

**Muererío Teatro**

**LA AMBICIÓN DEL  
CÍRCULO**

Dialéctica del contenido y la forma en la creación de  
El Giratorio de Juan Moreira.

**El Muererío Teatro**

Av. Córdoba 5520 Ciudad de Buenos Aires C1414BBO- Argentina

Tel/Fax: 011 4773-4443

## **Prólogo**

Todos los espectáculos que he realizado hasta ahora con El Muererío Teatro han transitado, como idea, un período prolongado de incubación antes de arribar a un punto de partida material. En este sentido El Giratorio de Juan Moreira no es la excepción. La idea de realizar una versión teatral del folletín de Eduardo Gutiérrez data de mediados de 1999, o sea, pleno período de montaje de la obra La Boxe, anterior espectáculo del grupo. Y surge a partir de mi interés por la obra literaria en sí, primeramente, y por las características técnicas de la actuación utilizadas para la representación teatral de la misma a finales de SXIX y comienzos del XX y su relación o concordancia con principios teatrales universales de la actuación presentes en otras artes escénicas del planeta. A partir de ese primer y disparador interés en la obra citada, se fueron sumando una mayor atracción por la obra literaria y el género al que pertenece, la relación de la obra escrita con el surgimiento de un género teatral particular y fundacional de nuestro teatro (Circo Criollo), así como las implicancias sociales y políticas que el texto conlleva con relación a nuestra historia pasada y su reflejo en la actualidad.

A pesar de que las características y mensajes o trasfondos filosóficos de una obra literaria que se intenta escenificar, determinan ya una cantidad importante de información, requiere para su concreción como pieza teatral, varios y complejos mecanismos de transmutación o transformación para que sea coherente con su nuevo contexto y al mismo tiempo legitimen éstos, su nueva forma. Con esto quiero señalar que el folletín Juan Moreira, en su forma literaria, y con su inmenso valor, fue sólo una herramienta, un disparador de contenido para desarrollar una pieza teatral que va mucho más allá de un texto literario y algunas ideas, y que persigue, antes que nada, constituirse en un hecho independiente y específico.

Es por ello que un registro descriptivo y una teorización se me presentan, a esta altura de mi camino teatral, indispensables para completar el proceso creativo de este espectáculo, e intenta simplemente aportar al hecho concreto y vivo, un contrapunto teórico descriptivo de las fuerzas e ideas que inspiran mi trabajo.

El Giratorio de Juan Moreira se ensayó desde el 12 de Febrero de 2001, sin interrupciones, hasta el día de su estreno el 4 de Octubre del mismo año en IMPA-La Fabrica Ciudad Cultural.

Formaron parte de este proyecto los actores Julián Romera, Federico Figueroa y Edgardo Radetic y el que suscribe, más Sebastián Scrivano en calidad de músico invitado.

### **1) Introducción: La obsesión circular**

La imagen que les propongo para enmarcar el tema que aquí voy a tratar es la de dos segmentos iguales que se apoyan en la circunferencia de un círculo, conformando, entonces, dos semicírculos que se unen en dos extremos. Esta imagen responde a la idea de que cada uno de los segmentos representa, respectivamente, la línea del contenido, de la idea, el mensaje, y la de la forma o el objeto vehicular para transmitir dicha idea.

El círculo nos propone una metáfora ideal pues plantea una relación de continuidad, de integración, de estos dos pilares fundamentales e históricos del objeto obra,

construcción artística y expresiva del Hombre. La dialéctica, igual que en el caso de sujeto-objeto, en el caso del contenido y la forma, también es fundamental.

La **forma** (apariciencia) existe, en cuanto es **contenido** (esencia) y el contenido en cuanto forma.

La unidad y lucha de los contrarios es su existencia, es su vida. La esencia ya desde el vamos sugiere la forma, por eso en una obra de arte, podemos partir desde la forma para penetrar hacia la idea, desde allí a otra idea, mas esencial y así infinitamente.

La forma es la manera de expresarse de la esencia, mediante la materia. La forma es dependiente de la materia y por eso lucha contra ella.

A lo largo de la historia del arte, esta unidad y lucha entre el contenido y la forma siempre existieron como condición básica de la creación.

Este ideal de integración indisoluble es casi una obviedad en la búsqueda de cualquier artista, y un objetivo constante en mi trabajo, pero si propongo esta imagen es porque como nunca éste objetivo de complementariedad estuvo presente de manera conciente en mi elaboración de la pieza en cuestión.

Por otro lado, me resulta sumamente interesante realizar una crónica del proceso de creación de un espectáculo a través del tamiz de un tema general del arte escénico.

Así como para El Informe para una Academia (1998) la crónica procesal se plasmaba a partir de la consideración como valor de progreso, de la conciencia de análisis, y en La Boxe (2000) el escrito posterior es el resultado de la descripción del proceso a partir de la dinámica y energética del trabajo sobre los distintos planos dramaturgicos, la relación del contenido y la forma me pareció un tema atinado para realizar este trabajo sobre El giratorio de Juan Moreira (2001)

## **2)Desarrollo: Lucha y unidad de los contrarios.**

Según lo esbozado mas arriba y continuando en la metáfora del círculo, planteo que no podemos aceptar la jerarquía de la idea, con vida anterior a la forma; ni la forma con vida anterior a la idea. Una idea, por brillante que sea, mientras que no se enfrenta con la materia, con lucha, con tensión, formándose con ella y contra ella, y en este proceso elaborando la forma para que tome cuerpo el contenido, no es obra de arte.

