

EL MUERERÍO TEATRO

**LA SOMBRA DE UN
ESPECTÁCULO**

**Razones y narraciones de un proceso de creación.
Apuntes sobre la construcción de la obra LA BOXE.**

El Muererío Teatro

Av. Córdoba 5520 Ciudad de Buenos Aires C1414BBO- Argentina
Tel/ Fax: 011 4773-4443 E-Mail: muererioteatro@arnet.com.ar

LA BOXE. Una dramaturgia de la vida en 12 rounds

En el cuadrilátero los luchadores están sujetos al tiempo, pero la lucha en sí es atemporal. En cierto sentido se convierte en todas las luchas del mismo modo que los boxeadores podrían ser todos los hombres. El tiempo, al igual que la posibilidad de muerte, es el adversario invisible con el cual los boxeadores- y los seres humanos en general- se enfrentan.

LA BOXE es una metáfora pugilística de la vida, una danza de enfrentamientos que utiliza el boxeo como herramienta básica y fundacional para narrar el transitar del hombre en su camino de gloria y decepción, de carencias y alegrías, de frustraciones y conquistas.

Ficha técnica.

Actuación: Federico Figueroa, Edgardo Radetic, Julián Romera y Diego Starosta.

Dramaturgia y dirección general: Diego Starosta.

Música y diseño sonoro: Federico Figueroa y Edgardo Radetic.

Arreglos y grabación en estudio: Carlos Castagneris y Fabio De Simone.

Diseño y realización del dispositivo escénico: Duilio Della Pittima/ El Muererío Teatro.

Vestuario: Gabriela Lamberti.

Máscaras: Teter Huergo.

Operación técnica de escena: Edgardo Radetic.

Asistente: Estanislao Sánchez.

Producción ejecutiva: Rosalía Celentano.

Producción general: El Muererío Teatro.

1) Introducción- Presentación.

Si un combate de *boxeo/ obra de teatro* es una historia, es siempre una historia caprichosa, una en la que cualquier cosa puede suceder. Y en cuestión de segundos. ¡En fracciones de segundos!

Que el combate de *boxeo/ obra de teatro* sea una historia sin palabras- cotidianas- no significa que no tenga texto ni lenguaje, que sea de algún modo bruta, primitiva, inarticulada. Ocurre que el texto se improvisa- se construye- en la acción; el lenguaje es un diálogo de la más refinada especie entre los *boxeadores/ actores* (Podría decirse que tan neurológico como psicológico: Un diálogo de reflejos detonados en fracciones de segundos) en una respuesta conjunta a la misteriosa voluntad del público, que es siempre que el combate valga la pena para que la cruda parafernalia del escenario- cuadrilátero, luces, cuerdas, la lona manchada- quede borrada, olvidada.

En el boxeo como en el teatro, el escenario queda borrado, idealmente, mediante la acción trascendente.

2) La sombra de un espectáculo.

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 en el plano pre- expresivo de la acción esta relacionada con el aprendizaje de un nuevo lenguaje: Considero que la necesaria artificialidad que tiene que estar presente en la creación teatral o artística, 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 infinitas. El punto es como encontrar los límites adecuados para mantener una coherencia, una homogeneidad que contribuya a la particularidad de una obra.

En LA BOXE este punto de partida, este elemento esencial y fundacional fue el entrenamiento pugilístico, la indagación y la asimilación de su técnica, la extracción de sus cualidades energéticas y dinámicas, la subordinación de este lenguaje a determinados principios teatrales fundamentales como la reacción, el equilibrio precario, la construcción de oposiciones, la omisión, así como la subordinación a lo que llamo los *estímulos cuantitativos* como volumen, ritmo (tempo), niveles espaciales y *estímulos cualitativos* como ser el trabajo con la imagen de materiales y sustancias diferentes.

(Ej. : aire, tierra, agua, piedra, etc.)

Cabe aclarar que en este caso el resultado estético de la obra esta muy relacionado con el punto de partida, pues La Boxe utiliza claramente el boxeo como metáfora para narrar, pero perfectamente podría yo haber utilizado todo este lenguaje primario (la técnica pugilística) para elaborar una puesta que no se remitiera al boxeo en absoluto.

