



DIARIO DE UN CUARTITO

Transito de las ideas y reflexiones sobre los distintos planos dramáticos durante el proceso creativo de la obra Un Cuartito (Un ambiente nacional)

DIARIO DE UN CUARTITO

*Transito de las ideas y reflexiones sobre los distintos planos dramaturgicos durante el proceso creativo de la obra **Un Cuartito (Un ambiente nacional)**.*

A modo de introducción

Este escrito es la suma de algunas de las notas hechas por mí desde el inicio del proceso creativo de la obra Un Cuartito. Si bien como idea este proyecto comenzó mucho tiempo atrás, el inicio material del proceso lo podemos establecer a partir del comienzo de mi estadía como becario de la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, Alemania la cual se extendió desde los primeros días de Septiembre de 2004 hasta fin de Febrero 2005. La continuidad del trabajo fue inmediata a mi regreso a Buenos Aires y se extendió durante todo el año 2005, ya junto a los actores, para finalizar en la misma institución alemana, esta vez con toda la compañía y con un material ya muy desarrollado. En Enero de 2006 comenzaron los montajes y ensayos finales de la obra con vistas al estreno oficial a realizarse en el mes de Marzo en el Teatro San Martín de Buenos Aires.

Estas notas están ordenadas, al principio, por fecha y por rubros que hacen al espectáculo; en la parte final se encuentran ya como notas generales ordenadas según su fecha. Son breves y realmente no pueden dar cuenta de todo lo que paso por mi pensamiento durante el proceso de trabajo y esto es así pues nunca me planteé armar este diario sino que fue surgiendo, por eso talvez carezca de rigurosidad, pero sin embargo, creo que en él se pueden vislumbrar algunas de las motivaciones y reflexiones que me condujeron a lo largo del camino.

Muchas de las notas e ideas aquí esbozadas no llegaron a la pieza o fueron muy modificadas así como otras, aun hoy luego de tanto tiempo, resisten en el material de una manera notable, pero todas, de alguna manera, han aportado a su construcción.

Dispositivo escénico

El punto de partida espacial del trabajo es una reproducción a escala humana de la pintura de Vincent Van Gogh „La habitación del artista en Arles“. Sin embargo, surge ahora, a partir del comienzo del training de Contact con una pared, la posibilidad de utilizar una sola pared en principio fija y que luego, se me ocurre, podría ser móvil. De esta manera valorizo la bidimensionalidad de la pintura, cuestión que en la otra propuesta, era transformada. El cuartito es realmente una pintura y el juego de entrar y salir de la misma determina una polaridad mayor de los planos adentro y afuera. Puedo cambiar el Angulo de a pared, si ésta es móvil y modificar así el ángulo de la imagen o modificar también, con el cambio de ángulo de la pared, el ángulo de proyección. (13/09/04)

Para el comienzo de la obra esta “pared móvil” puede estar dada vuelta de manera que el publico vea la estructura soporte El develado de la pared (objeto central) como base material del cuartito (que se completa con la proyección) tiene que ser paulatino y sorprendente. Los actores de la segunda parte pueden estar todos desparramados en la estructura, en una actitud de sueño o descanso. (15/09/04)

La iluminación del espectáculo es sobre la base de la proyección de diapositivas sobre la pared mencionada. La proyección principal es la de la pintura de Van Gogh, “El cuarto del artista en Arles” (versión 1, Museo Van Gogh, Ámsterdam). Pero la idea es realizar distintas versiones de esta pintura como ser: solo el espacio en blanco, el espacio en blanco con inscripciones. Ej. : SOLEDAD, solo los muebles en la composición original y en composiciones cambiadas, variaciones sobre los colores, solo el espacio sin los muebles, etc. (15/09/04)

Una iluminación complementaria puede ser un set de lámparas halo spot de 50W colocadas en un barral de frente a la pared. Estas lámparas son usualmente usadas para iluminar cuadros o muestras graficas por lo que la fuente lumínica estaría con relación al trabajo. Por otra parte la temperatura de la emisión puede generar un contraste armónico con las proyecciones. (16/09/04)

La secuencia de proyecciones tiene dos líneas dramáticas paralelas.

A) Las proyecciones del cuartito: Del blanco y negro hacia el color y del vacío al lleno.

b) Las proyecciones del pájaro: De su muerte (violenta) al huevo.

A) Cuartito. (Construcción) parte 1

- 0- Cuadrado blanco (proyección luz)
- 1- Cuadrado blanco con una puerta
- 2- Contornos (líneas de dibujo) de la habitación sin muebles. (Escala de grises)
- 3- Ídem 2 + palabra SOLITUDE
- 4- Contornos de la habitación con muebles. (Escala de grises)
- 5- Contornos con muebles y objetos. (Escala de grises)
- 6- ídem +Color en piso.
- 7- ídem + Color en piso y paredes.
- 8- Versión original

B) Pájaros (Deconstrucción) Parte 1

- 0- Pájaro desplumado asándose en el fuego.
- 1- Pájaro muerto en el piso con sangre. (Fondo blanco.)
- 2- Pájaro acertado en el aire por un tiro. (Fondo blanco.)
- 3- Pájaro volando. (Fondo blanco)
- 4- Pájaro en un nido en el cuartito. (Cuartito en blanco y negro, pájaro en color.)
- 5- Pájaro en el cuartito con otros pájaros. (muchos)
- 6- Pájaro en el cuartito con otros pájaros. (pocos)
- 7- Pájaro saliendo del huevo.
- 8- Pájaro empollando un huevo en el nido.
- 9- Huevo en el cuartito.