Sin embargo, en el origen primitivo del proyecto uno de estos elementos se hizo presente con más fuerza: la idea, la historia de Juan Moreira basada en el folletín de Eduardo Gutiérrez. Pero ésta no se manifestó totalmente aislada pues creo que la unidad entre el contenido y forma existió **a priori** en este proceso y lo que se manifestó como un desequilibrio de peso entre ambos en el disparador originario, fue solo un aspecto visible o conciente del amplio mundo de imágenes e ideas que se acumulaban en mi mente y que podría considerar como cierta unidad.

En este sentido, un desarrollo creativo se asemeja a la idea de descubrir en “un todo pre-existente” (Ej: el bloque de mármol) lo particular ( Ej: la obra a esculpir), que inevitablemente comienza a ver la luz a partir de un elemento originario ya sea la forma, o el contenido, o tan solo algunos esbozos de los mismos. Pero esto no significa que la claridad en el contenido va a significar una “forma” de manera instantánea, o viceversa. Sí creo que existen algunas posibilidades de correspondencias inmediatas. Sin embargo, sin un trabajo elaborado y creativo sobre éstas concordancias, se corre el riesgo de incurrir en lugares trillados.

Es en éstas sutiles posibilidades de distancia con relación a éstos lugares obvios adonde, a mi entender, se plantean las originalidades y las rupturas mas precisas. Y es a través de una construcción basada en una superposición de ideas y formas disímiles- y con una fuerte atención a las relaciones que se establecen entre las mismas-, que podemos acceder a dicha particularidad.

Fue con éste modelo que abordé nuestro trabajo para crear, a partir de la versión literaria de Juan Moreira, un material que ya poseía muchas posibilidades formales históricas y propias, una pieza teatral singular que presentara una renovada visión de la misma.

### **a) Los contenidos del contenido.**

Objetivamente en el caso del contenido se destacan dos fenómenos: **la idea** generadora y **el tema**.

Una idea como parte representante de la ideología del creador, es su conciencia (falsa o verdadera) y es su inconsciente también. La ideología determina la relación del hombre con su mundo, y también es el resultado de la relación del hombre con el mundo.

El otro elemento del contenido es el tema. En primer termino podríamos definirlo como el fenómeno elegido para representar. La relación entre el mensaje (idea) y el tema se inscribe también como lo subjetivo y lo objetivo, en una relación dialéctica. El mensaje producto de la ideología y determinado por el inconsciente y la conciencia del creador, constituye la parte mas subjetiva, en cuanto surge desde el sujeto. El tema es la parte mas objetiva, porque surge desde el mundo objetivo. El sujeto lo elige entre otras posibilidades, otras partes del mundo: lo recorta, lo toma. Por supuesto la ideología-mensaje no es independiente del mundo objetivo, mientras la selección del tema no lo es desde el sujeto. Con la personalidad, con la individualidad del creador se proyecta su ideología sobre el tema, ofrecido por el mundo y a partir de allí, se conforma, se constituye en ficción.

En esta dirección, y particularizando la exposición, el tema elegido fue la historia de Juan Moreira a partir del folletín de Eduardo Gutiérrez como elemento objetivo fundante, y la idea, o subjetivación de la historia, se manifiesta en la asociación y materialización en la pieza teatral, del devenir de Juan Moreira como la metáfora bíblica del “ángel caído” y como metáfora del mítico camino del “héroe” que lucha por deshilar su destino enfrentándose con “obstáculos” en su derrotero hacia el objetivo planteado.

El primer punto relata como Lucciferre, el lucero de la mañana (del latín-el que transporta la luz- lucci: luz, ferre: de llevar, transportar) un ángel nacido bueno hace uso de su libre albedrío para oponerse a la idea reinante del bien establecido (Dios) y es expulsado del cielo. De un lugar privilegiado junto al Todopoderoso, es obligado a descender a las tinieblas, al *inferno* (la caída). A partir de ese momento se establece una lucha, una dicotomía entre Dios y Satán(adversario, oponente), una lucha entre el “bien” y el “mal”. En nuestra historia, Juan Moreira un gaucho nacido bueno, trabajador y apreciado hace uso de su libre albedrío para enfrentarse y matar a aquellos que le propician injusticias en pos de beneficios particulares. Inicia así su recorrido de transgresiones a las leyes y al poder del “bien establecido”. Transita desde el punto de vista de la justicia escrita, la ley del poder, una caída, un descenso tejido y manipulado por la lucha y oposición entre Dios y Lucciferre.

El segundo punto desarrolla la idea simbólica del hombre como héroe trágico que se enfrenta con los abatares de su existencia para lograr su madurez, su desarrollo, y encontrarse con su esencia. Transcribo aquí algunas características generales de la estructura del héroe mítico que como modelo me produjeron asociaciones con nuestro héroe gauchesco: (En negrita las características generales (1) y luego mis asociaciones para nuestra narración.)

- **Nacimiento milagroso, humilde.** Origen humilde de Juan Moreira. Hombre trabajador y apreciado en el partido de Matanzas.
- **Primeras muestras de fuerza sobre humana.** Sus valores y cualidades máximas como gaucho y como persona.
- **Encumbramiento al poder.** Reconocimiento y valoración de parte de la población, de los valores nombrados.
- **Luchas triunfales contra las fuerzas del mal.** Enfrentamientos con aquellos que le produjeron el mal y la infelicidad.
- **Debilidad ante el pecado del orgullo.** Puesta en juicio de sus propios actos luego de los combates y las muertes.
- **Caída a traición y/o sacrificio heroico.** Asesinado por la espalda por un sargento de una partida de Plaza (sargento Chirino) luego de casi alcanzar la libertad y luego de haber combatido a una partida entera.
- **Muerte.** (Inmortalidad a través de la leyenda).