Es decir, la posibilidad de independencia creativa entre los niveles de organización dramática debe existir y es fundamental para crear tensiones que luego se manifiesten en el todo; la dependencia entre las mismas es una arbitrariedad, una elección y no el único camino posible.

En La Boxe indudablemente perdí un grado de tensión en el conjunto de la obra debido a la relación directa que establecí entre el origen de la materia esencial del trabajo actoral y el cuerpo narrativo y estético de la pieza.

Sobre el boxeo

Siempre me atrajo el boxeo. Antes de comenzar mi camino como hombre de teatro, lo practicaba.

Algunos años después, comencé a utilizar esos conocimientos pugilísticos en mi entrenamiento como actor, con el fin de adquirir nuevos elementos y dinámicas para mi trabajo.

En este sentido encontré en el boxeo una ejercitación casi fundamental para cualquier actor. El hecho de aprender un lenguaje que se constituye en una construcción artificial y consciente con relación al comportamiento cotidiano, y la búsqueda de la “realidad” de las acciones que conlleva dicho comportamiento generan una modificación en el sistema psicomotriz del actor que resulta en un foco de atracción muy potente para el espectador.

Dos principios importantes para la actuación que encontramos en el boxeo son, dicho en breves palabras: *Reacción*. Un boxeador, básicamente, reacciona a su oponente así como un actor más que accionar construye cadenas o secuencias de reacciones; y *Precisión*. Para ser eficaz en su tarea de atañer a su oponente, un boxeador, debe ser preciso en sus acciones y desplazamientos como un actor debe serlo para que sus acciones sean creíbles, reales (no realistas), orgánicas.

Esto en cuanto a su sentido más práctico o técnico, pero como inicié este punto, siempre me atrajo el boxeo como hecho general, como mundo en particular. Fue ésta atracción la que posibilitó la relación estrecha entre el punto de partida (o la búsqueda de la esencialidad dinámica) y la idea narrativa y estética de la obra.

Esta atracción por el arte de los puños no significa una toma de postura a favor o en contra del mismo. No me pregunto si es bueno o es malo. Ni tampoco es éste el punto que aquí estoy tratando, pero el boxeo es, sin duda, una de esas actividades del ser humano que alberga varias paradojas, un hecho que encierra más preguntas que respuestas en cuanto a su pertenencia al mundo del ser humano civilizado; y es una tarea indudablemente compleja hallar esas respuestas; y a pesar de que en una primera instancia la elección fue arbitraria y personal, toda esa complejidad y universalidad de este mundo único, cerrado y autorreferencial, toda su paradoja, no tuvo otro destino que el de volcarse en favor de la construcción del espectáculo. Es decir, no fue sólo su técnica la que transmutó en dinámicas para los actores y formas para ésta puesta, sino que en su ambigüedad y complejidad, en sus características culturales y filosóficas, encontré analogías para narrar mi historia.

3)Estrategia de la construcción: El combate.

A) Sobre las ideas y las imágenes primarias. Las etapas.

Cuando comencé a trabajar sobre un entrenamiento pugilístico, sobre finales de 1997, no tenía ninguna intención en llevar a escena nada que estuviera relacionado con el mundo particular del boxeo; sólo estaba indagando y procurando incorporar elementos nuevos a mi trabajo actoral.

Pero no paso mucho tiempo antes de que éste trabajo me despertara intereses y motivaciones para crear un espectáculo que utilizara el arte de los puños como herramienta para narrar: Su técnica, que ahora estaba incorporando, me daría el sustento dinámico, esa búsqueda primaria que más arriba mencione; sus características como mundo particular dentro de nuestra cultura podría brindarme material más que suficiente para establecer asociaciones creativas posibles de escenificar y para contar una historia.

