



EL CANON ELEGÍACO

*Sobre la estructura y el proceso creativo de la obra
A PENAR DE TORO*

Por Diego Starosta

El Muererío Teatro
Av. Córdoba 5520 Ciudad de Buenos Aires C1414BBO-Argentina
011 4773-4443 muererioteatro@arnet.com.ar

Palabras preliminares. A modo de discurso funerario.

Me despido hoy del intenso tiempo de pensamientos previos, fantasías, elucubraciones, escritura, lectura e indagaciones, entrenamientos y ensayos, dibujos y construcciones materiales, pruebas y derrotas, aciertos del azar y su gloria, dificultades mecánicas y conjunciones humanas, que me atravesaron y llevaron a realizar la obra A PENAR DE TORO. Pero si de alguna manera doy sepultura hoy a ese lapso lleno de pasión, recibo también, con la inefable coherencia del Tiempo, el nacimiento de una nueva etapa, que como en el ciclo vida-muerte, se nutre de la anterior para construir su identidad y diferenciación. En efecto una etapa muere, para darle paso a otra, pero el ciclo es uno y casi infinito.

En estas palabras que siguen pretendo narrar y explicar, las motivaciones de contenido y de forma, y el desarrollo del proceso creativo de la obra referenciada, pues éste ejercicio de recopilación, análisis y memoria, junto con las practicas pos-estreno con mis compañeros, y el desarrollo de la relación de la pieza con el Espectador a través de la vida del espectáculo, son la materia y razón de esta nueva fase.

El espectáculo A PENAR DE TORO, réquiem teatral basado en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca, se estrenó el 4 de Julio de 2003 en el Espacio Callejón de la Ciudad de Buenos Aires.

Ficha técnica

Actuación: Moyra Agrelo, Diego Starosta y Walter Velázquez.

Espacio escénico: El Muererío Teatro.

Vestuario: Alejandro Baamonde.

Asistencia de dirección y técnica: Pablo David Duran / Miguel Mango.

Diseño gráfico: Alejandro Vázquez.

Prensa: Paula Simkin & Daniel Franco.

Producción general: El Muererío Teatro.

Dramaturgia y dirección: Diego Starosta.

1) Presentación del acontecimiento. Motivaciones e ideas primarias.

Una trilogía

Con esta pieza del grupo se cierra una trilogía teatral iniciada con la obra La Boxe (2000) y seguida por El Giratorio de Juan Moreira (2001), en donde el sentido de la lucha que enfrenta cada Hombre en su derrotero vital a la manera del "viaje o camino mítico que desarrolla el Héroe clásico", y la búsqueda de sentido a partir del dialogo entre los conceptos de Vida y Muerte, se constituyen en los temas comunes y centrales de las piezas.

Así mismo, en cuanto a la estructura formal de esta trilogía, nos encontramos con una suerte de rotación y simultaneidad de las herramientas que construyen cada una de las obras. Éstas son el boxeo, la riña de gallos y la tauromaquia. En efecto, en La Boxe, la herramienta formal principal para construir el lenguaje de la pieza es el boxeo, pero las otras dos referencias se hacen presentes;

En el Giratorio de Juan Moreira, también conviven estos tres mundos particulares, sumamente autorreferenciales, pero es la riña de gallos la que se erige esta vez como la disparadora de la elaboración de código. Y por último, la pieza A penar de toro, es definida a partir del mundo de la tauromaquia, sin que se pierdan referencias a los ya citados imaginarios. Es el entrecruzamiento dialéctico de éstas referencias vivas y concretas lo que ha generado la particularidad de cada una de las obras, y es ésta “poética del cruce” lo que ha le ha dado nombre al contenido y a la forma de este período del trabajo del Muererío.

Sobre Lorca y el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.

En 1998 en un viaje de estudios a España, comencé a interesarme en el mundo de la tauromaquia, mas específicamente en su aspecto y estructura de “enfrentamiento” con relación a un trabajo que comenzaba a nacer por aquel tiempo (lo que luego fue la pieza La Boxe, 2000) y que utilizaba el boxeo como herramienta formal para narrar. Entonces, tome contacto por primera vez con el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, poema elegíaco en cuatro cantos, del famoso poeta granadino. Mas allá de poder constituirse en material para el trabajo que estaba elaborando en ese momento, quede totalmente maravillado con la pieza y decidí no utilizarlo en el mencionado proyecto. Esta pieza merecía ser el centro, o el disparador principal, de un trabajo futuro. Así fue que en el año 2000 estrené la pieza “La Boxe” y luego en el 2001, “El Giratorio de Juan Moreira” basado en el folletín de Eduardo Gutiérrez. Ya en ese momento sabía que el próximo trabajo sería a partir de la obra de Lorca. A comienzos de 2002 comencé entonces, un acercamiento mas profundo y decidido hacia Lorca, el Llanto... y hacia la tauromaquia.

Cabe aclarar que desde un primer momento tenía en claro que mi idea no era rendir un homenaje teatral ni al autor, ni al famoso torero fallecido, ni convertirme en un experto en tauromaquia, sino que lo que desde la primera lectura el poema me había producido era la sensación de encontrarme ante la síntesis mas perfecta, universal y bella sobre la muerte, y es eso lo que yo quería hacer en el próximo trabajo: Un funeral, un réquiem de forma teatral para los Hombres de esta tierra, mártires o no, y para las pérdidas de esos mismos hombres. Luego, éstos conceptos se ampliaron a la idea de crear un trabajo que reflejara mi deseo para con mi propio funeral y unas honras para la muerte del amor, que tanto puede aparecer en nuestras vidas como el nacimiento del mismo.

Hecha esta aclaración, no puedo sin embargo, dejar de mencionar ahora algunos aspectos fundamentales del autor y de la obra propiamente dicha, que, aunque me aparte un poco de la narración del proceso constructivo de la pieza teatral, los creo fundamentales para completar este trabajo y el hecho teatral producido.

La siguiente exposición es un resumen elaborado a partir de un escrito de Miguel García Posada, escritor e investigador. (Primer Romancero Gitano/ Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Editorial Castalia, 1988.)

Ignacio Sánchez Mejías murió en Madrid el 13 de agosto de 1934. Había resultado alcanzado por un toro, en la Plaza de Manzanares (Ciudad real) el día 11. Federico García Lorca (1898- 1936) se encontraba aún en Madrid y pudo vivir de cerca las últimas horas de la larguísima agonía.

El poema debió de iniciarse en el mes de septiembre si se atiende a los versos: "*El Otoño vendrá con caracolas/ uva de niebla y montes agrupados*".

En diciembre del 34 el autor anuncia a José María Cossío la publicación del poema. En enero del 35 se encuentra ya el original en la imprenta de **Cruz y Raya**. El 12 de Marzo, con motivo de la representación número 100 de Yerma, el autor efectúa la primera lectura pública de la obra.