Estas subjetivaciones de la historia de Juan Moreira, ángel caído y héroe mítico, son, sin embargo también, temas objetivos que trascienden mis vivencias personales y mi inconciencia. En consecuencia defino que la subjetivación de la historia se produce a partir del entramado (tejido) de las diferentes narraciones en una relación de integración, de unidad y lucha.

Por otro lado, si ya el planteo de la convergencia de estos temas determina mi subjetivación de la pieza, mi idea de plasmar “el arduo y sinuoso recorrido que cada hombre realiza a lo largo de su existencia” como mensaje principal (y casi fundador de mi teatro en general y no solo de una pieza particular), viene a completar y totalizar el hecho subjetivo.

La subjetivación de un tema, es decir, su particularización en términos de la lectura propia del artista es, por definición, un hecho implícito en el acto creativo pero esto no nos puede eximir de llevar adelante una tarea conciente y constructiva en la elaboración de la obra.

## **b) Los elementos formales.**

Según lo tratado hasta ahora los elementos formales son expresantes, y al mismo tiempo, sugerentes del contenido.

Estos elementos formales son los siguientes: tipologización o tipificación, la composición, los medios estilísticos y las técnicas artísticas. La relación de estos componentes con el contenido no se manifiesta de una manera equitativa. Mientras la tipologización y la composición se conectan mas íntimamente con el contenido, los medios expresivos lo hacen con la realidad sensitiva, empírica, del receptor.

Al igual que en el tema anterior, voy a establecer una definición mas o menos objetiva de los conceptos que hacen al punto en cuestión, para relacionarlos luego específicamente con el desarrollo de los mismos en la obra que nos ocupa.

Comencemos con el **tipo**. Desde el punto de vista estético, el tipo es un fenómeno que en su unicidad puede expresar lo general. Esta unicidad se basa en lo particular, en lo concreto, pero en el teatro, como en el arte en general, esta concreticidad debe manifestarse de tal manera que el receptor pueda reconocerse, es decir, esta particularidad debe ser posible de universalidad y no solo en el tiempo de creación de la obra, sino tiempo después también. Si el teatro se propusiera representar solo los hechos particulares no sería Teatro o arte, porque estos hechos en su particularidad ya existen. El arte parte de ellos, y a partir de ellos construye lo general, y con eso tipologiza. Esta tipologización solo puede darse por medio de la forma.

En el proceso creativo, intelectual y asociativo, para el Giratorio, las ideas generales y arquetípicas del derrotero de cada hombre en su trayecto vital, las tensiones y obstáculos que pueblan este sendero y la necesidad particular de cada ser humano de encontrar su destino esencial se concretizan, o sea se formalizan, a partir de nuestra versión de la historia de Juan Moreira. Pero la relación entre lo particular y lo general se manifiesta, también, a través de una mecánica dialéctica, por lo tanto, éstas ideas generales que se desprendieron de la historia, fueron luego utilizadas en formas de signos teatrales para re-alimentar y re-forzar su particularidad (la de la historia) en función de lograr una coherencia con estos enunciados universales, para que el receptor (espectador), y esto es lo más importante, recibiera éstas ideas o pensamientos. De otra forma, estas asociaciones o interpretaciones que realicé como creador no tendrían ningún sentido.

Otro aspecto de la forma es la **composición**. En sentido general, la composición es el ordenamiento, estructuración de los elementos que componen la obra para, fundamentalmente, facilitar la percepción del receptor y para jerarquizar los componentes y con ello unirse más fuertemente con el contenido construyendo una estructura potente que posibilita el camino del espectador hacia el núcleo de la obra, manteniendo y guiando su interés por la misma. Pero composición no significa solo organizar los elementos, sino también y por sobre todo, la realización de la obra total. Mas que un hecho, un acto realizado, componer es un hacer continuo, es un hacer y un rehacer permanente. Podríamos decir que el proceso compositivo es también el proceso creador.

La composición al ser estructura funciona como marco. Contiene y separa lo que tiene que participar en la obra de aquello que no tiene que aparecer en ella.

Componer es elegir y en última instancia comprometerse. Lo que aparece en la obra está allí por que consciente o inconscientemente fue seleccionado por el artista, y este compromiso de elegir, esta selección que deja muchos elementos afuera, se relaciona íntimamente con el contenido de la obra, con la ideología del artista.

Veamos ahora algunos elementos específicos de la composición y el tratamiento que con ellos lleve a cabo para el montaje de nuestra versión del folletín de Gutiérrez.

El espacio escénico principal del Giratorio de Juan Moreira es un círculo de seis metros de diámetro, el público se ubica en gradas alrededor del mismo y los actores trabajan en todas las direcciones en una clara alusión a una pista de circo criollo, muy justificada históricamente con las representaciones de Juan Moreira y muy coherente con el resultado final de la puesta en cuestión. Pero la concepción originaria del espacio escénico de este espectáculo no se fundó en esta idea de arena circense.

El primer, y fundamental, disparador para el plan espacial de la puesta fue una referencia a la circularidad basada en la reflexión del Juan Moreira en cuanto una narración cíclica, de continuo retorno o repetición, ya desde su estructura literaria como desde su argumento. O sea una revalorización formal, a partir de una traducción geométrica de una idea, de un aspecto del “contenido”, fundamental para mi versión de la obra. Luego, a partir de esta primera determinación originaria y dentro de una mecánica obviamente dialéctica, surgieron nuevas asociaciones e ideas que soportaron y reforzaron el espacio escénico circular, entre ellas la de pista de circo criollo. Así mismo esta nueva definición del espacio escénico (Circo) vino a re-nutrir el contenido general de la obra y a su ideología.