He decidido concentrar las dos líneas de proyecciones en una sola: la que predomina es la secuencia del pájaro pero todos los fondos de la misma son el cuartito en blanco y negro. (02/02/05)

C) Textos Historia Argentina

- 0- Golpe de 1930
- 1- La década infame
- 2- El golpe de 1943
- 3- El golpe de 1955
- 4- El golpe de 1962
- 5- El golpe de 1966
- 6- El golpe de 1976
- 7- ¿La casa esta en orden? (golpe atenuado)
- 8- Pacto de Olivos (golpe ventajoso)
- 9- Reelección (golpe a la constitución)
- 10- El hambre y la miseria (golpe de Knock-out)

Las líneas de proyección tiene un orden pero éste puede ser roto en algún momento para despistar la lógica de la secuencia. (20/09/04)

La pantalla de proyección o el cuartito (espacio) tiene que ser construido en escena: la construcción del dispositivo escénico tiene que ser metáfora del intento de construcción del país, en relación con el tema del desarrollo de nuestra historia. Tal vez la utilización de materiales precarios y de reciclaje puede dar cuenta de lo precario de la construcción de dicha historia. Al mismo tiempo, los materiales y la estética en general puede estar en parte inspirada en la industria del reciclaje elaborada por los "cartoneros". Ellos son el resultado y la metáfora de nuestra historia. Una circunstancia atravesada por la contradicción y complementariedad entre hechos absolutamente negativos y señales y signos de esperanza y transformación.

Tal vez todos nosotros tengamos que reciclar, como los cartoneros, todos nuestros viejos materiales, nuestra basura, nuestra historia, para poder modificar algo. Buscar el cambio desde un parámetro solamente presentista es negar un pasado que realmente nos puede ayudar a modificar algo. No podemos olvidar la historia, no podemos olvidar, y el espectáculo en sí tiene que hablar de esta manía del olvido y de sus consecuencias: el hambre, la pobreza, la desigualdad, la ignorancia, el dolor, la hipocresía, la banalidad, el egoísmo. (7/12/04)

A esta altura mi pensamiento se inclina más por la pared. Existe en ese plano mayor posibilidad de síntesis, de estilización. Por otro lado la idea del cuartito se materializa a partir de la proyección lo que le da mas sentido con la idea general de un remate.

Además, la pared simbólicamente también es potente como lo podría ser el cuartito de tres dimensiones puesto que esta refleja talvez la "pared" o el límite que en nuestra historia nunca saltamos y lo que marca el estado cíclico de su desarrollo imposibilitando cambios profundos. Algo así como "chocar siempre con la misma pared."

Con respecto al uso formal de la misma pienso que tiene que construirse en escena, en el principio mientras el público entra. Con esto señalo dos aspectos: la construcción o el intento de construcción de un devenir en el plano del relato en sí y por otro lado la artificialidad del teatro. Un teatro que es consciente de su construcción, que no solo dice sino que dice que lo hace desde la forma artística. En el mismo plano pienso que mi lugar en la pieza es activo como director presente, como un director de orquesta en el nivel formal de la obra. Al mismo tiempo que ésta figura remarca la conciencia de Teatro en la pieza, se constituye en un personaje que puede interactuar con los otros personajes y tener diferentes niveles de simbolización en relación con el relato. (16/02/05)

El director presente en escena es el que opera las luces, el sonido y las proyecciones. (16/02/05)

Las escenas de violencia estarán realizadas mostrando sus efectos, nada será oculto. Por ejemplo la escena del colgado mostrara su arnés, la del submarino y las demás de violencia serán muy estilizadas y formales. La puesta tiene que parodiar la narración naturalista en el teatro. (16/02/08).

Luces: Cuatro fresneles de 500W o 1000W montados sobre trípodes con ruedas. Armarlos con caños de acero y artefactos viejos. Los trípodes serán movidos por el director (yo) y a partir de esos movimientos + las intensidades por consola se crearán los climas.

También en el centro del dispositivo escénico ira un tubo flourecente especialmente para la escena de la mesa. Sobre el público irán tubos similares que me permitirán jugar con la luz como elemento para incorporar al público.

Todo esto sin descartar la fuente de luz generada por el proyector y las diapositivas.

Con relación a estas fuentes es necesario pensar ahora el color de la pared y del piso. En un principio había pensado en el blanco pero creo que es una superficie demasiado inmanejable y muy disipadora de la luz. Pienso que la pared puede ser del color natural de las placas de fenolico y el piso algo en una gama clara de color madera. Por otro lado estos colores darán una imagen más vieja o "usada" al dispositivo. (23/02/05)

Con respecto al dispositivo pienso ahora que puede ser interesante mantener la idea de la pared y el piso y agregarle los muebles de la pintura de Van Gogh, por lo que de alguna forma estaría proponiendo una reinterpretación decostruida del espacio generador de la idea. Por otro lado, los muebles y los objetos del cuadro me pueden dar ricas posibilidades para la acción. (23/02/05)

Los colores de los materiales de la pared y el piso tienen que ser algo similar a la madera o a un blanco con uso. Los muebles tienen que ser de estilo y viejos, gastados. Los artefactos lumínicos también serán viejos y oxidados. (18/04/05)

Texto literario/ Contenido

Tengo que pensar y desarrollar una esqueleta para el texto.

El desarrollo narrativo necesario para crear una melodía, con todas sus variaciones, con los textos y las ideas que tengo.

El punto de inicio es este personaje- guía- todos los personajes, que explica su vida como si describiera un cuadro en exposición.

El guía puede ser su deseo de salir de su cuartito, su soledad, y Todos los personajes en el cuartito y el tránsito de las acciones de los mismos en él, son su destino inmutable. Algún tipo de conflicto tiene que aclararse y desarrollarse entre el adentro y el afuera, y entre la soledad del individuo y la comunidad. (13/09/04)

Un eje posible para desarrollar la narración es la vida cronológica de Van Gogh, pero no en el sentido de poner en escena su vida, sino que ésta funcionaría para la escritura y para mi yo-director, como las imágenes particulares de cada actor funcionan con relación a sus acciones externas.