Ignacio Sánchez Mejías (Sevilla 1891, Madrid 1934) no era un "simple" torero. Fue una figura de la tauromaquia, aunque no mayor, en una época en que la fiesta alcanzó su edad de oro con Joselito y Belmonte. No era un virtuoso del estilo, pero en contrapartida poseía un enorme valor y practicaba con maestría la suerte de banderillas. En julio de 1927, dueño de una enorme fortuna, se retiró de los toros. Para entonces era muy amigo de escritores y poetas y había dado muestras de su inclinación a las letras. Rafael Alberti fue el primer lírico de la nueva generación literaria con el que entró en contacto. El ex torero se entusiasmó con Góngora y con "la nueva poesía" y fue él quien organizó en Sevilla y en diciembre, el primer recital del llamado grupo del 27 (El propio Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pedro Salinas, Luis Cerneuda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso).

Desde 1927 a 1934, en que volvería a los toros, la escritura y especialmente la dramaturgia teatral, centraron su interés. Sánchez Mejías era pues, una gran personalidad. Encarnaba un modo de vitalismo que no está aislado en la cultura de su tiempo.

Lorca se había formado en el clima taurófilo suscitado por la llamada generación del 14, con Ortega y Pérez de Ayala a la cabeza. Algunos escritores coetáneos, como Alberti o Bergamín, eran buenos aficionados. El poeta granadino, no, aunque de cuando en cuando asistiera a una corrida. Pero la dimensión poética (mítica y litúrgica) de la fiesta sí le interesaba ya por entonces como se ve reflejada en varios de sus escritos como el Romance de la corrida de toros en Ronda, de la obra Mariana Pineda; Oda al toro de lidia; Sol y Sombra; Presentación de Ignacio Sánchez Mejías en N.York; Juego y Teoría del Duende (fragmento) y Ensayo o Poema sobre el toro en España. Cuando Ignacio Sánchez Mejías decide volver a los toros, tiene 43 años y las facultades físicas disminuidas. (Se ha dicho que el poeta comentó que el torero acababa de anunciarle su muerte.) El regreso fue triunfal, pero el diestro estaba cada vez mas agotado. Algo de todo esto, transmutado en la condición trágica del héroe, se filtra en el poema, en el emplazamiento fatídico de las cinco de la tarde y en la voluntad de destrucción del torero; "*Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca*".

Otros detalles situacionales se traducen en el texto. Pero la obra rebasa cualquier orientación costumbrista. La realidad de la corrida aparece desde el comienzo transfigurada en la visión ritual y mítica, que se conjuga con la elegía y la celebración del héroe.

Abstracta y concreta a la vez se presenta la muerte: abstracta, por su poder universal; concreta, por valerse del toro como instrumento. La Plaza es el mundo, todos los relojes se detienen a la misma hora; la muerte representa el fin del tiempo.

Ella es la nada y destruye al ser, expresado en sus máximas virtudes en la figura del héroe. Lo destruye de modo absoluto, mediante la aniquilación física y el olvido. El poema es el escenario de la lucha entre el ser y la nada, desplegada en torno a la víctima.

A la perspectiva elegíaca se añade una nota épica: el poema llora la muerte del héroe, pero también lo canta y lo hace en términos propios de la epopeya.

Dentro de esta riqueza de dimensiones, la obra se acoge a un canon genérico preciso: la elegía funeral. Todos sus elementos se dan cita en ella, a excepción del *ubi sunt*: presentación del acontecimiento; lamento; invitación y magnificación del llanto; panegírico y consolación. Lo épico se manifiesta en la abundancia de elementos narrativos, que incluyen la noticia, la lucha del muerto-vivo con su muerte y el elogio del héroe, y sobre todo, un conjunto de motivos menos formalizados, que cristaliza en la transfiguración mítica del héroe. Hay aquí un fondo de epopeya; la muchedumbre que contempla o rodea al héroe; su condición de "príncipe" de una raza antigua; su comparación con el Cristo yacente de la semana santa andaluza; la convocatoria a "*los hombres de voz dura*" del campo andaluz, hasta alcanzarse la transfiguración última en el "*andaluz tan claro, tan rico de aventura*".

Los precedentes elegíacos de ésta clase en la obra de Lorca eran poco relevantes, pero existe aquí un deliberado propósito de restaurar el canon elegíaco de amplio aliento. El poema extenso es, por lo demás, característico de éste período. Es inequívoco el término que encabeza el título Llanto (de *planto*- forma de composición elegíaca característica del medioevo destinada a recordar la memoria de una persona). Lorca no se limita a traducir este término medieval: huellas del viejo género se dejan sentir en el poema.

El *Llanto...* es el poema más completo de Lorca: representa la plena integración de todos los elementos de su universo, la síntesis de todos sus sucesivos registros estilísticos. El orbe andaluz ha pasado por el tamiz del mundo neoyorquino; de ahí esa cosmicidad del poema, sobre todo en el segundo canto, "La sangre derramada": la amplitud de esta voz, que se apropia del ritual taurino, la comunión con el mundo de los muertos, la meditación sobre el destino del hombre y el canto a aquel o aquellos que saben situarse en un nivel superior de actividad vital: "*la madurez insigne de tu conocimiento*"

Los saberes mitológicos se dejan notar aquí en abundancia. El ritualismo se manifiesta en 1 (La cogida y la muerte) con el emplazamiento horario, la traída de la sabana mortuoria y la indicación de que la tumba ya está preparada, todo ello delante del coro tribal. En 2 (La sangre derramada) asistimos a la ceremonia del derramamiento de la sangre, con la intervención succionadora de la Luna, mientras la víctima sube las gradas de la plaza, altar y circo del sacrificio. Nuevo Cristo, su sangre corre ilimitada. En un sacrificio también inútil. Al final desde luego, sólo permanece el desconsolado estribillo de la muerte "para siempre" del héroe y de " todos los muertos de la Tierra". Nunca el agnosticismo del poeta se formuló con tanta claridad. Su contradictoria religiosidad se decanta en este momento del lado del paganismo, un poco como sucede en Yerma. En contrapartida, quizás nunca exalta tanto los valores del vivir humano, que encontraron en Ignacio Sánchez Mejías un claro ejemplo.

Génesis de *A penar de toro*

Comencé a pensar en este trabajo a partir del deseo de utilizar la tauromaquia, primero sus aspectos formales y técnicos, y más tarde, sus características culturales, para construir lo que yo llamo la esencia dinámica de un espectáculo: aquello que le da particularidad y homogeneidad al proceso creativo y a la forma resultante; aquello que fluye, muchas veces sutilmente, por debajo de lo visible pero que da forma a un código propio del trabajo y del proceso.