Continuando en el plano de la composición, la construcción espacial hecha con los actores Romera, Radetic y Figueroa partió de la premisa de trabajar sobre el círculo como figura geométrica de manera que estuviera siempre posicionalmente equilibrado (1, 2, o 3 actores) con la posibilidad de desplazarse por las circunferencias externas, medias e internas y por las infinitas diagonales que atraviesan el punto central o de equilibrio perfecto. Para todo el guión de la obra se construyó y se fijó, por escenas, una coreografía de desplazamientos basada en esta premisa de equilibrio espacial. Esta premisa geométrica, y puramente formal en el comienzo, del trabajo actoral en el espacio resultó ser un clarificador en cuanto signo hacia el espectador, de la oposición en la que se encuentra Juan Moreira entre Dios y Lucifer, entre el bien y mal, en el contenido temático de la pieza. Luego por definición y experiencia, el contenido ideológico, temático y concretamente textual, operó retroalimentando este aspecto formal de la distribución espacial para crear un signo conjunto e indisoluble.

Así como trabajamos con la composición de los cuerpos en el espacio, lo hicimos con la composición espacial y dinámica de los cuerpos: el punto de partida fue mi interés en la dinámica corporal de los actores de circo criollo de finales del siglo XIX y comienzos de XX y especialmente en la construcción de tensiones opuestas en su desenvolvimiento escénico. Mi intención no era realizar una reconstrucción histórica de la actuación en el circo criollo, sino trabajar sobre ese principio de oposiciones corporales que se traducen en tensiones dramáticas que operan en el conjunto de los signos hacia el espectador. Para eso la consigna fue trabajar con la idea de “balanza” en cada cuerpo individualmente y en conjunto – 2 y/o 3 actores-.

Individualmente, modificando la posición del peso en el cuerpo (corriéndola de la posición de equilibrio cotidiano) y en conjunto, sobre la idea de una cuerda imaginaria que une a los actores conformando un sistema de fuerzas conjunto, y a partir de esta imagen modificando el peso o la fuerza del sistema fuera del punto de equilibrio. Nos ocupamos también sobre la base de posturas y desplazamientos de artes marciales que trabajan con una constante modificación del peso, principalmente en los miembros inferiores y que nos dieron claros elementos en este sentido. Esto dio por resultado posturas, desplazamientos y modos de comportamiento caracterizados por la convivencia de fuerzas direccionadas heterogéneamente en el cuerpo de cada uno de los actores, a partir de las cuales se elaboraron las secuencias dinámicas de cada uno de los personajes y de las interacciones entre los mismos. Sobre la base de este trabajo común cada uno de los actores particularizó, luego, este comportamiento corporal a partir de datos sobre sus personajes extraídos del texto literario y de sus propias concepciones y/o asociaciones, que tradujeron en consignas geométricas, es decir formalizaron conceptos y/o ideas.

Edgardo Radetic trabajó para su personaje principal, Dios, y para los otros roles también, la idea de circularidad, de redondez de fluidez basada en la arquetípica imagen de lo divino y lo celestial; Federico Figueroa, Lucciferre, trabajó sobre movimientos rectos y fragmentados como contrapartida al trabajo de Radetic y justificado en la oposición entre Dios y el Diablo, bien y mal, presente en el relato. Por su parte Julián Romera, Juan Moreira en la obra, decidió trabajar sobre una modificación gradual en la intensidad de las oposiciones mencionadas basado en las variaciones de estado emocional creciente que va sufriendo Juan Moreira en nuestro relato.

Es claro que en esta manera compositiva la construcción se va realizando paulatinamente.

La introducción constante de estímulos formales o de contenido sobre los materiales ya elaborados va creando un sistema dialéctico que no sólo construye y estimula nuevas ideas, sino que funciona también como un depurador y un catalizador con relación a la homogeneidad general del trabajo. En este sentido es interesante destacar que una vez disparadas las consignas y los límites para la composición actoral y su consiguiente desarrollo para el grupo en su conjunto, el espiral creativo de cada uno de los actores comenzó a transitar un camino mucho más particular e individual, regido por sus asociaciones y formas propias. Sin embargo, esta individualización del proceso más que positiva, no produjo ningún distanciamiento de esta homogeneidad general antes mencionada, sino que por el contrario vino a reforzar la idea de armonía entre *lo particular* y *el conjunto*, sin que esto produjera una subordinación total en uno u otro sentido.

Con el tratamiento de la luz, desde y hacia la escena, trabajamos de un modo similar.

Partimos de la premisa de trabajar sin fuentes de iluminación eléctrica, apoyados por un lado, en el deseo formal de incursionar en una experiencia nunca antes realizada, y por otro, en la intención de materializar información del contenido de la pieza: la época (finales del s XIX) y el sitio de la acción (la pampa) donde predominaba la iluminación con fogatas, antorchas, velas, faroles de combustión; así como la asociación de la "materia fuego" con un Moreira como ángel caído y con la presencia de un Diablo en nuestra versión.

Al momento de comenzar a trabajar con la luz, la obra ya estaba montada en cuanto a sus primeras estructuras espaciales y dinámicas, y comenzaba a tener cierta preponderancia el centro geométrico del espacio escénico como sitio de reflexión, como núcleo de desvelo de las interioridades de los personajes, especialmente de Juan Moreira, conformándose en una verdadera tarima o practible de un algún escenario: teatro, circo, circo criollo. A partir de estos resultados decidí que necesitaba una luz que hablara de esa interioridad a la que hice mención y que señalara el centro de una manera clara y precisa con relación al resto de la circunferencia, y por otro lado, y paralelamente, contribuyera a construir como signo visible y claro, la idea de representación escénica; es decir, la propia conciencia de la pieza en cuanto pieza teatral o performativa y su consiguiente manifestación hacia el espectador. Esa luz no la encontré en el fuego tan pensado, sino en el quebranto de mi propia premisa; decidí usar un PC de 1000 watts colocado en forma cenital al centro del espacio escénico que generaba un cono de luz de una calidad más fría que la de la llama y que al mismo tiempo se recortaba muy bien sobre el plano del piso. Sin embargo, esta decisión que desde un punto de vista puede verse como una traición a mi idea primigenia, esta firmemente basada en ella.