Lo que yo estoy buscando no es la historia a narrar, pues no deseo narrar ninguna historia, sino la sub-partitura central de la acción escénica. (15/09/04)

A los textos centrales elegidos para este trabajo, Los poemas de Sydney West, le puedo agregar las descripciones formales que hace Van Gogh de sus cuadros en sus cartas a su hermano Theo. (16/09/04)

Para la parte 1 (solo) tengo que trabajar como clima general la espera, el vacío lleno de un simple transcurrir del tiempo. Acciones simples como fumar, relatar, estar en silencio. La música de Corsini tiene que narrar ese clima.

Para la parte 2 (conjunto) el clima tiene que ser el opuesto, mucha dinámica y variaciones de ritmos. Esta relación de oposición entre los momentos de la obra tiene que resaltar la idea de soledad y potenciar las características de cada uno (22/09/04).

Para la parte 2 (conjunto) Un estructura posible puede ser trabajar la soledad, el aislamiento paulatino de una persona (Dramaturgia de la soledad de Vincent) a través de acciones conjuntas que vayan dejando solo al personaje mío. Hasta llegar a la situación de inicio de la parte 1. Es decir, crear todo una coreografía donde en la plasticidad y en las acciones este el sentido del relato.(24/09/04)

Elaborar lista de versos que contengan elementos de la naturaleza (árboles, pájaros, flores, partes del cuerpo, pertenencias) en los poemas de SW.
(30/09/04)

El recorrido de éste guía / todos tiene que estar basado en la vida del poeta J. Gelman como particularidad para narrar la historia de la Argentina desde el golpe de 1930. El personaje, Sydney West (heterónimo del mencionado poeta) nos va llevando a través de un recorrido pictórico por las instancias más decisivas de dicha historia. Los personajes de los "lamentos" son los "otros yo" que atraviesan ese camino y mueren para quedar en la historia. (01/10/04)

El ritmo de los textos los puedo armar sobre los distintos tracks de música.
(17/10/04).

La idea de cruzar la historia de nuestro país desde 1930 talvez tenga que aparecer en la Parte 2, es decir en el trabajo de grupo. Pienso que talvez son muchos los cruzamientos que pienso para el solo (personajes, guía, pintura, cuartito, soledad, golpes de estado).
En la parte 1 tengo que concentrarme sobre el camino hacia la soledad a través del guía de museo y en la parte 2 se puede manifestar la génesis de esa soledad como resultado de la expulsión y los golpes acaecidos en nuestro país.
(20/10/04)

En los poemas de Gelman está clara la idea de relación individuo/ comunidad que me interesa para trabajar el tema de la soledad, esto es, la soledad como una consecuencia de del abandono u olvido de una comunidad y no como una búsqueda propia; La soledad como una consecuencia y no como una causa. Por otro lado, me resuena todo el tiempo en la tecla del olvido por los muertos de nuestra historia, lo que es el olvido de nuestra historia. (24/10/04)

La historia de la soledad como un recorrido posible para la obra, tomado primeramente de mi estudio sobre Van Gogh, no pierde vigencia.
La historia de nuestro País es un camino hacia la soledad. Una sociedad que mirando hacia fuera todo el tiempo, sólo a logrado aislarse y no para encontrarse con su esencia precisamente, sino para construir, en ese camino, un circulo de destrucción e irracionalidad. El germen de esa irracionalidad escapa ahora a mi saber, mas allá de banales elucubraciones, pero, de todas formas, no es solo para juzgar esa incoherencia histórica que nos define, que la nombro o lo pretendo en mi trabajo, sino que también para intentar entenderla primero y aceptarla después. (9/11/04)

Pensar sobre la preposición "La soledad de la historia" y sobre mi mirada desde una situación externa con relación a nuestra mirada hacia afuera. (9/11/04)

Imagino a la Historia como un personaje. Este personaje toma distancia de los hechos ocurridos en nuestro país y lo observa con mayor objetividad. Esa observación distanciada le devuelve una conciencia y a partir de esa conciencia percibe su "soledad". "La soledad de la historia" (13/11/04)

Este personaje de la Historia (evolución de la figura de Van Gogh, del poeta Gelman, del poeta Sidney West, del Guía, en este proceso) es un martillero de obras de arte que remata los años del país en que se produjeron golpes de estado. Mas allá de colocar ciegamente a todos los golpes de nuestra historia bajo la misma clasificación, el punto importante aquí, al citarlos, es hablar o dar cuenta de las interminables contradicciones de nuestro desarrollo y de los intereses y manejos de poder. (15/11/04).

Una nueva dimensión aparece en el espectro de mi proceso, una solución –que siempre es un disparador para una futura dimensión- para la forma de inclusión de los aspectos históricos del país en la pieza en desarrollo. Esa solución es la figura, y el tipo de discurso, del martillero, del rematador que “remata” los hechos conflictivos y contradictorios de nuestro país, como si quisiera en su desprenderse de ellos, comprenderlos o alejarse para asumir la soledad y el desgarramiento que le provocan. Además, lo más significativo, es que esta simple idea, me provee también de un tono para la actuación, de una ironía concordante con el tema de nuestra complicada historia y elemento más para tejer los hilos entre los distintos planos pensados para este trabajo. Este personaje sintetiza e incluye al del guía, y al del poeta que a partir de su escritura destila la descripción y la soledad de tan intrincado recorrido. (15/11/04)

Un resumen. El cuentito viene así. 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, discriminación, refugio. Asocio y encuentro esos conceptos en los escritos de 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 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” esbozado por Goddard. Inaprensible, difícil ahora para mí, pero estimulante: la historia como un personaje se aleja de los hechos y nos ve ahora desde una distancia, como la que yo vivo ahora fuera del país, 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. (23/11/04)

Los textos del rematador son informativos e intentan dar una cronología un poco de contenido que señala nuestras contradicciones pero no es tendencioso más allá de algún comentario cínico. La tendencia o la crítica se manifiesta en los textos de Juan Gelman, de una manera más poética y más teatral. (16/12/04).

