales de los actores, dramaturgia sonora, espacial, dramaturgia del agua, iluminación) el resultado iba siendo repetido y ensayado, pero los ensayos generales con todo el material comenzaron a realizarse a comienzos de marzo, un mes antes de la fecha de estreno programada.

El trabajo aquí fue buscar el pulso general de la pieza, la respiración de conjunto. Encontrar en la repetición, el fluir que determinara la unidad que debe tener una obra. Estos planos elaborados con mucha conciencia autónoma debían ahora comenzar a fusionarse con los demás. Aquí es donde el pensamiento fragmentado de la forma de construcción planteada comienza a ser unidad y conjunto. Una unidad que se define en el diálogo, de concordancia y contraste, entre sus partes; un universo único que, sin embargo y a partir del encuentro con el espectador, se expande más allá de sus límites.

Diego Starosta, Mayo de 2008

Notas:

- (1) *En torno a lo político*, Chantal Mouffe, Ed. Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español. (2007)
- (2) Del programa de mano de la obra, Verónica Pérez Arango y Diego Starosta. (2004)
- (3) Del Programa de mano de la obra, Diego Starosta. (2006)

- (4) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, Ed. Paidos (2002)
- (5) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, Ed. Paidos. (2002)
- (6) Fragmento de *La promesa del Mito*, Revista La grieta.
- (7) *Lo político, una categoría semántica*. Jorge Dubatti, Crítica Teatral.
(www.criticateatral.com.ar)
- (8) *Prometeo encadenado*. Equilo- Tragedias Completas. Edición de José Alsina Clota. Editorial Cátedra (2000)