

La esencia dinámica de un espectáculo.

Apuntes sobre la búsqueda de un código particular de comportamiento escénico.

Un nuevo espectáculo, una nueva obra de teatro, significa siempre un nuevo desafío. Se erige en una inevitable posibilidad de sortear el límite establecido por el trabajo anterior más próximo; en el sentido de una nueva búsqueda, con el fin de no repetirse, de indagar en nuevos aspectos estéticos y formales, para justificar y reforzar la idea de "historia creativa" como un proceso en el tiempo de enriquecimientos y variaciones.

En este sentido, frente al inicio de un nuevo proceso de creación, me planteo, en primer término, la búsqueda o la elección de la característica dinámica o energética del trabajo actoral, mucho antes e independientemente de una estética determinada o de la historia a narrar. Me refiero a la búsqueda de la coherencia del nivel de organización dramático relacionado con despliegue psico-físico de la actuación. Esto es lo que llamo "la sombra del espectáculo", su *esencia dinámica*.

Esta búsqueda esta relacionada con el aprendizaje de un nuevo lenguaje o con la re-organización de uno ya existente. Pienso que en la creación teatral o artística es necesaria una artificialidad que esta dada por la posibilidad de construir y aprender conscientemente una manera determinada de comportamiento escénico que tiene que diferenciarse de la que utilizamos cotidianamente, elaborada sobre la base de nuestro desarrollo como individuos de un determinado contexto sociocultural y que es, por lo tanto, mucho más inconsciente.

Este aprendizaje se posibilita a través de un proceso de asimilación de una técnica o forma codificada que establece una cantidad limitada de "letras" con las que puedo trabajar y escribir en el nuevo "alfabeto". Las posibilidades de alfabetos diferentes son muchas. Existe un gran número de sistemas codificados o técnicas, algunas más elaborados y otros más simples, que desde ya están a nuestro alcance y nos pueden brindar valiosas herramientas y recursos para nuestro trabajo como performers. Estos sistemas poseen características cuantitativas (ritmo, espacio, volumen y tensiones) y cualitativas (forma y energía) particulares que los hacen diferenciarse de los demás a pesar de que entre varios de éstos podamos hallar similitudes.

Pero lo interesante aquí, relacionado con lo que pretendo plantear, mas allá de lo valioso y enriquecedor de aprender y asir un sistema o técnica completa, es tomar de éstos el modelo de estructura para poder desarrollar otras particularidades y formas de comportamiento escénico o actoral.

Este modelo, por lo general, es una superposición progresiva de diferentes acciones simples (Cuando digo acciones me refiero a acciones físicas o vocales o emocionales) que se van entrelazando entre sí para crear un conjunto variado y más complejo. Esta complejización se realiza en etapas y la podemos observar en los procesos de aprendizaje y práctica de las artes altamente codificadas como el Ballet Clásico o las artes performativas orientales, por citar algunas. El sistema o la totalidad se construye por partes: posturas estáticas; patrones de movimientos de pies, piernas, caderas, torso, brazos, manos y cabeza; patrones de desplazamientos espaciales; saltos y flexiones; todos ejercitados también, en diferentes patrones de tiempo. Luego una combinación de patrones de diferentes partes: como ser manos con brazos, o pies; piernas y caderas con torso; cabeza con torso, y así sucesivamente. En cada uno de éstos sistemas, los movimientos y posturas básicas, y por lo tanto luego todo el conjunto, poseen una calidad particular general (lo que yo llamo *esencia dinámica*) pues están contruidos sobre un imaginario determinado o un conjunto de reglas arbitrarias que posee ciertas características propias.

Entonces, el conocimiento de éstas estructuras y modelos de sistemas ya contruidos nos puede servir para buscar y crear otras formas y calidades para nuestro trabajo creativo para una obra o para el desarrollo del dominio de diferentes y nuevos recursos en nuestro trabajo de entrenamiento como performers.

Pero me pregunto o me podrían ustedes preguntar: ¿Para qué?, y luego ¿Cómo?.