Pero, ¿Cuál era mi historia? O ¿Qué historia quería contar?. No tenía una historia, un “cuentito”. Tenía una cronología de la vida de Justo Suarez, boxeador argentino de gran popularidad y carisma que combatió desde mediados de la década del 20 hasta principios del 30 y que luego murió de tuberculosis en Córdoba, que me atraía bastante. Pero no quería hacer un espectáculo estrictamente biográfico, en el sentido que la historia se singularizara demasiado. Era esa amplia y descarada posibilidad de metáfora de la vida que me daba el boxeo, lo que me interesaba, y no solamente hechos o personas particulares. Tenía, también, muchas imágenes, ideas aisladas de puesta, ideas de dinámicas, textos y todo un aluvión de rudimentos movidos por un enorme deseo. Un proceso creativo semeja una reacción en cadena, sólo hay que elegir o determinar un punto de partida y luego estar muy atento. Lo que yo poseía era más que suficiente para comenzar.

El trabajo se ordenó en una primera etapa (31-03-98 al 20-08-98) de la siguiente manera: Por un lado el mantenimiento del entrenamiento técnico basado en principios generales de la actuación y particulares del boxeo, y por otro lado, el comienzo del trabajo sobre la creación de materiales escénicos. Es en esta etapa que se suma al proyecto el actor Julián Romera. El trabajo técnico se complementa con un trabajo específico realizado con el ex- campeón del mundo Sergio Víctor Palma y el trabajo escénico comienza a desarrollarse sobre la idea de construir secuencias físicas y vocales inspiradas en imágenes de aspectos de la vida de Justo Suarez.

La premisa de elaboración era, concretamente, crear secuencias físicas y vocales a partir de improvisaciones conjuntas o creaciones directas de cada actor, fijarlas y montarlas unas con otras siguiendo primero un principio de montaje basado en las variaciones rítmicas, espaciales y de las acciones de los dos actores.

Trabajamos con biografía del púgil y con el cuento Torito de Julio Cortázar. Montamos una partitura conjunta de aprox. 30 minutos, con la que trabajamos durante unos meses: a la partitura inicial le fuimos agregando, modificando y quitando acciones y textos, trabajando de una forma regida, en primer término, por asociaciones y analogías del mundo del boxeo con otros medios socioculturales.

A continuación de un receso obligado por un viaje de estudios, retomamos el trabajo a finales de octubre de 1998. En este segundo período de trabajo (25-10-98 al 21-12-98) continuamos trabajando sobre el material que ya poseíamos y construyendo nueva partituras que íbamos montando a la secuencia madre. La estructura narrativa que estaba apoyada en los episodios de la vida de Justo Suarez iba siendo modificada primero por el cambio de dichos sucesos en la línea cronológica de nuestro montaje y segundo por la cantidad de asociaciones y de materiales que íbamos incorporando al material general.

En este momento el trabajo comenzaba a devolvernos una historia y una lógica narrativa que comenzaba a extenderse más allá de los límites de la vida de nuestro personaje. Las transformaciones de la vida de cualquier individuo, la palabra enfrentamiento y diferentes ejemplos de enfrentamientos, conceptos como fracaso o gloria comienzan a hacerse presentes.

Al margen de mi rol como actor me hice cargo, en LA BOXE, de la dirección y de la dramaturgia general. La dinámica del trabajo en este sentido estaba dada por la relación entre el trabajo de sala conjunto y la organización del material escénico, el trabajo sobre el material textual, el desarrollo de ideas, etc., que yo llevaba a cabo de forma individual en un trabajo de mesa o escritorio. Esta relación sala- escritorio funcionó siempre de una manera dialéctica que permitió extender los límites del razonamiento o estructura del pensar propio de cada trabajo.

La tercera etapa del trabajo (01-01-99 al 25-01-99) me tuvo como único participante y tuvo lugar en el Odin Teatret en Holstebro, Dinamarca. Jan Ferslev, actor y músico de dicho grupo ha sido para mí, en los últimos cinco años, mi maestro más cercano y con quien he venido trabajando en forma periódica y aprovechando un encuentro que habíamos convenido para trabajar en el mes de enero, le propuse hacerlo sobre los materiales que yo ya había trabajado con Julián Romera para LA BOXE. Lo que decidí hacer en ese momento y que luego sería enormemente enriquecedor para el desarrollo futuro de LA BOXE, fue llevar el material conjunto elaborado con Romera a la forma de una estructura o secuencia individual. Este pasaje, por supuesto, produjo modificaciones de todo tipo en el material original. Con esta “nueva partitura” trabajé con Jan Ferslev durante 25 días dentro de una dinámica de actor –director. Establecimos como pauta principal no considerar éste material como parte de un trabajo grupal sino como un trabajo para un unipersonal. Esto permitió un distanciamiento del material original que fue fundamental para encontrar y desarrollar elementos escénicos nuevos que luego enriquecieron en gran medida el trabajo general de LA BOXE.