Hasta ahora he pensado los orígenes de mis obras exclusivamente desde la forma y la tauromaquia es un arte altamente codificado, atractivo y complejo que puede proveer muchísimo material en ese sentido. Además, ésta se enmarca en la línea iniciada en obra *La Boxe*(2000) y luego continuada con *El Giratorio* de Juan Moreira (2001), donde este desarrollo sobre “ la esencia dinámica “ se apoyaba en dos mundos o imaginarios, como son el boxeo y la riña de gallos respectivamente, donde el enfrentamiento y sus variables eran el núcleo principal.

Si la tauromaquia en particular y el enfrentamiento en general se revelaron como los apoyos formales para el trabajo, el poema de Lorca vino a constituirse en el disparador y ordenador principal de los contenidos de la pieza. Disparador, pues mis concepciones para la obra teatral de constituirse en un funeral general, en un funeral para el amor, en un funeral para mí, en la narración de la lucha del muerto por vivir, en una posible visión para la aceptación de la Muerte y en la idea de un viaje mítico hacia la misma, provienen del texto en sí, de su estudio y de su resonancia en mi presente; ordenador, porque la clara estructura de elegía que posee la obra poética fue la que guió la construcción narrativa de la obra teatral. En efecto, la cronología de los elementos que componen clásicamente una elegía funeral, que cité mas arriba, fue la que determinó la cronología teatral de los sucesos de la obra, es decir, el relato de lo que sucede cuando alguien muere hasta la aceptación de este hecho, pasando por la negación, el dolor y el consuelo.

Fue sobre la base de ésta estructura y éstas ideas que comencé a construir el entramado de signos y asociaciones que hacen a la dramaturgia general de la obra y al entramado de cada uno de éstos (Acciones físicas, acciones vocales, textos, dinámica del espacio, dinámica de los objetos y el espacio escénico, vestuario, lógica lumínica) entre sí; como así mismo, el tema general de la pieza que se refiere a la lucha entre la Vida y la Muerte. Es evidente que si bien para explicar hago una diferenciación entre los aspectos forma y contenido, los mismos se encuentran muy relacionados y operaron muy complementariamente en el desarrollo creativo.

2) Lamento. *Proceso constructivo.*

Los primeros pasos

El trabajo comenzó a finales de 1998, a partir de mi encuentro con la obra de Lorca. Tal vez no fue ese el momento puntual en el que comenzó la labor de una manera sostenida o concreta, pero si en el sentido de que la idea, el disparador, comenzó a echar sus raíces en mi conciencia y a generar un estado de atención sobre temas relacionados a éste. Este estado primitivo,

embrional del desarrollo del trabajo fue, y generalmente lo fue para mí en las demás puestas, un período muy relajado y desestructurado de donde surgieron las ideas y asociaciones fundacionales que dieron lugar a lo que luego fue la obra.

Fue en éste período donde surgieron los planos narrativos que me interesaban para sostener el poema de Lorca: La universalización de éste llanto ya no destinado a la figura particular de Sánchez Mejías, sino a los hombres en general; la relación del toro y el torero en la arena como metáfora de la lucha pasional entre un hombre y una mujer, y la muerte de ésta pasión; la situación de viaje que emprende alguien que fallece hacia el mundo de los muertos y la particularización de esta idea en el viaje marítimo, inspirada en el encuentro de Eneas con Caronte en el Canto VI del mítico relato de La Enieda de Virgilio y en una elegía escrita por Rafael Alberti, también en ocasión de la muerte de nuestro torero pero menos conocida que la de Lorca, donde las imágenes del viaje en barco, que por otro lado era la situación de Alberti cuando Sánchez Mejías fallece, son claras e intensas:

*Por el mar Negro un barco
va a Rumania.
Por caminos sin agua
va tu agonía.
Verte y no verte.
Yo, lejos navegando,
tú, por la muerte.*

O

*Verónicas, faroles,
Velas y alas.
Yo en el mar, cuando el viento
las apagaba.
Yo, de viaje.
Tú, dándole a la muerte
Tu último traje.*

También la idea de construir un trabajo artístico que reflejara el deseo para con mi propio funeral fue un disparador para crear estructuras, así como el enfrentamiento de Teseo con el Minotauro como representación máxima de la lucha con la Muerte.

Pasos sobre el papel

A comienzos del año 2002, con la idea de comenzar a fundir éstas líneas mencionadas con la estructura formal de una elegía, comencé a escribir el guión literario de la pieza.

Hasta ahora, he construido los planos de la palabra de mis puestas a partir de textos literarios ya escritos, generalmente no teatrales, de autores conocidos. Trabajo con los mismos como trabajo con los otros planos dramatúrgicos de una obra, es decir, construyendo secuencias, cortando, adaptando, escuchando no solo los contenidos sino también las formas de piezas o fragmentos que me

interesan, que resuenan en mí con relación a una o varias imágenes o ideas como las que mencioné antes.

Para esta obra pensaba trabajar solamente con la pieza fundadora del trabajo “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, pero en el material de estudio y lectura que me acompañó en el proceso, comencé a encontrar mucha palabra significativa. Por otro lado la multiplicidad de ideas que iban surgiendo como asociaciones, requerían del plano de las palabras más elementos que los que brindaba el poema fundacional. Fue así como comencé a incorporar fragmentos de la elegía mencionada de R. Alberti, “Verte y no verte”, una canción de Miguel de Molina, ambos en relación con las ideas “marítimas”; Unos fragmentos de poesía de J. Gelman, y la lírica de una antigua canción brasilera, para darle palabras al tema de la muerte del amor; La letra de un tango, “Alma en pena”, para acompañar el sentido de la pérdida del cuerpo y el dolor por un amor perdido y algunos escritos taurinos tomados de notas periodísticas y ensayos, para introducir ese lenguaje en la obra.

Fue así como el plano literario de la obra fue tomando forma. Éstas palabras comenzaron a darle “carne y piel” al esqueleto, a la estructura dramática conformada por la relación entre un Funebrero (Caronte), un Hombre/ torero y una Mujer/ toro, que se encontraban en algún lugar del Hades a despedir definitivamente a éste hombre que había muerto a causa de la pérdida de su amor con la mujer y llevando adelante entre los tres el ritual funerario que permitiera un buen “pasar al otro mundo”.

La variedad de los materiales elegidos puede parecer demasiado ecléctica, y en la particularidad literaria de cada texto lo es, pero esto no tiene por que ser un obstáculo en la construcción de una pieza teatral pues éstas obras ingresaron en su momento a otro plano o contexto, acompañadas o acompañando otros signos, otras relaciones particulares establecidas por el hecho teatral, que permite que se construya una homogeneidad posibilitadora de su convivencia y complementariedad.

Pasos sobre madera

Luego de este tiempo de elaboración propia y más individual sobre el trabajo, me encontré en la sala de trabajo con los actores.

Comencé a ensayar con los Walter Velázquez y Moyra Agrelo el 20 de Agosto de 2002. A Walter lo conocía desde 1997 y desde ese momento sentí inquietud de trabajar con él. Luego, el tiempo se ocupó de preparar pacientemente este encuentro. A Moyra la conocí primero como actriz de una forma vaga y luego como alumna mía, y en el comienzo del año 2002, en un momento que no puedo puntualizar, me apareció su imagen para completar el trío de actores que tenía en mi cabeza.