La respuesta al "para qué" lo encuentro en la premisa de que cada espectáculo, cada creación es un mundo particular, autorreferencial, y cuanto más temprano aplique esta premisa en el proceso creativo, mas particularidad lograré o hallaré en el resultado final. La singularidad de una obra no esta dada solamente por su tema o mensaje o por su forma, sino que ésta debe estar presente en cada plano de la misma, es decir que, por ejemplo, un tema o mensaje puede y debe producir una forma particular así como una forma tiene que remitir a una idea. Descarto la idea de que en la representación teatral en particular, o artística en general, sé de por sentada una forma ya establecida en alguno de sus planos. Para cada obra tengo que indagar o establecer que dinámica o característica corresponde a la actuación, que tipo de luz y por lo tanto artefactos, están en concordancia con las ideas de ese proceso, que espacio le corresponde o decido, cuales son los colores, que ritmo o calidades temporales pueden nutrir ese material, y así sucesivamente con todos sus planos dramáticos. Si el Teatro o las artes performativas en general, son artes que reúnen o condensan otras disciplinas, la búsqueda creativa y original en éstas debe extenderse a todos sus niveles.

Es sobre la base de éstos conceptos, o si se quiere, este concepto de singularidad, en el que se apoya el trabajo sobre el tema que aquí planteo en particular, la *esencia dinámica* en la actuación, que como dije mas arriba se refiere al aspecto psico- físico de la misma.

Ahora, teniendo en cuenta este modelo de superposición progresiva que antes describí, y que encontramos en muchos modelos de aprendizaje, podemos llegar al "cómo". Si parto de la idea de "alfabeto", lo primero que tengo que establecer, construir o elegir son las "letras" o unidades mínimas y luego trabajar con ellas, aprehenderlas, incorporarlas.

Un ejemplo: Un trabajo sobre las articulaciones del cuerpo. Independizar las articulaciones de tobillos, rodillas, pelvis, tórax, hombros, brazos, muñecas, manos y cabeza a partir de sus posibilidades de movimientos (rotación, lateralizar, ascendente y descendente, posterior y anterior). Primero trabajo con cada articulación por separado buscando todas sus posibilidades de movimientos o estableciendo el o los que me interesen (podría ser sólo rotación o laterales, etc.). Trabajo también las diferentes posibilidades de velocidades o ritmos de esos movimientos, trabajo luego también las diferentes posibilidades de tamaños de esos movimientos así como su relación con el espacio. Trabajo con cada movimiento como si fuera una acción, no es sólo un movimiento: posee una intención, un impulso inicial, un desarrollo y un final preciso. Esta diferenciación clara de los movimientos es lo que me permite establecer claramente las unidades, las letras.

Luego, comienzo a unir éstas "letras", o sea, a formar "palabras"; comienzo a combinar dos unidades o más, uniéndolas, superponiéndolas, realizando una a continuación de otra y creando los pasajes entre las mismas. Al mismo tiempo trabajo también con el tiempo y el espacio, al igual que antes. Ya tengo palabras, puedo comenzar a escribir "proposiciones" o continuar combinando letras y escribir infinitas "palabras" que igualmente construyen un "texto"(tejido). Éste texto, (continuamente cambiante o coreografiado) tiene una calidad particular dada por las características de sus componentes, una singularidad dinámica, que puede tener un registro amplio de tempos, de espacios y de tonicidades o tensiones musculares (resistencias), pero que está dentro un marco limitado y contenedor.

Una vez incorporado éste lenguaje en el accionar psico-físico del actor o bailarín, de modo que ya casi no tenga que pensar conscientemente en él, se puede ingresar en una etapa de construcción de materiales escénicos para un determinado espectáculo, mas allá de la forma en que se trabaje: fijando o "partituriando" las acciones o a partir de improvisaciones.

Como expliqué anteriormente este "alfabeto" puede ser más complejo o más simple, puedo trabajar con elementos de todo el cuerpo como

en el ejemplo que cité, o sólo con una parte. Podrían ser sólo movimientos de cuello, o sólo acciones gestuales del rostro, o diferentes maneras de rolar, o un alfabeto de saltos, de 5 saltos o de 50 o 100, o acciones tomadas de artes marciales, o acciones creadas a partir de un texto, o de conceptos geométricos y así infinitas posibilidades. Yo determino los límites, los fijo y los atravieso. Lo que busco son calidades, maneras de comportamiento. Inclusive en el tejido conjunto de un determinado alfabeto, sus unidades básicas pueden hasta perder algo de sus formas, pero ya me encuentro en un sistema general que me contiene, que plantea una singularidad. Es la construcción y recreación de un devenir, de un estar presente, de un estar en escena particular para un espectáculo particular, único.