Al respecto, esta búsqueda de variaciones sobre los materiales ya elaborados, estos ensanchamientos de los límites establecidos en una primera instancia, fue una constante consciente y premeditada a lo largo de casi todo el proceso de creación de LA BOXE; lo que nos permitió, en consecuencia, un margen mucho mayor de posibilidades y de elección de materiales a la hora de los montajes y armados definitivos.

Luego de mi trabajo con Jan Ferslev, retomamos el trabajo con Julián Romera en Buenos Aires, en lo que sería el comienzo de la cuarta etapa del proceso creativo de LA BOXE (08-02-99 al 20-07-99). A esta altura ya poseíamos una cantidad importante de material escénico y una claridad mayor con respecto a elementos de la puesta como el espacio, la luz, los movimientos técnicos: Con respecto al espacio escénico principal, que en el resultado final de la obra es una tarima elevada de 9,20m x1, 60m x 0,70m, no existieron demasiadas dudas o pruebas desde el principio del proceso pues yo ya esbozaba un espacio similar cuando comencé a pensar en realizar esta obra, y no porque ya hubiera establecido alguna analogía con el espacio que caracteriza al pugilismo, cual es el "ring", sino porque al igual que la búsqueda de un nuevo lenguaje dinámico del trabajo actoral, una limitación espacial arbitraria puede generar una o varias formas diferentes y particulares de desplazamientos, dirección de focos, variación en los volúmenes y tamaños de las acciones, etc.

Es decir esta especie de pasarela surgió en primera instancia como una búsqueda de desarrollo actor-espacio que nunca había yo trabajado, y luego en una etapa mucho más avanzada, en otro estadio del proceso, comencé a pensar en él en términos narrativos y escenográficos con respecto a mi historia y a la estética definida.

Dentro del material, la organización dramaturgica de las acciones, de la dinámica espacial de los actores y la organización textual estaban bastante avanzadas en cuanto al trabajo que le dedicábamos y era tiempo, según el plan de trabajo que tenía, de comenzar a trabajar más profundamente sobre el nivel de organización sonoro-musical.

Si bien en mi concepción sobre el Teatro la música está muy presente, y no sólo desde la manifestación obvia o concreta, sino desde la idea de regidora de los tiempos y de los ritmos de la puesta en general, de las acciones de los actores, etc., en este caso deseábamos con Romera potenciar este aspecto y consideramos que, al margen de faltarnos algunos elementos concretos, podría ser enriquecedor integrar un músico al trabajo.

Así, en el comienzo de ésta cuarta etapa, se suma al Muererío Federico Figueroa, acordeonista, pianista, docente y que además poseía alguna experiencia actoral.

Desde un principio estuvo claro para mí como director y para todos, desde una idea de concepción general del material, que el objetivo no era "musicalizar" el material ya existente, sino elaborar toda una dramaturgia sonoro-musical, que hasta podría tener una independencia muy grande, y que interactuara con el mismo.

La forma de trabajo a partir de esta nueva formación consistió en la integración de Figueroa desde dos ángulos diferentes y complementarios: por un lado su inclusión como personaje (con su objeto: el acordeón) en el entramado de las acciones, del espacio y del texto, y por el otro la elaboración y prueba de melodías y sonidos para que interactuaran con los mismos.