La incertidumbre todavía tiene que ver con el desarrollo de una estructura general que soporte las imágenes, los textos y las ideas principales que tengo en mi cabeza. Esa estructura es el hilo narrativo principal que lleve la acción escénica. (24/12/05)

El personaje de la Historia (rematador/ narrador) contempla como Sísifo (todos los Sísifos= personajes Gelman) Suben una y otra vez la piedra a la cima de la montaña, para que esta vuelva nuevamente a rodar hacia abajo. La acción se desarrolla en el cuartito; toda la pieza teatral es una reproducción pictórica, viva, en movimiento y en tres dimensiones, pero una pieza de observación al fin, donde los espectadores observan pasivos, el cíclico intento de los personajes de atestiguar la cima de la montaña. Los espectadores representan el rol de gran parte de la sociedad Argentina a lo largo de la historia, el rol del desinterés y la apatía que permitió que la clase dirigente hiciera del país su reducto de lucro económico y de poder a costa de la vida y el desprecio de millones de personas.

El personaje de la Historia (rematador/ narrador), se ríe y se burla y sigue con su venta de los contradictorios sucesos de la historia argentina, pero al mismo tiempo se queda solo, esta solo y toma conciencia de ello. (26/01/05)

Todo el material, las ideas, el guión y la estructura desarrollada hasta ahora no pretende ser un plan cerrado para la elaboración de la obra. Los considero una guía, un rumbo, un límite sobre el cual deseo trabajar y orientan mis pasos iniciales. Estoy abierto a las modificaciones que puedan aparecer y más teniendo en cuenta que todavía no he comenzado a trabajar con mis actores y espero recibir estímulos y materiales de su parte. (10/02/05)

La directa relación y contenido de la pieza con la realidad y las referencias a nuestra cotidianidad tiene que encontrar su contrapunto en la estilización de la forma del espectáculo. (10/02/05).

De Leonidas Lamborghini (reportaje en página 12, 16 de febrero):

"...Para mí, el personaje del gauchesco es un bufón, Martín Fierro es un bufón que le está diciendo al poder "ojo". En la primera parte, Fierro bufonea y se va con los indios. En la segunda, en cambio, dice que hay que exterminar al indio porque cambia un genocidio por el otro: cambia el genocidio del gaucho por el del indio. Y entonces siempre estamos en el genocidio. Esta es una sociedad de genocidas, pero siempre es la juventud la que va al muere con estos viejos mentirosos que, como diría Byron, "luchan por su renta".(16/02/05)

Más de Lamborghini:

– Usted dice que escribe con el oído. ¿Cómo es eso?

– El ritmo es vida, y hay un ritmo que siempre escuchas cuando estás escribiendo, y lo que no entra dentro de ese ritmo, por más cierto o verdadero que sea, lo sacrificas por alguna otra palabra que no dé el sentido tan exacto, pero que se pegue a ese ritmo, que no lo rompa. Valéry decía que había una vacilación entre el sentido y el sonido. El poeta muchas veces sacrifica el sentido por el sonido. Para el poeta, el sonido es un sentimiento y en él está el sentido. Por eso digo que escribo con la oreja, como los músicos, y con la oreja porque estás escuchando voces, la tuya mezclada con los actores que tenes adentro y que piden que los pongas en escena. Y para eso los tenes que escuchar. La gente que lea esto dirá que hay algo de locura en esto, pero es así... ¡qué le vamos a hacer!

(Lo mismo para mi concepción del teatro)

Actores/ Personajes. Características y performance

Cada actor en la obra representa dos personajes o mejor dicho es dos personajes al mismo tiempo.

Parte uno: Un actor: Guía-todos los personajes

Parte dos: Un actor: Guía- todos los personajes y los demás actores:

Trabajadores (ordenanzas)- un personaje. (15/09/04)

La dinámica corporal de la actuación está basada en el trabajo el Contact Improvisación, y en una búsqueda de aplicación de sus principios al trabajo con planos fijos (paredes, piso).(15/09/04)

Los actores tendrían que tener una performance formal que no se distancie mucho de un devenir cotidiano pero fuera de los límites de un desenvolvimiento naturalista. Los mismos son objetos de una composición que se completa con otros elementos igualmente importantes. Objetos con la capacidad de la "vida" por supuesto, pero alejados de representaciones psicológicas o emocionales. (15/09/04)

Para el trabajo solo tengo que buscar una violencia del accionar físico y vocal que no se detenga, o la sumo, cree necesidades de detención por hartazgo. El

recorrido de Van Gogh no tuvo pausas, su voluntad de trabajo lo llevo al cansancio máximo, a su propio límite. La actuación tiene que estar en ese límite.
(18/09/04)

Construcción de primeras partituras físicas:

Armar cada partitura física con:

- Unos de los textos elegidos (acciones internas)
- Una variable del trabajo con pared (forma) Ej: Rolar.

Luego a estas partituras físicas sumarles el texto definitivo.

Luego agregar la música como una lejanía de fondo que por momentos es seguida por el texto, pero sólo por algunos instantes, la mayor parte del tiempo el texto tiene que ser independiente del tempo de las canciones grabadas.

(23/10/04)

Quiero el espíritu que emana de este poema para la calidad de la dinámica y la energía de la actuación de esta nueva pieza.

OPINIONES (de "Gotán")

Un hombre deseaba violentamente a una mujer,
A unas cuantas personas no les parecía bien,
un hombre deseaba locamente volar,
a unas cuantas personas les parecía mal,
un hombre deseaba ardientemente la Revolución
y contra la opinión de la gendarmería
trepó sobre muros secos de lo debido,
abrió el pecho y sacándose
los alrededores de su corazón,
agitaba violentamente a una mujer,
volaba locamente por el techo del mundo
y los pueblos ardían, las banderas.

(21/12/04)

Los personajes, fuera del de la Historia (rematador/narrador) son actores arquetípicos de nuestra sociedad. Ej. : 1) Un militar, 2) Un señor de traje, 3) Una señora de barrio, 4) Una joven, 5) Un gaucho, 6) Un cartonero / indigente, 7) Un trabajador.

Su aspecto en general es raído y maltrecho. (26/01/05)

El trabajo de entrenamiento inicial del grupo para este trabajo es el siguiente.