Todo esto lo planteo desde una concepción artística que no "representa" ni "actúa" la realidad sino que intenta crear una realidad distinta para sí dar cuenta de la primera desde una distancia que amplía la posibilidad de observación, y opera sobre la relación de atracción entre el actor / bailarín y el espectador. Es decir, construir nuestra realidad a partir de signos y formas distintas de las cotidianas, para que devuelvan como un espejo mágico, lo esencial de lo que se proyecta en él pero no sus formas conocidas.

De alguna forma con éstos conceptos planteo, y es así como vengo trabajando en los últimos tiempos, una relación entre el entrenamiento del actor y la creación de un espectáculo. Pero sin embargo, éste puente o continuidad no tiene por que ser así y puedo aplicar éstas ideas de la *esencia dinámica* solamente para el entrenamiento pues obviamente en un trabajo de este tipo estoy trabajando también, y todo el tiempo, sobre principios generales de la actuación y del devenir escénico. De hecho existen muchos grupos o actores que mantienen una distancia de forma entre su trabajo de entrenamiento y los materiales de sus espectáculos.

La esencia dinámica en los últimos espectáculos del Muererío Teatro

Quisiera ahora precisar éstas ideas a través del trabajo realizado en los tres últimos espectáculos del grupo, *La Boxe*, *El Giratorio de Juan Moreira* y *A penar de Toro*.

En el espectáculo *La Boxe* (2000), la esencia dinámica se construyó a partir del entrenamiento pugilístico. Antes de pensar el contenido del espectáculo que refiere al mundo cultural del Boxeo y lo utiliza como metáfora para narrar otros tópicos de la vida, comencé a interesarme y entrenar su técnica, que había practicado en mi adolescencia. En un principio lo hice con el objetivo de trabajar en mi entrenamiento, elementos básicos de la actuación como la acción-reacción, la precisión, la construcción de tensiones y oposiciones, y la variación

de ritmo y espacio, dentro del marco de una forma distinta a la que venía desarrollando hasta ese momento. Pero al poco tiempo comencé a desarrollar el trabajo con vistas a un espectáculo que contuviera las calidades que observaba y trabajaba en ese entrenamiento. En esos tiempos fue que comencé a pensar más conscientemente el concepto de esencia dinámica.

Ya para *El giratorio de Juan Moreira* (2001) esta idea era clara y fundante y una vez escrito el guión de la obra, comenzamos a trabajar sobre dos aspectos primarios para crear el código de accionar escénico. Estos aspectos eran la riña de gallos y el concepto de "balanza" (equilibrio de pesos) en un cuerpo individual y en una relación de dos cuerpos y de tres, inspirados en la idea de enfrentamiento para el primero y en las posturas de los actores de circo criollo de principio de siglo XX, para el segundo.

En el último espectáculo, *A penar de Toro* (2003), la temática de enfrentamiento continua estando presente al igual que en los dos espectáculos anteriores, pero esta vez la base se construyó a partir del aspecto formal de la tauromaquia en relación con el tema de la pieza, y se trabajó a partir de elementos técnicos de la misma y sobre ejercicios nuevos inspirados en la relación de enfrentamiento entre el toro y el torero.

Si bien en las tres obras aparecen acciones concretas pertenecientes a los modelos citados (box, riña de gallos y tauromaquia) la idea fue, y lo es a la hora de trabajar sobre el concepto que aquí estoy tratando, rescatar la dinámica y la calidad que el trabajo sobre éstas formas plantea y poder, a partir de esta calidad, trabajar otras acciones según la necesidad de la obra. De esta forma, *La Boxe* no es un combate de boxeo, *El Giratorio...* no es una riña de gallos y *A penar de toro* no es una faena taurina, sino que poseen, cada una de ellas una calidad o código que remite a éstos modelos, pero que se utilizan como canal para narrar una historia y para crear una homogeneidad espectacular.

Estas ideas que aquí describo y comparto con ustedes, y que son también, un ejercicio recopilatorio de mi trabajo, son ideas y conceptos en desarrollo que representan y reflejan mi presente y mi interés actual, pero que bajo ningún punto de vista pretenden ser una verdad cerrada o limitante, ni para ustedes lectores ni para mí que las planteo.

Diego Starosta, Noviembre 2003.