Si ciertos momentos de la acción en el centro del espacio, comenzaban a tomar un matiz narrativo que se separaba de la generalidad del desarrollo, entonces, la generalidad lumínica establecida desde unos faroles de combustible requería reafirmarse desde una posible oposición complementaria: la luz eléctrica. Y así fue. Luego introducimos unas fuentes lumínicas de potencia intermedia entre el PC1000 y los faroles de kerosén debido a necesidades exclusivamente técnicas.

Precisamente, nos encontramos luego de varios ensayos, y con la ayuda de algunos espectadores de ensayo, con que había secuencias donde la iluminación era muy deficiente en cuanto a potencia y si bien yo había decidido escenas de gran intimidad lumínica, no era el objetivo que no se vieran o se vieran muy tenuemente. Agregué cuatro lámparas dicroicas de 50W, disimuladas en elementos del dispositivo escenográfico, que si bien eran de una potencia muy pequeña solucionaron el problema planteado.

Ésta resolución exclusivamente técnica estaba, aparentemente, fuera de la lógica constructiva que seguía, o, fuera del circuito dialéctico que planteo como elaboración, sin embargo, produjo desde su aparición formal modificaciones o acoplamientos en el contenido o en los signos ya fijados, y no sólo una solución práctica a un problema específico.

Esta nueva posibilidad lumínica reforzó desde el plano formal de la luz y junto con las otras dos fuentes (faroles y PC cenital), la división existente en el plano narrativo o de contenido formado por tres niveles paralelos y simultáneos: a) los actores que vienen a representar Juan Moreira, b) el drama de Moreira propiamente dicho, y c) la relación de Juan Moreira con Dios y con el Diablo.

Los tres fuentes lumínicas funcionan durante casi toda la pieza en simultaneo, pero siempre con preponderancia de una de ellas, es decir, cada tipo de luz responde a uno de los planos de la narración, y esta nueva regla o premisa determinó en su momento mayores estímulos para trabajar cada uno de esos planos ya sea desde su singularidad o en el entramado conjunto. Así mismo se constituyó en una herramienta de lectura clara y fundamental para el espectador, indispensable si estoy entregando como mensaje varios planos de información simultáneamente.

Es importante aclarar que cuando digo que un elemento es introducido en el sistema(obra) produce modificaciones, debe leerse como que no es él un ente totalmente independiente como para producir por si solo esta alteración, sino que es el sistema, también, quien posee una dinámica como para absorber, reelaborar y modificar materiales sin perder homogeneidad.

Lograr esto depende sólo de la decisión de tomar partido por construir una lógica de elaboración singular y coherente a sí misma, es decir, tener en claro como crear límites en el proceso creativo para que en la superación de los mismos se modelen el contenido y la forma.

Por último me referiré dentro del área de la composición al aspecto ritmo.

Me refiero al ritmo de una obra en cuanto signo elaborado del movimiento, de la segmentación y de la articulación del tiempo.

En el proceso de elaboración del Giratorio de Juan Moreira trabajé, en relación con las variaciones temporales, sobre dos líneas paralelas y definidas: Por un lado, una que podría llamar "línea subjetiva", que se constituyó en el ritmo general y los ritmos específicos que se fueron edificando como destilación del trabajo de montaje de los otros planos dramáticos como la narración textual, la dinámica del espacio y de las acciones, la dinámica musical, etc.;

Y por otro, la “línea objetiva”, en la que distinguí y construí las variaciones de tempo en función de una lógica musical regida por la búsqueda de la variación como eje central para lograr una atracción de pulsación independiente de los demás planos dramáticos.

En el primer caso, la organización narrativa del contenido, apoyada principalmente en el cíclico recorrido de Juan Moreira a través de los combates y huidas como obstáculos a vencer en su camino vital, me devolvió una estructura rítmica conformada, justamente por la interacción cíclica de dos tempos principales: uno correspondiente a la respiración interna de Juan Moreira, a sus cavilaciones y meditaciones de las acciones realizadas, a su conciencia sobre la caída, a su dolor y su pesar, a sus reflexiones: un ritmo de cadencia larga, pausado, meditado, desprovisto de acentos fuertes, circular; y otro, correspondiente al mundo externo y pragmático de la obra y de la narración, los combates y enfrentamientos con las partidas, las relaciones con Dios y Lucciferre y las demás interrelaciones de los personajes: un tempo fuerte, vigoroso, de cadencia corta y apretada, un tempo de comienzos de compás pisados, apurados.

La relación entre estos dos tempos principales es la que fundó el primer croquis rítmico general de la obra. Una partitura que contenía un alto grado de repetición ( influencia del estado cíclico) conformada por la concatenación alternada de tempos **lentos** y **prestos** con algunas pequeñas variaciones.