- a. Calentamiento general considerando trabajo de articulaciones, fuerza y estiramientos.
- b. Danza del viento (forma y resistencia) utilizar este trabajo para generar una base de fuerza y resistencia aeróbica juntamente con un trabajo formal y plástico. (calidad aérea)
- c. Trabajo de Contact. Desarrollar un trabajo particular a partir de trabajos en parejas primero para saltar luego al trabajo de pared y de conjunto. Investigar en la posibilidad de hacer mas presente al performer durante el uso de la forma contact para salir de los clichés de ese tipo de danza y de los contacters en general, donde el trabajo se limita casi exclusivamente a la variación de los puntos de contacto y no al trabajo con los otros elementos del accionar escénico. (calidad de gravedad/ peso)
- d. Trabajos acrobáticos. Partir de un trabajo básico para desarrollar seguridad, fuerza y comprensión del equilibrio para luego pasar a trabajos combinados y grupales.
- e. Improvisaciones. Al margen del trabajo de impro que desarrollamos con cada ejercicio me gustaría investigar sobre improvisaciones del discurso y

el lenguaje vocal. Sin descuidar la presencia corporal, la idea es buscar el desarrollo de mayor agilidad intelectual en relación con el nivel del lenguaje de las palabras y la razón lógica.

f. Trabajo vocal. Variaciones de volumen y resistencia. (10/02/05).

Los personajes de la obra están divididos en tres grupos. Rematador, guía y testigos/pais. Los actores, que ahora son cuatro representaran a todos los personajes. El director (yo) va a ser el Guía. Al margen de los grupos de personajes de la obra, cada actor es un actor en escena y el director es el director en escena. La pieza va a mostrar de esta forma, la teatralidad de la pieza para generar una distancia que manifieste la conciencia del relato y le dé un carácter crítico- testimonial. (9/05/05)

El personaje del rematador va a ser realizado por todos los actores. Con relación al concepto general de la obra, esto significa que todos somos la Historia (nuestra historia) y todos somos los rematadores de nuestra historia y todos somos la que la olvidan. (9/05/05)

Vestuario

Plumas, saco de plumas. (20/09/04)

Los trajes están diferenciados y caracterizados por la forma y los cortes, pero los tonos y las texturas son homogéneos (Ej.: vestuario de Wielopole de Kantor).

Vestuarios actuales (10/02/05)

El personaje del Rematador que es representado por todos los actores, tendrá su unidad en un vestuario que cada actor se colocara cada vez que tenga que ocupar ese rol. Ese vestuario puede ser una especie de marioneta o muñeco confeccionado con la ropa que además pueda ser vestido por un actor. (Magritte/Hombre con Bombin) (9/05/05)

Música y montaje sonoro

La propuesta sonora del espectáculo es la búsqueda de armonía entre los textos hablados y las melodías de algunos tangos grabados por Ignacio Corsini. La idea es potenciar a partir de estos tangos, la localidad que tienen los poemas de Sydney West más allá de que refieren a personajes extranjeros (americanos). En cuanto a la puesta del sonido sería bueno trabajar diferentes niveles de sonido con relación a las distancias entre el público y la escena. O sea, trabajar horizontalmente (23/09/04)

Tengo que desarrollar una banda sonora constante que funciona como un bajo continuo para los textos. El resultado tiene que ser armonioso. Primero en lo musical y luego, si es posible, trabajar sobre el contrapunto o dialogo de los textos con la lírica de las canciones. (23/10/04)

Tracks Música

- 1- Tristeza criolla (I. Corsini- J.De Charras) I. Corsini.
- 2- Cuartito azul. (M. Mores- Batistella) I. Corsini.
- 3- Alma en pena (F. García Gimenes- A. Aieta) I. Corsini.
- 4- Fumando espero (J. Viladomat- Masanas- F. Garzo) I. Corsini.
- 5- La muchacha del circo (G. Matos Rodríguez- M. Romero) A. Magaldi
- 6- Palomita Blanca (F. García Giménez- A. Aieta) I. Corsini.

- 7- Ventanita de arrabal (Contursi- Scatasso) I. Corsini
- 8- La ultima copa. Por C. Gardel
- 9- Yira Yira. Por C. Gardel.
- 10- Mano a mano. Por C. Gardel.
- 11- Volver. Por c. Gardel
- 12- Jazz Waltz- Shostakovitch. Instrumental.
- 13- Por una cabeza. Intrumental.
- 14- El choclo. Instrumental. Enrique Chia.

Tengo que encontrar para la música y la sonorización una dramaturgia general que esté acorde y con relación al cíclico recaer en la decadencia por parte de nuestra historia desde 1930, simbolizado y apoyado en la metáfora de Sísifo, pero que de alguna manera cree algún contrapunto que no genere que este plano (el musical) se pierda o se funda totalmente en el anterior. (27/01/05).

Diario general

9/05/05

Desde Marzo estamos trabajando todos juntos en el proyecto. Sin embargo han ocurrido varios sucesos en el grupo desde entonces que han modificado e influido en el ritmo y en este proyecto en sí. Del grupo se fueron cuatro personas y abruptamente vive el fin de un ciclo. De todas formas, y a pesar del golpe, se han acomodado mas algunas cosas, especialmente con relación a la decisión personal de cada uno en relación con el proyecto Muererío y con el proyecto un Cuartito, en particular.

Estas modificaciones han influido y modificado mi idea y escritura primera de la obra, especialmente y concretamente, con relación a la cantidad de actores y personajes.

Actualmente, y creo que así será definitivamente, la obra se hará con cuatro actores y yo como director en escena, quienes tendremos a cargo a los diferentes grupos de personajes.

Desde que comenzamos estamos trabajando en dos planos: Uno de entrenamiento y búsqueda de la dinámica de la actuación para esta obra a través de ejercicios de Contact con el piso, la pared y los compañeros, y otro de armado de materiales individuales y grupales a partir de los textos de Gelman.