El desarrollo del trabajo se dividió en dos claras etapas: una primera, que se extendió desde el 20 de agosto de 2002 al 16 de octubre del mismo año, y una segunda que comenzó el 3 de febrero de 2003 hasta el estreno. (4 de Julio del mismo año.)

En el inicio de la primera etapa, el texto escrito de la obra fue dejado deliberadamente de lado, aunque obviamente las imágenes, ideas y motivaciones para elaborarlo, también iban a aparecer en el comienzo del trabajo sobre las acciones espectaculares, físicas y vocales, así como en el trabajo con los objetos y demás elementos escenográficos y técnicos. La primer tarea tenía que ver con construir la esencia dinámica de la obra, el código de forma que yo quería, primero para la mecánica de la actuación, la calidad de las acciones físicas y vocales; y luego, para llevarla a la puesta general.

Los puntos de partida fueron el enfrentamiento, y su modo de inteligencia, tomado desde el punto de vista del choque toro/ torero, y la calidad de movimiento o “danza” de éste último y de la “embestida” del primero, ambos dentro del universo de la tauromaquia. Un texto del cual hasta hoy desconozco su autor y que llegó a mí de manera fortuita, me brindó una clara imagen conceptual para la tarea práctica que estaba encarando:

La corrida de toros es la representación trágica, solemne y libertina de un engaño, de una apariencia. Como el amor. En ella se lleva al mas alto punto de incandescencia la división, que produce en el arte y en el deseo, entre el ojo y la mirada, entre “lo que vemos” y “lo que nos mira”, y que, en consecuencia, forzosamente se nos escapa. Los toreros tienen la mirada fija en el ojo del toro, porque este indica a cada instante la dirección posible del asta, es decir, de la muerte.

O bien el torero vigila con atención lo que obstinadamente le mira, olvidándose de su arte para concentrarse en dominar a su pareja antagonista, o bien olvida esa mirada para abandonarse y entregarse en cuerpo y alma al juego de arte y de seducción, que peligrosa y voluptuosamente se despliega.

La corrida, lugar de seducción por excelencia, lejos de apuntar en un solo sentido, hace proliferar los significados en todas las direcciones posibles, aviva los deseos y los odios, multiplica los equívocos y las confusiones, estimula las pasiones y las interpretaciones divergentes.

A partir de estas ideas de engaño, seducción, la atención sobre la mirada propia y ajena, la situación de riesgo o peligro y el tránsito cambiante entre los polos de dominador o dominado, comencé a trabajar y a elaborar, primero solo y luego en los ensayos con mis compañeros, una serie de ejercicios, que si bien cambiaban en su calidad o forma externa, poseían éstos conceptos como base común:

A) Persecuciones. En este trabajo o ejercicio se establece un a distancia entre la palma de la mano de un actor y el rostro de otro. Luego el que trabaja con la mano comienza a guiar, a partir de ésta, el movimiento del cuerpo del segundo actor. En primer termino se intenta mantener la distancia establecida al principio, que luego puede ser variada; luego de adquirido un dominio sobre esta variable espacial, se busca ir modificando los dibujos de la mano en el espacio y las velocidades o los ritmos de las acciones de las manos. Luego, se agregan stops o retenciones dinámicas, se varía la parte del cuerpo del actor 1 que guía al actor 2 como ser un dedo solo, el codo, el pecho, etc. A partir de ahí, también se establece que los actores cambien de rol. Luego se puede incorporar un tercer actor de manera que uno guíe a los otros dos, intentando realizar diferentes acciones de guía con cada uno.

Todas las variables que se incorporan requieren un tiempo para ser aprehendidas por el sistema psicomotor del ejecutante, por lo tanto se trabajan por separado y luego se combinan en un continuo entramado de acciones que construyen una trama, una dinámica y una calidad particular de desempeño y calidad energética.

B) Tentempié. Este trabajo está inspirado en los antiguos muñecos inflables con peso en su base. Estos muñecos funcionan físicamente de manera que si reciben algún impulso externo, traducen ese impulso en desplazamiento de péndulo invertido y luego retornan al estado de equilibrio. Este principio es el que tomamos para trabajar con el cuerpo de los actores. Dos actores enfrentados; uno de ellos va impulsando, primero con sus manos y con diferentes intensidades, diferentes partes del cuerpo de su compañero. Éste último tiene que traducir de una manera verdadera ese impulso (F1) en un desplazamiento (D1) que tiene una extensión máxima, relacionada con la intensidad del impulso recibido y un retorno al punto de equilibrio neutro que es de fuerza y dirección similar pero de sentido contrario. Un actor trabaja sobre otro de manera continua y luego se intercambia el rol; luego este cambio de roles se realiza pero si marca ni aviso. Luego también le agregamos el bloqueo de la acción de impulso y el contraimpulso del actor que bloqueó. Una vez que logramos cierta continuidad, precisión y verdad en las acciones realizadas, comenzamos a modificar el punto de partida espacial de cada acción de manera de trabajar sobre las variaciones en el espacio.

C) Toreos de tela (suertes de capa). Para este trabajo partí de la observación de fotos de torero para construir las posturas observadas; luego lleve esas posturas al movimiento continuo en el espacio combinándolas y reaccionando, en cuanto a la imagen interna, a un toro imaginario, y construyendo así, una danza compuesta por la combinación de unas pocas acciones y sus muchas posibilidades de variación en cuanto al espacio y al tempo. Luego, y ya emparentando más el ejercicio con el trabajo para la puesta, comencé trabajar con la actriz Moyra Agrelo ocupando el lugar de la imagen del toro y con la tarea de embestirme. Luego introducimos al trabajo música en vivo a partir de improvisaciones de nuestro músico Walter Velázquez a las que nosotros íbamos reaccionando con nuestras acciones y entramados, que a su vez, realimentaban la música de Walter en cuanto a melodía y tempo. Si bien con este trabajo lejos quedé de lograr una técnica como la que posee un torero, algunos elementos como la esencia de las tensiones corporales necesarias para las "suertes", le dieron a mi trabajo signos más que suficientes para las necesidades de la puesta.

D) Trabajo vocal. Para el trabajo de este nivel de la actuación nos centramos en la premisa de montar con precisión, en cuanto a duración y forma, textos sobre las acciones o continuos de acciones que desarrollamos en los trabajos mencionados, pues sobre esta manera iba yo a plantear el montaje de los textos escritos para la pieza. Por otra parte ejercitarnos en el canto y en el descubrir las posibilidades armónicas de nuestras voces en conjunto fue una tarea que llevamos adelante desde el principio.