Pero a pesar de constituirse en una estructura muy coherente a los demás elementos de la construcción escénica, y priorizando como fundamental una búsqueda de la unidad espectacular en donde se puedan distinguir las particularidades, la partitura rítmica total del espectáculo corría, según mi juicio, el riesgo perderse en la totalidad, y requería un contrapeso, una oposición que la resignificara (de manera general y en particular sobre los distintos aspectos o planos) y creara las tensiones necesarias para darle una vida propia y atractiva mas allá de la narración principal. Es aquí donde apareció la llamada “línea objetiva” en la cual me alejé del material y trabajé la partitura rítmica solamente desde el punto de vista de la materia ritmo ( variación, articulación y segmentación del tiempo) siguiendo una lógica puramente musical donde los diferentes tempos no respondían a ninguna imagen y/ o material de la obra sino exclusivamente a una articulación coherente de los mismos en relación con la idea de variabilidad. Este procedimiento modificó, obviamente, el primer croquis rítmico del que hablé más arriba y contribuyó fundamentalmente a sacar la partitura rítmica general de una situación de mero acoplamiento y/o descripción de lo que ya se expresaba por medio de otros planos dramáticos, y le proporcionó un carácter propio que podría funcionar perfectamente de manera independiente sobre un espectador.

La idea no era, ni es, destruir el ritmo que proponía o propone el conjunto sino darle un carácter particular y a la vez colectivo, es decir- y esto lo pienso y proceso para todos los planos que conforman una elaboración dramática- lograr que cada elemento que conforma una pieza escénica contribuya a transmitir la unidad del conjunto y al mismo tiempo narre su propia particularidad con la mayor independencia posible.

Nuevamente en este aspecto del trabajo se impuso la interacción de dos o más líneas paralelas e independientes que se modifican mutuamente de manera continua, e interactúan también con el contenido y los demás aspectos de la composición formal, generando un círculo virtuoso y asociativo, que genera en la creación un presente original fundado en la historia misma del proceso.

Modelo que se erige en un impulso creativo claro y consciente que puede devenir en una muy posible puerta de entrada a la inconciencia creadora, alma fundamental de cualquier expresión, y que responde -y esto es fundamental- a la concepción de una pieza teatral como una fiesta para la integridad de los sentidos del espectador-actor pues indudablemente la dialéctica opera también en la relación *desarrollo-resultado*. Pasemos ahora al tercer elemento constituyente de la **forma** (hasta aquí nombramos **tipo** y **composición**), el **estilo**.

El concepto estilo originariamente, según el significado adquirido en la retórica de la Antigüedad, quería decir “el modo de hablar y escribir” y recién en el iluminismo alemán, en el siglo XVIII, comenzó a extenderse más allá a la comunicación por medio del lenguaje articulado y ya involucró a todas las artes. A partir de entonces comenzó a constituirse el concepto hasta ahora considerado como correcto, según el cual el estilo es un sistema de los elementos formales de la creación artística que actúa según conceptos formales coincidentes o parecidos en la selección de los diferentes componentes y en su conformación.

Por ello el estilo se relaciona íntimamente con la composición, pero no lo es. Se refiere a una pertenencia y a una constancia. El estilo como fenómeno es una especie de archivo elaborado por tal o cual época, o tal o cual persona, que a su vez en su sintaxis o reglas combinatorias establece una tipología, es decir una ley.

En esta dirección el Giratorio de Juan Moreira responde a un estilo que no es determinado sólo por la relación entre el contenido de la obra y su forma, sino que también existe un “segundo contenido” que opera sobre la conformación estilística de la pieza. Ese segundo contenido son mis concepciones conceptuales artísticas y particularmente teatrales, objetivas con relación a la obra en cuestión, que se proyectaron en el proceso creativo y así lo hacen en el material terminado a partir del proceso de aprendizaje, evolución y complejización de mi desarrollo teatral.

Podría llamarlo estilo Muererío, en el afán de darle un nombre. Éste estilo “Muererío” es el resultado de la personalización, apropiación e indagación (aún en desarrollo) del aprendizaje con mis maestros (G. Angelelli, M. Hermelo, J. Ferslev y D. Casablanca), de los estímulos artísticos generales, recibidos y procurados, de las teorías y prácticas de grandes personalidades de la historiografía teatral (V. E. Meyerhold, E. Vajtangov, J. Grotowsky y E. Barba entre otros), de mis trabajos teatrales anteriores y de mi experiencia social, particular y colectiva.

Entonces, el estilo del Giratorio de Juan Moreira es la resultante de la interacción dinámica de un conjunto de elementos formales destilados del contenido de la obra con un conjunto de elementos formales extraídos de mi experiencia teatral general, de aquel “archivo” o “sintaxis de reglas” al que me referí mas arriba.

Ésta interacción dinámica funciona de manera que las definiciones formales (estilo) de un proceso creativo singular se confrontan con las definiciones formales de un modelo general (resultado de mi experiencia), produciéndose una readaptación y reconstrucción de éstos elementos particulares en dirección del modelo general.

Cabe aclarar que éste tránsito de un componente particular a través de las características del modelo colectivo no es total y definitivo, sino que es una reorientación que combina en su síntesis componentes del elemento particular de origen y del modelo colectivo.

Voy a enumerar ahora las características formales del estilo general del Muererío y a partir de las mismas las del Giratorio de Juan Moreira. Así mismo voy a destacar la relación de éstas últimas con el contenido de la obra.

a) Conformación y variación de un espacio escénico y de público no convencional. El espacio determinado para la acción y para el público ha variado en cada pieza del Muererío Teatro. Esta variación responde a la búsqueda de un espacio coherente para cada nueva obra, en relación con su contenido y/o su proceso de producción, y al deseo indagar en diferentes posibilidades de la relación actor-actor y actor-espectador en este plano o nivel. No convencional en el sentido que tomo como referencia para la negación, como convención establecida, al escenario “a la Italiana”. (Escenario frontal y variablemente elevado con relación al patio de butacas).