En este segundo plano, la primera tarea fue que cada actor construyese una secuencia por cada uno de los textos que había elegido con la única condición de utilizar una silla y considerar la situación de relato o narrador (testigo) frente a un público o audiencia.

Al día de hoy cada uno tiene dos secuencias elaboradas y yo estoy re-creando cada una de éstas secuencias individuales con la incorporación de los demás actores.

13/05/05

Cada actor elaboro una secuencia para cada uno de sus dos textos.

Luego utilizando cada una de estas partituras individuales como base, construimos otras que involucran a más de un actor. Hasta ahora montamos Parsifal Hoolig, Philip y Stanley Hook. El material resultante son relatos de un individuo con una trama paralela de acciones desarrolladas por todos los actores que por momentos se une con el sentido del relato y por momento sugiere y manifiesta otros sentidos y signos.

Por otro lado comenzamos a construir una secuencia de conjunto en la pared. La idea es realizar varias de estas, así como seguir montando las correspondientes a los textos de Gelman y luego los del rematador y el guía. Mi idea es generar

abundante material para luego poder "editar" con relación al guión y conceptos previamente escritos.

10/06/05

Tenemos materiales conjuntos de los 9 textos de Gelman. Comienzo ahora con los textos del Rematador. Dejamos la etapa del "peso" con relación a la dinámica de base y entramos en la etapa de la "Pared". A partir de ahora el trabajo de preparación se traslada a la pared para buscar narración en ese plano. Esto más allá de que espacialmente el rematador se ubica fuera de la misma. En este periodo de construcción y generación de materiales la pared puede ser un espacio que en la obra funcione de amalgama. En la pared están las proyecciones y la metáfora bidimensional del país. La metáfora esencial que luego se despliega a las tres dimensiones a partir de los otros materiales (testigos, guía y rematador).

13/09/05

Desde la última vez que deje asentado algo en este diario, hemos avanzado mucho con el material. Construimos todas las secuencias individuales de los "rematadores" y luego de ello, con éstos materiales y con los de los textos de Juan Gelman he realizado el primer montaje general siguiendo como guía el guión original. El guión original sirvió como referencia básicamente en el sentido de la secuencia, del orden cronológico de los textos, y con relación a la atmósfera general del trabajo.

Ahora comienza un trabajo de refinamiento de este material general y particularmente me interesa la búsqueda de variación en una estructura que se presenta muy repetitiva, mas allá de que es una característica buscada por su relación con el contenido de la obra.

Para ello, creo que va a ser muy importante el trabajo sobre los niveles sonoro, lumínico y de proyecciones.

Se ha sumado al proyecto Diego Vainer para trabajar en la dramaturgia sonora. Lo importante es que la obra ya se cuenta y cuenta algo. Estamos todavía en una etapa muy cruda del trabajo pero sin embargo el material ya tiene cierta densidad. Me alegra esto y pienso que es producto del trabajo en el tiempo. Es importante mantener la calma y no cerrar los espacios creativos a acusa de ansiedades momentáneas.

2/10/05

En todos los elementos de la puesta surge la contradicción a partir y como resultado, básicamente, de la forma de mi construcción basada en tensiones en el trabajo sobre los niveles formales de la obra. Pero sin embargo, este resultado previsible sigue arrojando luz sobre el contenido de la pieza.

La contradicción es un elemento de nuestra historia y no digo esto en sentido peyorativo, pues mas allá de las consecuencias funestas que en muchos casos es verificable como producto de una enorme falta de consecuencia ideológica, la contradicción es inherente a la Historia.

No es mi objetivo pues, justificar y narrar la contradicción de la Historia Argentina y el producto de estas diferencias a partir de simples tensiones u oposiciones formales, pero no cabe duda que el espacio que genera una línea de tensión en cualquiera de los niveles es un espacio poético que determina el valor particular del Teatro.

Ej.: Los personajes de Juan Gelman, que en la obra encarnan los relatos particulares de nuestra historia, tienen nombres extranjeros; la utilización de un espacio pictórico para señalar un espacio real; la bi-dimensionalidad y la tri-dimensionalidad de ese espacio como analogías de lo superficial y lo profundo; la

deconstrucción del narrador/narración en cuatro niveles: rematadores, personajes de Gelman, Guía y proyecciones.

8/12/05

Estoy en Solitude, Alemania junto a mis compañeros para trabajar sobre la obra. En Buenos Aires en el último mes comenzamos a trabajar sobre la puesta sonora con Diego Vainer y la tarea aquí consiste en probar y fijar alguna de esas pautas trabajadas. Al mismo tiempo también es la idea experimentar con las diapositivas que constituyen un plano narrativo de la obra.

El objetivo del trabajo aquí es fundamentalmente propio pero a fin de mes, al final de nuestra tarea aquí, mostraremos el trabajo en el estado en que se encuentra. No contamos con todos los elementos definitivos de la puesta por lo que también trabajamos para resolver las necesidades de ensayo y de la muestra mencionada.

18/12/05

Van ya dos semanas de trabajo aquí en Solitude. El trabajo se ha dividido por un lado en el entrenamiento matinal que si bien esta relacionado con la obra, posee también un carácter más general donde seguimos desarrollando el trabajo sobre la pared mas allá de sus usos para la puesta, y el trabajo de la tarde dedicado a los ensayos de la obra. En este espacio he comenzado a investigar en las posibilidades de la luz y las proyecciones con relación a las hipótesis previas. Los resultados son positivos. El contraste de calidad lumínica entre la luz del proyector, básicamente fría y las emisiones de las lámparas incandescentes genera una diversidad simple pero interesante con relación a los climas de la puesta. Al mismo tiempo la calidad de las diapositivas y el soporte mecánico para proyectarlas me parecen, al momento, concordantes con la puesta.

Por otro lado sigo revisando y trabajando sobre los planos de la actuación y sobre la interacción de los diversos elementos de cada escena. En este sentido debo profundizar en el afinamiento del foco principal de cada relato, para que, sin romper mi intención de tensiones convivientes, no se diluyan los puntos más importantes de cada capítulo.