Como dije antes, con esta serie de ejercicios, lo que busqué fue establecer un código de comportamiento, un sistema de acciones dado por las dinámicas que proponían estos trabajos, que a su vez se inspiraron en conceptos relacionados con los contenidos de la pieza a construir.

Si bien éstos trabajos se dirigían, principalmente, a construir esta llamada *dinámica esencial* para el mapa actoral específico de esta obra y a desarrollar algunas calidades y patrones particulares, con éstos ejercicios trabajamos también, y simultáneamente, sobre principios generales y fundamentales para construir un cuerpo vivo en escena como ser la precisión, la reacción, la conciencia sobre la utilización de diferentes tensiones en el cuerpo y la conciencia sobre el tempo y el espacio. Por otra parte en el entrenamiento siempre trabajamos sobre el concepto de variación constante de todas las variables que intervienen en un ejercicio con el objetivo de llenar nuestras “cartucheras de recursos” y para que luego, a la hora de construir o fijar un material escénico, se constituyan en verdaderas posibilidades de las que disponemos.

3) Magnificación del llanto. Montaje.

La combinación de pasos.

En la segunda etapa del trabajo, ya a comienzos de 2003, continuamos trabajando sobre los ejercicios antes descriptos, y así lo hicimos hasta casi el estreno de la obra en Julio, pero iniciamos en ésta etapa el trabajo sobre la parte escénica propiamente dicha. En la primera parte de los encuentros realizábamos el entrenamiento y en la segunda mitad comenzamos con el montaje de lo que yo llamo la *primera estructura*, o *estructura base* del espectáculo, y que consiste en elaborar el material escénico de toda la pieza escrita utilizando solo las acciones físicas y vocales y unos muy pocos objetos, y con la premisa de que este material crudo o despojado con relación a la totalidad que implica una puesta teatral, funcione, de todas formas, como tal. Esto quiere decir que la obra debe montarse solo con esos recursos y debe funcionar mínimamente; Mismo existiendo ya en esta etapa, ideas sobre el dispositivo escénico y objetos, éstos no se consideran y no se ensaya o monta sobre la idea de algo que no está.

Esto persigue el objetivo de que cada plano o etapa de elaboración se constituya en un entramado dramático sólido y rico a partir solamente de sus propios recursos. Y luego, por ejemplo, a la hora de montar el plano de las acciones de los actores con el de los objetos, se produzcan modificaciones interesantes y físicamente (en el sentido de las tensiones) vivas y sorprendentes. Desde ya esto responde a un modo constructivo en donde el armazón signico final de una pieza no se construye sobre la base de un único significado determinado a priori, sino que la base de este modo es ir tejiendo los distintos planos dramáticos y tomando los resultados que se van destilando, que obviamente realimentan todo el proceso.

Comenzamos entonces con el montaje de esta *primera estructura*. La guía principal para realizarlo era el texto, y básicamente el canon elegíaco, ya plasmado en el guión.

El texto está escrito en escenas o cuadros, y a pesar de que el relato no es lineal, este se conforma con la sucesión de los mismos. Abordamos la construcción de estas unidades o escenas de forma independiente. Partiendo de los materiales que trabajamos (ejercicios) para lograr esta “esencia dinámica” de la que antes hablé, comenzamos a elaborar partituras físicas de acciones fijas y repetibles apoyadas en la estructura del texto pero no en sus palabras de manera que la lógica de las acciones no graficara lo que decía el texto, y con la premisa de crear una lógica propia de cada partitura así como con la intención de que cada una de estas secuencias fuera atractiva desde una perspectiva dinámica, es decir con relación al espacio, al ritmo y a la particularidad de las acciones. Las elaboramos grupalmente, o también, de manera individual y luego montamos estas secuencias individuales.

Una vez que estas partituras físicas estaban listas, montamos el texto de la escena correspondiente a cada una de ellas. En un principio las acciones vocales tenían que coincidir con los impulsos, duración y forma de las acciones físicas. Es interesante detenernos por un momento en este punto pues la mayoría de los textos utilizados son literatura de forma poética que poseen un ritmo y una cadencia propia y por eso mismo se planteaba un dilema o la necesidad de tomar una decisión: Quedarnos en la “música” propia que traían las palabras, o escuchar la nueva melodía resultante del trabajo de montarlas sobre unas secuencias de acciones con otro ritmo y construcción melódica dada por el movimiento. En un principio opté por la segunda premisa, pues consideré que, de todas formas, la construcción rítmica de los textos era lo suficientemente fuerte como para no desaparecer del todo y que la interacción de estas melodías con las nuevas propuestas por las secuencias corporales, podía darle una particularidad melódica coherente con la puesta.

Luego cuando los dos planos estuvieron unidos comenzó la tarea de ajustar, modificar y encontrar puentes de sentido entre los mismos, de manera que sobreviviera la independencia de lógica de cada uno pero buscando ahora, una complitud entre las partes. Obviamente este proceso no es lineal o categórico y los dos planos comenzaron a influenciarse y retroalimentarse, es decir la palabra comenzó a modificar la acción y esta última a producir modificaciones en el decir.

Una vez que teníamos dos o más secuencias armadas o montadas (acciones físicas + acciones vocales) y según el guión eran sucesivas, comenzamos a tejer los puentes entre las mismas. De esta forma pasamos a otro estadio de montaje, o sea, entre partituras. Como expliqué antes, la consigna era trabajar con el texto y las acciones, pero en estos primeros montajes fuimos introduciendo los primeros objetos. El proceso de incorporación de un objeto es similar al descrito con relación al de la palabra, es decir, el objeto y sus posibilidades se monta sobre una estructura ya fija de manera que al producirse la unión se modifiquen mutuamente y se enriquezcan. La clave es mantener en una primera instancia, la independencia de imaginario (motivaciones internas que sostienen el devenir de algún elemento escénico como ser una secuencia de acciones físicas, vocales, el recorrido y trabajo de un objeto, etc.) de cada plano para luego ir produciendo el fundido de estas líneas. Un proceso de montaje entre dos planos podría graficarse desde una metáfora geométrica, como dos paralelas que en algún punto comienzan a tocarse y que un punto subsiguiente se hacen una.

De esta forma elaboramos una primera estructura de todo el material, utilizando acciones, textos, canciones incluidas en el texto y algunos pocos objetos. Cabe hacer algunas aclaraciones con respecto a términos que utilizo con bastante frecuencia y que tienen una razón de ser, así como su explicación, pues para muchos pueden resultar obvios pero están muy ligados a la forma de mi trabajo y creo que es necesario aclarar: En primer lugar cuando hablo de **fijar** o de **partitura o secuencia fija**, me refiero a la construcción de un material escénico **X** que es elaborado muy precisamente repetible con el objetivo de tener un material claro de referencia en la construcción creativa. La estructuración precisa de este material es lo que me permite, justamente, poder modificarlo, encontrar sus grietas, sus mejores posibilidades, etc. Se establece así un dialogo progresivo entre una estructura fija y sus posibilidades de variación y enriquecimiento.