En el Giratorio el espacio escénico es un círculo delimitado de 6 m de diámetro. El público se ubica en gradas alrededor del mismo. Los actores se desplazan en la mencionada circunferencia, y por atrás y a los laterales de las gradas. La conformación de éste espacio para la obra responde: a premisas arbitrarias para la elaboración de la pieza, a la analogía con una pista de circo (escenario de las representaciones primitivas del género que llevó al Juan Moreira a la escena) y a la circularidad atribuida a la historia de nuestro héroe.

b) Superación y dilatación de la realidad en el comportamiento del actor (acciones físicas y vocales). El arte parte de la realidad del Hombre, pero la expresa de una manera diferente, dilatada, sintetizada, modificada artificialmente.

En este sentido un cuerpo en escena no puede ser igual a un cuerpo en el desenvolvimiento de la vida diaria. Un cuerpo en escena tiene que crear, concientemente, otro tipo de realidad. Una realidad que en primer termino sea atractiva, genere atención en el espectador: visual, sensorial, sonora, emocional. Una atracción que es la herramienta fundamental para transportar una idea, un discurso, un contenido. Los mismos conceptos valen para el trabajo vocal. En este sentido buscar o crear esa otra realidad a la que hago referencia, implica en el nivel de la actuación trabajar en pos de adquirir un modo de comportamiento físico, vocal e intelectual que no se corresponda con el que se despliega a partir de nuestra formación socio-cultural. Es decir, se trata de incorporar, mediante aprendizaje y práctica, nuevos lenguajes expresivos y de comportamiento.

En la pieza que nos atañe la dinámica actoral, individual y de relación, está basada en la construcción de oposiciones y tensiones bajo el modelo físico de un sistema de fuerzas con sus correspondientes equilibrios y desequilibrios. Esta esencia dinámica del Giratorio responde a premisas arbitrarias de elaboración, al principio de tensiones opuestas presente en el desenvolvimiento escénico de los actores de circo criollo de finales del SXIX y principios del XX, y a la idea de “oposición complementaria” como eje fundante y temático de la obra expresada a partir de la relación bien-mal, vida-muerte, justicia-injusticia, amor-odio.

c) Utilización de escritos no teatrales para el montaje de la dramaturgia textual.

En ninguno de los trabajos del Muererío Teatro estrenados hasta la fecha, se ha utilizado un texto teatral como base de la dramaturgia textual. El texto escrito se ubica en el mismo nivel que los demás planos dramáticos de la obra en el sentido que cada plano representa una búsqueda en sí que parte de un disparador muy primitivo. El texto dramático no es la excepción y se trabaja sobre el mismo, de igual modo que con los otros componentes de la puesta y no puede tener una existencia previa muy elaborada. Esto expresa la voluntad de definir la “creación”, o el hecho creativo, desde los niveles más primigenios y particulares posibles.

El texto puede escribirse en el montaje junto con las demás partituras escénicas o estar escrito previamente al montaje, como ocurrió con el Giratorio, pero es el resultado de una búsqueda que utiliza los mismos instrumentos que se aplican para el tratamiento de todos los componentes de la puesta. Es decir, superposición de líneas constructivas para buscar tensiones y multiplicidad de significados y signos captables.

Para el Giratorio, el texto de Juan Moreira fue atravesado por la idea bíblica del ángel caído y de la concepción arquetípica del “camino del Héroe”. La forma literaria de estas representaciones fue el poema “Altazor” de Vicente Huidobro.

A partir de este material, del correspondiente al folletín de Eduardo Gutiérrez y a las versiones teatrales del mismo escritas por Vacarezza y por el hijo del autor, así como de otros escritos propios, fue que partí a tejer el texto definitivo. Alternando fragmentos de uno y otro material, transformando en diálogo párrafos enteros de prosa, modificando tiempos y conjunciones, suprimiendo partes y acrecentando otras,

re-significando metáforas. Realizando éstas modificaciones siempre en función del tema o la idea central, y tratando de mantener la esencia de la palabra o el discurso original dentro del nuevo contexto de creación.

Se trata, por un lado, de la conversión de textos exclusivamente literarios a una estructura que los haga posibles para una escenificación particular, y por otro, de la confrontación o intersección de los mismos con otros textos y contenidos narrativos, que de todas formas, en la idea previa o en el resultado responden a una unidad.

d) Conjunción de la actuación, la danza y la música en la representación escénica. Mis concepciones del Actor y del Teatro responden a una idea de comunión entre las disciplinas artísticas de representación: la música, la danza y actuación. Una idea donde éstas tres disciplinas manan y se relacionan sin límites visibles y calificables. No me refiero solo a un performer que sepa cantar o ejecutar un instrumento o sepa bailar o sepa representar una característica compositiva determinada.

Me refiero de un modo de pensar específico, de una concepción tripartita de la representación escénica donde los principios inherentes a cada manifestación actúan sobre las demás de una manera constante y fluida.

Se puede elaborar un espectáculo enormemente musical sin que suene una sola nota, se puede danzar la inmovilidad, se puede hablar como si se bailara y danzar un texto.

De aquí surge la idea del actor/ bailarín/ músico que reúne en su expresión las tres disciplinas escénicas señaladas, pero no el sentido de concatenación de las mismas (Comedia musical, Opera, Zarzuela, Cantata) sino en el sentido de superposición simultánea.

Así mismo ésta idea de unidad, en la teoría y en la práctica, potencia y brinda claras herramientas en la utilización pura de las mencionadas disciplinas.

En el Giratorio de Juan Moreira la idea de la música y de la danza tácita trabajó durante todo el recorrido creativo y esta plasmada en su factura: Todos los movimientos y desplazamientos de los actores son partituras fijas creadas por cada uno de ellos o en conjunto, que responden a una “línea melódica” o “rítmica” que puede ser una imagen o una cadena de imágenes, una encadenamiento de acciones codificadas como las de un arte marcial, una canción, un texto, etc.; pero además la música en forma de canción y/o melodía, así como la danza en forma de baile se hacen presentes de una manera explícita.