El sonido es otro aspecto al que le hemos dedicado algún tiempo, básicamente ensayando las marcaciones hechas en Buenos Aires con Diego Vainer.

Tengo todavía que revisar algunos textos como el correspondiente a la época de Perón y el que corresponde al periodo del 83 hasta la fecha.

El grupo trabaja bien. Hay más armonía en el trabajo en sala que fuera de ella. La continuidad diaria le da al trabajo, sin dudas, una consistencia difícil de lograr más espaciadamente.

19/12/05

Ensayo por escenas. Me centré en el trabajo sobre el foco principal de cada relato. Buscar el equilibrio de todos los elementos que componen cada escena es ahora un trabajo importante. También la escucha mutua entre todos debe fluir como sucede en el entrenamiento.

Los chicos poseen una calma y una claridad en los ensayos que a veces se pierde en una pasada general o con algún observador. Trabajar sobre este aspecto.

Debo repasar los textos.

22/12/05

Estos días hicimos pasadas completas. Me gusta el material. Hay algunos aspectos de la actuación que todavía hay que calibrar y los niveles de foco en

cada escena, pero en general el trabajo esta ya bastante maduro. Me atrae la idea de tener esta solidez cuando todavía faltan los meses de ensayo en el san martín. Solo lo sólido puede ser derrumbado, lo vago o la nada es inaprensible.

25/12/05

Si bien el carácter repetitivo de algunos signos de la obra esta en relación con el contenido de la misma es necesario que revea algunas posibilidades de variaciones para algunas escenas, especialmente para aquellas que repiten un mismo signo como la de los tiros. A pesar de que lo cíclico esta impreso en el contenido y por ende en la forma, no quiere decir que en esta ultima haya que limitar la posibilidad de sorpresa. Un "ciclo de retorno" debe estar dialécticamente relacionado con las posibilidades que están por fuera de él. Es decir, formalmente en teatro la repetición debe estar asociada constantemente a la variación.

Aspectos a revisar:

- A) Las muertes por tiros
- B) Los tipos de violencia en las diferentes escenas de violencia.
- C) Los rematadores. Básicamente en cuanto al ritmo y la intensidad.

26/12/05

Hicimos hoy una pasada con luces y estuvo bien. La puesta de aquí es sumamente simple pero me sirvió mucho para descubrir la luz del proyector y de las luces tipo galponeras.

Pienso que no solo los artefactos y la calidad de la luz deben corresponder a la puesta, cosa que ya esta mas o menos definida, sino que a la hora de armar el guión tendré que pensar mucho en la cantidad de movimientos y diferentes climas lumínicos pues a esta altura pienso que una variación muy grande de la dramaturgia lumínica no se corresponde mucho con la idea de la representación dentro de la representación. Y si, en todo caso, pienso en elaborar un guión rico en cambios tendré que pensar mucho en su inserción en el material básicamente, creo, a partir de marcas del director al operador de las luces.

6/02/06

Estamos ensayando en el Teatro San Martín desde el 24 de Enero. La última etapa de ensayos y búsqueda ha comenzado.

Mientras repaso las diferentes etapas de este proceso no puedo dejar de pensar en la sucesión de hechos y experiencias que construyen un camino, una cronología, en este caso, con relación a un proceso creativo, y sus consecuencias. No puedo dejar de pensar básicamente en la relación que se establece entre las resultantes de las acciones programadas o elaboradas previamente, y las acciones espontáneas que asaltan un proceso creativo en particular, pero más generalmente en la vida misma. La lógica del desarrollo de un suceso cualquiera esta construida a partir de ésta relación dialéctica: acción conducida y devenir fluyendo complementariamente, dejando como rastro de su interacción constante una historia frágil como la estela de un bote en el agua.

Cuando pienso en Un Cuartito, pienso en una obra que pueda dar cuenta de los dos polos del conjunto, la relación acción –devenir en el presente y el rastro frágil que construye un pasado, y la interacción de los mismos.

15/02/06

Continuidad y fragmentación. De la Historia Argentina a la poética de la obra.

En 1930 se inicia en nuestro país un periodo de rupturas del orden institucional republicano establecido a partir de la constitución de 1853. Efectivamente desde

1930 hasta 1976, seis golpes de estado han derribado el orden democrático en nuestra Nación.

Cuando los grupos económicamente poderosos del país perdieron la capacidad de controlar el sistema político y ganar elecciones- cosa que ocurrió desde el surgimiento del radicalismo y se profundizó con el peronismo-, las fuerzas armadas y en especial el ejército, se constituyeron en el medio para ascender al gobierno a través de las asonadas militares. Así se constituyeron en el receptáculo de los ensayos de distintas fracciones del poder por recuperar cierto consenso pero, por sobre todo, por mantener el dominio.

Las fuerzas armadas fueron convirtiéndose en el núcleo duro y homogéneo del sistema, con capacidad para representar y negociar con los sectores decisivos su acceso al gobierno. La gran burguesía agro exportadora, la gran burguesía industrial y el capital monopólico se convirtió en sus aliados, alternativa o simultáneamente.

Toda decisión política debía pasar por su aprobación. La limitación que representaba para los sectores poderosos su falta de consenso se disimulaba ante el poder disuasivo y represivo de las armas; el alma del poder político se asentaba en el poder militar.

La capacidad de negociación de las fuerzas armadas con diferentes sectores sociales dio lugar a la formación de grupos internos que apoyaron a una u otra fracción del bloque en el poder. La institución en su conjunto fue capaz de reflejar en sus propias filas corrientes atomizadas pero que aceptaban, por vía de la disciplina y la jerarquía, una unidad institucional y una subordinación al sector dominante, según el proyecto de turno. Este rasgo fue de primera importancia en el marco de una nación en el que las clases dominantes no lograban concretar una unión estable y los partidos políticos atravesaban una profunda crisis de representación frente a una sociedad compleja y ambivalente. La atomización política y económica de la sociedad se compensaba entonces, hasta cierto punto, por la unidad disciplinaria del aparato armado y su imposición sobre la sociedad.