Obviamente, hay un punto donde se determina el final de este proceso cuando se considera que el material esta "finalizado".

Otro término al que recorro frecuentemente es **montar** y/ o **montaje**. Lo utilizo en su sentido cinematográfico, es decir, de edición, y lo aplico al referirme a materiales escénicos, sea cual fuere el plano en el que estoy trabajando. Luego de elaborado un determinado material, por ejemplo una secuencia física de un actor, trabajo sobre ella de manera que la puedo cortar aquí o allá, reemplazar una acción por otra, un tempo de movimiento por otro, modificarle su dirección espacial, agregarle un segmento de otra secuencia, sumarle un texto a determinada parte de esta partitura, en resumen, editar. También trabajo bajo este concepto al unir dos partituras individuales, una física con una vocal, una física con un objeto, etc.

Por supuesto para trabajar de esta forma o bajo éstos conceptos, considero la creación como un proceso constructivo, como la sumatoria e intersección de distintas etapas que sufre un determinado material, y no es bajo ningún punto de vista una limitación o una estructuración rígida, sino todo lo contrario, éstas limitaciones son las referencias claras que me permiten superarlas, buscar y encontrar variantes y posibilidades que reflejen mejor lo que quiero narrar. Es una especie de sistema creativo donde el objeto creado no es la resultante de una inspiración aislada sino de un proceso de realimentaciones y estímulos direccionados, en donde el azar también encuentra sus mejores posibilidades.

Montaje de los objetos

Una vez montada esta *primera estructura*, comenzamos a trabajar sobre el plano de los objetos o los grupos de objetos, así como sobre el dispositivo escenografico que si bien estaban pensados desde el texto y la idea o tema general de la pieza como signos que podían complementar los demás niveles dramáticos, poseían en su elección un margen de arbitrariedad. Esta arbitrariedad lo es o lo fue en realidad con respecto a la estructura del texto en sí, pero muy coherentes con sus propias líneas narrativas. El cajón o ataúd que esta en la puesta es eso mismo, pero es también la barca de Caronte, el encargado de cruzar a los muertos hacia el "mas allá" a través de la laguna Estigia en la mitología antigua, particularmente en la Eneida de Virgilio. Al mismo tiempo en el texto hay sobradas referencias a la Muerte como un viaje, y particularmente como un viaje por mar o agua. En la obra, el personaje del torero/ hombre muerto sale de su ataúd ya en el espacio del Hades, o mundo

de ultratumba, pero también acciona en ésta salida como un navegante que rema en su bote mientras le canta a su mujer amada como estarán conectados cuando el ya no esté.

El espacio escénico en el que montamos la primera estructura era un rectángulo de 5 m de frente por 4 m de fondo, el cual decidí llevar a un cuadrado de 4m por 4m y con una altura que fuera mayor a sus lados (puntualmente la altura definitiva fue 5,50 m limitada por unos telones que terminaban de configurar ese hueco o pozo pretendido) en alusión a que la acción de la pieza se desarrolla ya en la “tierra de los muertos”, mas allá que en la pieza hay regresiones y saltos de tiempo, que pueden ubicar fragmentos del relato en otro tiempo o lugar, como cuando narran los tres personajes, utilizando el primer canto del poema de Lorca, como fue la muerte de éste torero/hombre. Por esto mismo aparece la idea del piso de madera o tablado bien delimitado en recuerdo a un imaginario de danza española y también de la arena de toros, que si bien no hay arena y no es circular, el concepto de la limitación del espacio de la lidia es lo que lleva adelante la asociación signica. Por otro lado aparecen las flores que cubren todo el piso del espacio escénico desde el comienzo y que provienen de la idea de un material que sea la metáfora de la arena, pero al mismo tiempo representa la tierra que se excava para enterrar a los muertos, y el objeto en sí, flores, con su clara significación como objeto de culto a los difuntos. Esto nos lleva a la elección del color rojo para las flores, que proviene de la idea de mostrar durante el desarrollo de la obra y a partir de los objetos, lo que llamé el *camino de la sangre* y que es otra manera de narrar en la pieza y de forma paralela, el recorrido de un cuerpo desde que muere hasta la aceptación de esa perdida. En la obra, éste camino comienza con las flores arrojadas o paleadas por el torero cuando sale de su ataúd, la mancha de sangre que lleva en su vestuario, el pañuelo rojo que le pone la mujer cuando lo viste de torero y que luego es la capa de lidia del mismo, el libro donde esta escrita la historia del amor referenciado en la obra y que es también el libro de la misa para el réquiem, las manchas de sangre en unas camisas que conforman un telón de fondo de la pieza que en determinado momento se descubren y el vino con el que el torero brinda por su muerte mientras se lamenta por el olvido de su persona que pueda sufrir su amada. Otro objeto que realiza un camino independiente e integrado a la vez a lo largo de la pieza, es la guitarra, que si bien cumple la función técnica de ser el acompañamiento musical de las canciones de la puesta, es un objeto extraído del texto pues la obra comienza con otro poema de Lorca dicho por el personaje del torero/hombre que dice: *Cuando yo me muera enterradme con mi guitarra bajo la arena/ cuando yo me muera entre los naranjos y la hierba buena/ cuando yo me muera enterradme si queréis en una veleta/ cuando yo me muera...*

Por ultimo, dos grupos importantes de objetos son las sillas pequeñas y las piedras que aparecen en la obra. La idea de trabajar con las primeras surgió de un deseo arbitrario mío de incorporar tales elementos y que fue luego asociado con las sillas que se colocan en un funeral para las personas que van a despedirse del difunto y al mismo tiempo son la representación, junto con las camisas de los telones de fondo, de los muertos en general pues si bien la obra es un relato particular, hace referencia y es un homenaje al sentido general de la Muerte.

Las piedras, en cambio, son una referencia clara y precisa presente en el tercer canto del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Cuerpo presente*, donde este elemento es el gran símbolo de la muerte y la nada. La piedra destruye el ciclo de la temporalidad. Tiene capacidad suficiente (*es una espalda*) para soportar los millones de lágrimas, las alegrías (*cintas*) y los problemas y misterios insolubles (*planetas*). La piedra se apodera tanto de los elementos fértiles (*simientes*) como de los neutrales (*nublados*). La piedra sólo produce silencio, una representación de la muerte; no da nada sonoro, ni luminoso, ni ardiente: sólo la plaza inmensa de la muerte (*sin muros*). En la obra, las piedras cargan con éstos significados claramente esbozados, además, en el texto dicho por los actores; pero son objetos que representan, también, la lapida de la tumba de nuestro personaje y también, luego, al colocarlas junto a cada una de las sillas, las lapidas para “todos los muertos”, en referencia a los “muertos en su totalidad” que mencioné mas arriba.