Por una lado responde a una búsqueda general en el teatro del Muererío de una acción plagada de tensiones y atractivo, y por otro relacionado específicamente con el Juan Moreira, al valor de la canción y el baile como espacios y actividades ociosas del gaucho en general, y en consecuencia, como un espacio de contrapunto dramático en la estructura del relato de nuestro héroe. Relato cargado de tensión y de angustiado andar que encuentra algunos reposos y/o acentos en éstas situaciones catárticas.

Para finalizar con los componentes de la **forma** voy a referirme a las **técnicas artísticas**.

El conjunto de los elementos formales con que el artista logra plasmar, materializar su idea en una realidad objetiva, percible por los otros, es lo que constituyen las técnicas artísticas.

Obviamente el mero pensamiento o la enunciación conceptual de todas las ideas y elaboraciones para realizar El Giratorio de Juan Moreira no produjeron de por sí la materialización del mismo. Sin el uso de las técnicas artísticas elaboradas sobre la base de las experiencias previas (propias e históricas) el nacimiento y la vida de la obra no hubieran podido responder a las ideas y significaciones planteados para su creación.

Sin un trabajo sobre las dinámicas del movimiento y sus posibilidades (técnica), sin un conocimiento y práctica sobre las características de un cuerpo en el espacio y en el tiempo(técnica), sin un trabajo sobre las posibilidades físicas de la voz y sobre las características de emisión(técnica) entre otras, no podría haber planteado o desarrollado los puntos de partida para la actuación que utilicé en esta obra.

Sin el conocimiento y la práctica musical(técnica) de mis actores hubiera sido imposible desarrollar un estilo que sostuviera una comunión tripartita de la representación. (actor/ bailarín/ músico).

Sin conocimientos de las posibilidades dramáticas del espacio(técnica) y sin conocimientos geométricos y físicos del mismo (técnica) no podría haberme planteado las búsquedas que me planteé en ese aspecto.

Sin conocimientos básicos sobre las estructuras dramáticas de la escritura (técnica) y sin conocimientos sobre géneros literarios y su aplicación (técnica), me hubiera sido imposible producir cualquier ruptura o diferencia con la escritura tradicional de la palabra en la escena.

Sin técnicas artísticas todos los demás componentes de la forma y el contenido, importantísimos todos ellos, no son suficientes para crear una obra de arte.

La técnica es un componente fundamental y conlleva en sí misma su destrucción o ruptura. La técnica y su posibilidad de ruptura se relacionan dialécticamente. Esta definición es, según mi punto de vista, fundamental: Es la trascendencia de las técnicas utilizadas para la elaboración de una obra, lo que la convierte en un verdadero hecho artístico. Pero la única manera de trascenderlas, de destruirlas, de romper con ellas, es sólo a través de utilización ajustada y rigurosa de las mismas. En este sentido, podría realizar una analogía con la evolución de un artista o grupo en general y con el desarrollo del Muererío en particular. En la evolución del mismo, las técnicas artísticas para el trabajo buscan una renovación, pero esa renovación o ruptura solo es posible a partir del punto de referencia o límite anterior. No se puede romper nada que no este construido previamente, no me puedo diferenciar de nada si no tengo de qué diferenciarme. Este esquema que planteo sobre el desarrollo de la historia de la evolución en el Muererío, no es mas que la síntesis de lo que expuesto hasta aquí sobre la elaboración de El Giratorio y es en este razonamiento que se funda mi concepción de originalidad y de búsqueda de la expresión propia.

### **3)Desenlace: La continuidad del giro.**

Una exposición teórica y/o descriptiva como la que intenté realizar a través de este escrito conlleva la destrucción o desmenuzamiento de lo que representa el hecho concreto y vivo, en este caso la obra de teatro. Así mismo, este análisis parcializado se hace necesario para una comprensión acabada y es esencial e inherente a la teorización.

Pero en el proceso creativo la segmentación no es siempre tan pura y las relaciones e influencias entre contenido y forma no operan siempre con una individualidad definida. Muchos procesos suceden simultáneamente y los límites se tornan muy frágiles. Sin embargo, éste conocimiento sobre la definición ideal de una obra artística como la relación equilibrada entre contenido y forma, me permite abordar la creación como una construcción que va violentando esta unidad constante, por momentos a través de la forma y en otros a partir del contenido, con el objetivo de reforzarla y particularizarla.

Es importante aclarar, luego de todas estas páginas recorridas, que una cosa es la dialéctica entre contenido y forma como resultado, que se manifiesta en una obra terminada, y que puede funcionar plenamente o no; y otra cosa es la utilización de un método dialéctico de edificación, como el que utilicé en *El Giratorio* de Juan Moreira y que no necesariamente lleva a un resultado favorable con relación a la primera aunque lo persiga. Soy consciente de la posibilidad que existe de que éste camino produzca virtuosismo (preponderancia de la forma) o diletantismo (preponderancia de los contenidos) que no hacen más que destruir el ideal de unicidad al que hice referencia. Pero asumo y asumí los riesgos en función de considerar que una obra de teatro es también su proceso creativo, que defino y elijo, y que el espectador lo percibe como uno más de los componentes del espectáculo, y en función de contar con elementos de referencia para evaluar, luego, la realidad de una pieza en su relación con los espectadores que es lo que en definitiva me permite seguir girando y girando en busca de mi mejor teatro.

**Diego Starosta, Abril de 2002.**

#### **Bibliografía consultada.**

- (1) El hombre y sus símbolos. Carl G. Jung. Ed. Luis de Caralt. Barcelona, 1976.
- (2) Una estética del arte y del diseño. Marta Zátonyi. Ed. CP67. Buenos Aires, 1990.