El proceso conjunto de autonomía relativa y acumulación de poder crecientes llevó a las fuerzas armadas a asumir con bastante nitidez el papel mismo del estado, de su preservación y de su reproducción, como núcleo de las instituciones políticas, en el marco de una sociedad cuyos partidos eran incapaces de diseñar una propuesta hegemónica.

De esta manera, los militares "salvaron" reiteradamente al país (o a los grupos dominantes) a lo largo de 45 años; a su vez, sectores importantes de la sociedad civil reclamaron y exigieron ese salvataje una vez tras otra.

Los golpes de Estado vienen de la sociedad y van hacia ella; la sociedad no es el genio maligno que los gesta ni tampoco su víctima indefensa. Civiles y militares tejen la trama del poder. Civiles y militares han sostenido en Argentina un poder autoritario, golpista y desaparecedor de toda disfuncionalidad.

(De **Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.**

Pilar Calveiro. Ed. Colihue, 2004.)

Desde un punto de análisis que establece como el orden paradigmático al orden constitucional, podemos entender el periodo de la historia Argentina que comienza en 1930 y finaliza con el retorno a la democracia en 1983, como fragmentado e interrumpido, pero corriéndonos de ese ángulo de observación, la Historia Argentina presenta, inclusive más allá del periodo mencionado, una continuidad y una lógica cíclica a partir de esas "interrupciones" que es por demás clara y marcada, por más lamentable que hayan sido, y de hecho lo son, sus consecuencias.

Lo que planteo es la idea de que nuestra historia política, social y económica no debe ser apreciada solo como una línea fragmentada o quebrada en su esencia "natural" de libertad, tolerancia y pluralidad determinada por el carácter republicano de nuestras instituciones, sino que, opuesta y complementariamente,

es necesario observar la constitución de su esencia a partir de esos patrones de ruptura producidos por el autoritarismo, la violencia y el desprecio por lo disfuncional. Los conceptos de continuidad y fragmentación en nuestra Historia se relacionan y se entrecruzan. Podemos leer la Historia como una continuidad fragmentada o interrumpida, o como una continuidad de fragmentos consecutivamente coherentes. En ambos casos existe una narración, un devenir lógico.

En Un Cuartito, la poética de la narración se basa en el segundo de los casos. Es decir, una serie de fragmentos de características similares o no organizados de determinada forma construyen una narración general y homogénea de manera que la fragmentación se convierte en el código o el lenguaje que media para transmitir los símbolos y el contenido de la obra.

Si en el periodo al que se hace referencia en Un Cuartito, los conceptos de fragmentación y continuidad entran en tensión dentro del marco del devenir histórico, así mismo lo hacen con relación a la forma de la narración teatral. Todo en la obra esta fragmentado, deconstruido, nada se cierra en sí mismo sino que necesita siempre una complementariedad en algún otro plano de la obra: Literariamente la pieza es una sucesión de fragmentos (monólogos) que primeramente no tienen solución de continuidad; desde el punto de vista de la acción, la obra se caracteriza por una serie de partituras claramente diferenciadas entre sí por sus formas disímiles y por la acentuación de sus principios y sus finales; las voces y emisiones sonoras del discurso se transmiten a partir de diferentes soportes que generan una partición y multiplicación del mismo.

26/02/06

Esta semana puse las luces. Ocho lámparas tipo galpón en le techo del espacio escénico, dos fresneles de 500w como calles en la zona frontal del mismo, 4 erces de dicroicas para bañar la pared, y la luz del proyector como opción de luz fría que funciona por su posición como una fuente de candilejas.

En el trabajo sobre un pre-guión, junto con Mariana hemos arribado a un concepto claro para la dramaturgia de la luz. La luz es un objeto más del dispositivo y así se tiene que manifestar. En ningún momento puede aparecer como funcional desde el punto de vista estético-teatral. Los movimientos lumínicos son a la manera de un interruptor.

03/03/06

El guión de luces y el de sonido están listos. Comenzamos ahora a transitar el ensamblaje de los distintos planos con mayor intensidad. Con las pasadas tenemos que calibrar las variaciones rítmicas con mayor precisión. Tenemos que manejar los pocos silencios y los realentando con más sutileza.

10/03/06

Hicimos hoy una pasada completa con casi todos los elementos de la obra. Solo faltan algunos objetos y ajustes técnicos menores. La pasada la sentí muy sólida. Creo que el punto más importante que todavía no se asentó es el balance rítmico.

17/03/06

Comenzamos los ensayos con público. Creo que la obra tiene una recepción más difícil de lo que pensé. Esa es mi sensación. El código de narración planteado le lleva algunos minutos al espectador.

Bajar el ritmo de los rematadores y estar atentos la continuidad de los puentes entre las escenas ayudan a la recepción. El espectador necesita un tiempo para procesar toda la información que brinda la obra y que es una simultaneidad constante de signos. Aquí la claridad de los primeros planos es fundamental.

22/03/06

Finalmente llegamos al fin del proceso creativo. La obra se estrena en dos días pero ya las pasadas que hacemos están muy completas y sólidas. Siento que a pesar de la solidez que tiene la obra puedo seguir trabajando en ella y no por alguna carencia sino porque justamente esa solidez me permite observar nuevas líneas o sentidos que se va destilando una percepción mas adiestrada y minuciosa.

La obra es una obra y su carácter efímero no me produce ningún conflicto, todo desaparecerá, pero lo que resta en mi y que construye mi ser y me ubica en un espacio de trascendencia es el hecho de la acción, es la sensación de construirme a cada momento a partir de las acciones, soy mis actos y la conciencia que tengo de ellos. Cada acción es un acto de presencia y esa presencia no puede ser falsa. Me develo y me defino en mis acciones, no sé si hay una esencia previa, anterior, solo sé que en ese accionar estoy yo y que ese es ahora el lugar de la luz.

Diego Starosta
Buenos Aires, Marzo de 2006.