En toda la pieza cada uno de los objetos se representa a sí mismo y al mismo tiempo como metáfora de uno o más elementos significantes. Esto se produce debido a la intención narrativa y la construcción de una dramaturgia de los mismos que posee un desarrollo propio y variado. Cuando un objeto que se introduce o hace su aparición en la escena, lo hace como un elemento que se suma a la intención narrativa puntual, pero al mismo tiempo destila otros significados que complementan la misma con la intención de generar en el espectador una especie de “collage de sentidos” que son ordenados y compuestos en su percepción o en su registro. Con esto persigo que el espectador reciba lo que me propuse entregarle en forma de signos teatrales, pero no de una manera unívoca y cerrada sino desde una composición heterogénea que genere atracción sobre el aparato receptor total del mismo (Intelectual, emocional, sensorial) a partir de un conjunto de fuerzas (signos) opuestas y complementarias.

En cuanto a la dramaturgia de los objetos específicamente, trabajamos con los mismos sobre diferentes niveles que pueden variar en cantidad según el objeto y su importancia en la pieza pero básicamente con todos trabajamos:

A) Un nivel de manejo o manipulación. No nos limitamos al manejo cotidiano o común que requiere cada uno, sino que buscamos diferentes posibilidades y formas de acuerdo a principios que también utilizamos para el uso del cuerpo y la voz como ser la precisión, la construcción de opuestos en la relación del cuerpo con el objeto, la operación con ellos como si manipuláramos algún otro, la variación de ritmos y la variación del espacio en las acciones construidas con los mismos.

B) Un nivel de recorrido en el espacio y el tiempo de la pieza. Cada objeto realiza un trayecto espacial y temporal en la obra, que está en el resultado final ensamblado con los demás niveles, pero que en su origen es independiente y es elaborado teniendo en cuenta no solo su significado y valor con respecto a la pieza, sino desde una perspectiva dinámica, es decir, antes de comprender lo que un actor con un objeto X esta realizando o diciendo, tiene que ser atractivo desde sus calidades formales de manejo, de ritmo y de espacio. Las posibilidades de montaje con los objetos son variadas en general y así lo fueron en el proceso de esta obra. Un objeto se puede incorporar a una secuencia física ya elaborada; se puede construir una a partir del mismo; se puede trabajar con un objeto, construir una secuencia y luego reemplazar el objeto por otro; etc.

Montajes finales.

Una vez trabajados e incorporados los objetos y la estructura base del dispositivo escénico, la obra comenzó a tomar una forma más acabada. Comenzamos a ensayar con el vestuario definitivo que está basado estilísticamente en el mundo de la tauromaquia pero sus materiales, telas de denim, le da una interesante distancia. En un principio pensé junto con el vestuarista Alejandro Baamonde, que lo realizaríamos con telas y materiales más cercanos a los tradicionales, pero que sin embargo, para mí tenían que ser austeros pues el espacio donde se desarrollaba la acción era “bajo tierra” y de alguna forma teníamos que mostrar algo que referenciara al “trabajo” pues la pieza es un funeral, una acción litúrgica, una tarea, un conjunto de acciones claras y precisas. Entonces pensé en la tela de jean para reforzar esta idea, inspirado en el origen de este material como ropa de trabajo para los mineros y los buscadores de oro en el oeste norteamericano en el S XIX. Por otro lado, este material, también muy asociado e incorporado a nuestra contemporaneidad, le quito al vestuario algún sesgo de representación de época o de reproducción histórica que no concuerda con el sentido de la puesta.

Comenzamos también a ensayar con las luces que montamos de una manera muy rápida con artefactos de iluminación cotidiana. (Bombitas incandescentes, lámparas Halospot, y un cuarzo de baja potencia). Realizamos un primer guión de luces sobre la estructura del material ya montado, y sobre la base de un concepto de luz tenue, cálida y de generación de algunas sombras. Luego fuimos trabajando sobre este guión, modificándolo, cambiando intensidades y alguna posición de proyección con relación a necesidades o decisiones que íbamos tomando en las pasadas.

El dispositivo escenográfico fue terminado y quedó constituido por un tablado de madera de 4 m de lado, con dos telones laterales de 4m de largo por 5,50m de altura, y dos telones de fondo de 1,50m de ancho por 5,50m de alto, dejando por lo tanto en el centro de la cara posterior del tablado una puerta de 1m de ancho, por donde, en la obra, el Hombre/torero es retirado de la plaza luego de morir, y por donde regresa en forma de alma.

El trabajo fue elaborado en su primera estructura en un espacio de 5m frente por 4m de fondo. Esta disposición fue en un comienzo arbitraria y escogida simplemente para tener un punto de referencia y con la clara intención de comenzar por un espacio que sabía que no era el definitivo para encontrar en el pasaje hacia el verdadero espacio, límites y modificaciones que me pudieran dar elementos para el trabajo, básicamente la energía resultante de la necesaria condensación de las acciones y desplazamientos de los actores. Ese metro de diferencia entre el espacio inicial y el definitivo resultó ser al principio muy significativo por la dificultad que nos planteó la reorganización del material, y luego muy rico, justamente, por las cualidades que le sumó al trabajo, la realización y el resultado de esa tarea.

El dispositivo se completó con dos telones con camisas blancas manchadas de sangre que conforman algo así como un collage de la universalización de la muerte de nuestro personaje, y que son descubiertos (pues al comienzo no se ven) en un momento preciso del espectáculo cuando la mujer da inicio al 2º

canto del “Llanto...”, en una clara situación de lamento por la muerte del Hombre/ torero recién ocurrida.

Quisiera referirme también al trabajo con las canciones que aparecen en la obra, que si bien las trabajamos como lo hicimos con los textos, merecen un apartado. Las canciones cumplen una función lírica pues sus letras forman parte del guión literario y están muy relacionadas con el mismo; y una función melódica en referencia a la formación musical del autor del “Llanto... Federico García Lorca. Por otro lado, y desde un plano más objetivo o formal, me interesa utilizar la música en su forma más concreta como un recurso más para construir riqueza y variaciones en un espectáculo teatral.

Como dije antes, las canciones fueron incorporadas primero desde el guión literario a partir del sentido de sus letras. Si bien las cuatro canciones que aparecen en la pieza, están, a diferencia de otros espectáculos del Muererío, ejecutadas claramente como tales, el montaje realizado con ellas va más allá de una simple ejecución. Al igual que cuando trabajamos con una partitura física, una partitura vocal o un objeto, con cada canción buscamos crear un secuencia vocal rica en variaciones y complejidades. Todas las canciones, que pertenecen a otros autores, fueron modificadas en su tempo, armonías y en algún caso, en su melodía. Al mismo tiempo se modificaron a partir de su montaje con las acciones: Aparecen en relación con las versiones originales, nuevos silencios, variaciones de intensidades y ritmo y superposiciones de otras voces y textos en simultáneo con el objetivo de crear más líneas de fuerza al interior de las mismas y crear así mayor atracción a escala sonora y riqueza de elementos para aportarle a las escenas donde se encuentran. La dinámica de este trabajo surgió de manera natural y consistió, en casi todos los casos, en mi propuesta de la canción a partir de mi seguimiento con el guión y en la posterior elaboración de arreglos, propuestas y modificaciones realizadas por el músico y actor de la obra Walter Velázquez, que luego volcaba en los ensayos para que las trabajáramos todos juntos.

Por otro lado, una vez montadas todas las canciones, encontramos en la partitura sonora general de la pieza, una relación entre los sonidos y los silencios, que mucho tenían que ver con el tema y el clima que queríamos sublimar, para lo cual sólo tuvimos que estar atentos y resaltarlos adecuadamente.

Luego, con todos los planos ya definidos, comenzamos a realizar pasadas completas del material para ir encontrando las amalgamas, los puentes y todas esas pequeñas líneas entre los diferentes componentes y signos de la obra con el fin de tejer la unidad de la misma. En eso se centró, entonces, el trabajo en ésta etapa final, en los detalles, en los “porques”, en los pequeños sentidos y en la atención sobre las nuevas respuestas que nos devolvía la conjunción del material.

He estado hablando de los diferentes estadios del trabajo e intentando explicar el sentido de su independencia entre sí, así como de sus relaciones, que de alguna manera dan cuenta del proceso particular de trabajo que utilicé basándome en una idea constructiva entre los diferentes planos dramáticos de la pieza. Efectivamente, en el análisis como en la práctica, trate de separar y desarrollar por separado la independencia de cada uno de los elementos de la obra teatral con el objetivo de que el montaje resultara plagado de signos y fuerza diversas que contribuyeran a crear una atención total sobre el

espectador, y por su parte, en la narración teórica que ésta forma de cuenta de éste mismo modelo de la manera más clara posible. Pero no puedo dejar de aclarar que en el proceso de elaboración esta independencia no significó compartimientos estancos y el trabajo sobre cada uno de los niveles de la obra se fue nutriendo de otros y realimentando de manera dialéctica durante el proceso estableciéndose un dialogo entre los mismos que muchas veces, y a medida que el trabajo avanzaba, hizo que los límites se hicieran poco perceptibles o desaparecieran justamente y como un devenir lógico para que la unidad de la obra se hiciera presente.

Con respecto al resultado final de una obra elaborada desde esta perspectiva, sé que corro el riesgo de perder por momentos esa preciada posibilidad de dialogo constante con el observador debido justamente a esta cantidad de fuerzas y signos, pero prefiero trabajar sobre un espectador que puede ser estimulado sensorial, emocional e intelectualmente de una manera activa, y no en un espectáculo que entregue todo su caudal signico ya resuelto y terminado. Así mismo, es una forma o un proceso de trabajo en el que creo profundamente desde mis convicciones artísticas y la cual seguramente está en desarrollo en mi camino teatral. El día en que la tenga totalmente resuelta, posiblemente la abandonaré.

4) Panegírico y consolación. Conclusiones y proyecciones.

El espectáculo se estrenó el 4 de Julio de 2003 y ya han pasado unos meses desde entonces. Como precisé al comienzo, el trabajo no finalizó en ese momento. Si, tal vez, su proceso constructivo mayor, pero en la relación de la obra con el público, la pieza y sus componentes reciben nuevos estímulos y respuestas que vuelven al interior de la misma produciendo modificaciones, reflexiones y develamientos. En efecto, el trabajo continúa. El Teatro se manifiesta en la conjunción obra- espectador y los lazos, puentes o energías que se tejen en ese diálogo no son posibles antes del estreno o de una situación de presentaciones regulares. Es que la unión de todos los elementos e ideas de una elaboración creativa debe madurar como conjunto; es como una buena comida. Todas las ideas, conceptos, motivaciones, herramientas y técnicas, son los ingredientes y uno puede ser un buen o mal cocinero según como utilice esos mejunjes, pero al margen hay un tiempo que no es activado por el director o los creadores, es el tiempo de maduración, del asentamiento. Pero sin embargo, sí existe una tarea aquí, y es la de estar atentos para captar lo que va destilando el “preparado” y verificar su coherencia con las ideas centrales y fundacionales.

En ese estadio se encuentra la obra; la independencia de sus planos, lo disímil de las ideas sustentadoras, la separación en el trabajo para cada elemento de la obra, están, ahora, fundiéndose en un conjunto que intenta sostener que el “Todo no es igual a la sumatoria de las partes”.

Para construir esta pieza, así como el escrito que da cuenta de este proceso creativo, me inspire en el canon elegíaco, una estructura material para dar cuenta de lo intangible, de lo que me acosa y me moviliza como ser humano. ¿Pues que otra cosa es este camino, sino una sucesión de momentos que nacen y mueren encadenándose en una fina y continua relación? Es el contenido de este proceso que desborda desde su individualidad hacia los

demás recovecos de mi existencia; y ya la materia de lo narrado es también la forma de hacerlo, y ambas son, también, mi vida misma. Y en ese camino de naturales nacimientos y fallecimientos, una etapa deja lugar a la intuición de una nueva. En efecto, con esta obra cierro un ciclo que estuvo dado por muchas simetrías temáticas y formales. Lo que viene no lo conozco del todo; sólo sé que es una proyección de los cadáveres de mis huellas y que lo que yo tengo que hacer es simplemente caminar y estar atento al camino. “ *Chiecos sará* ” *

*En dialecto piamontés, “ algo acontecerá”

Diego Starosta, octubre de 2003

Glosario

panegírico, ca adj.

- 1 Encomiástico, laudatorio.
- 2 m. Discurso o poema en alabanza de alguien.

canon m.

- 1 Regla o precepto.
- 2 Ley, decisión o regla de la Iglesia establecida en un concilio.
- 3 Catálogo o lista. Específicamente, catálogo oficial de libros religiosos considerados normativos de la fe.
- 4 Parte de la misa que comienza con el Te igitur y acaba con el Pater noster.
- 5 Libro que usan los obispos desde el principio del canon hasta terminar las abluciones.
- 6 Modelo que se considera perfecto en su especie. Particularmente, el de la figura humana que reúne unas proporciones ideales. Gran importancia adquirió el fijado por Policleto (s. -IV) a propósito de su Doríforo.
- 7 Cantidad que se paga por el disfrute de alguna propiedad, especialmente del Estado.
- 8 Cantidad que se paga por unidad métrica del producto extraído de las minas.
- 9 En imprenta, letra de 24 puntos.
- 10 Composición de contrapuntos en que las voces entran sucesivamente y repitiendo el canto de la anterior.
- 11 pl. Derecho canónico.

elegía f.

Composición poética de origen griego formada de dísticos. En sus inicios fue un canto fúnebre, aunque pronto tuvo contenido patriótico, amoroso, político, etc. Posteriormente, el término se aplicó a cualquier poesía inspirada en sentimiento de dolor o melancolía.