En el primer caso el trabajo se basó en la improvisación y en la creación directa de materiales, por parte de Figueroa, con relación a nuestras partituras o secuencias ya fijadas y el subsiguiente montaje con las mismas. Obviamente esto produjo alteraciones y modificaciones que enriquecieron y dispararon nuevos elementos para las escenas. Para que éstas alteraciones se produjeran y de alguna manera se convirtieran en motores creativos del proceso fue fundamental la independencia, en una primera instancia, de los materiales escénicos creados por los actores pues las posibilidades de tensiones dinámicas, de contrapuntos y de precisiones a la hora de montarlos aumentó favoreciendo la tensión general de la escena o la puesta.

En cuanto a la elaboración musical y sonora específicamente, se construyeron, a la manera que lo habíamos hecho con las secuencias de los actores, secuencias musicales que respondían a imágenes de situaciones pugilísticas y a diferentes ejemplos de acontecimientos de enfrentamientos, y que luego montamos sobre secuencias y textos ya elaborados o se convirtieron en puntos de partida para reorganizar algún material ya creado o para crear uno nuevo.

Si bien es claro que la idea de proceso creativo en LA BOXE respondió a un armado paulatino y consciente, en donde las partes se fueron acoplando paulatinamente, también es cierto que en ese proceso de integración fue inevitable una interacción dialéctica entre los materiales ya elaborados y los nuevos, produciéndose una realimentación creciente y “espiralada”. Además hay que considerar las muchas pruebas y variables realizadas con todo, y cada parte, del material en general.

Quinta etapa. (06-08-99 al 17-12-99). Al comienzo de este período, la estructura general del espectáculo ya estaba completada y el espacio escénico definido, al cual, aparte del ring, central se le agregó un pasillo en el perímetro externo del conjunto (10m x 10m) por atrás del ring y del público, al que llamamos periférico, y en donde se ubicarían los equipos de sonido e iluminación y por donde se desplazaría Edgardo Radetic, el cuarto y más nuevo integrante del Muererío y del proyecto, para producir sonidos y efectos que circundaran al público y que respondía a la idea fundacional del plano sonoro de generar una conjunción de sonidos acústicos y amplificadas que produjeran un efecto envolvente como en un estadio, un club de boxeo de barrio, un bar, una kermesse y un circo. Espacios todos que aparecen en el relato.

El objetivo para esta etapa era comenzar a depurar y ajustar el material. Si bien desde un principio se trabajó con un trazo fino, este era el momento de profundizar en los detalles, precisar los tiempos y sincronizaciones, rever la dramaturgia textual y narrativa desde la globalidad que ahora poseía y planteaba todo el material.

Durante la cuarta etapa, y en el breve receso entre la misma y la quinta etapa, Federico Figueroa y Edgardo Radetic, habían realizado todo un registro escrito en forma de partitura muy minucioso de la dramaturgia sonoro-musical y de su interacción con los demás niveles de la trama como ser los movimientos en el espacio y los textos, sobre el cual trabajaban creativamente al margen del trabajo conjunto en la sala y que luego volcaban en el mismo.

Decidí usar esta verdadera partitura teatral para guiar el trabajo de ajuste. Figueroa y Radetic, habían dividido todo el material en 10 bloques, con una lógica independiente de la narración de la historia, que respondía a la progresión y variación de diferentes géneros musicales y a sus asociaciones particulares. Por lo tanto lo que hicimos fue tomar cada uno de esos bloques y trabajarlos con profundidad, así como los pasajes entre los mismos de manera que la obra en su totalidad no quedara fragmentada.

Pero de todas formas este ordenamiento a partir del plano sonoro- musical, realizado en segmentos, vino a reafirmar y darle forma a la idea ya existente, desde el principio, de ordenar o establecer la dramaturgia narrativa general de la obra como “rounds” de un combate de boxeo en primer plano, y como etapas o sucesos de una vida (de un boxeador en particular y de un hombre en general) en segundo.

La sexta y última etapa del proceso de creación de LA BOXE antes del estreno (23-01-2000 al 14-04-2000) comenzó con la determinación de ponernos una fecha como objetivo para estrenar el espectáculo. Hasta el momento no habíamos trabajado con un plazo a cumplir. Sin embargo cuando terminamos la quinta etapa yo ya podía sentir la necesidad interna del proceso y de mis compañeros de salir al ruedo, por decirlo de alguna manera. Creo que no hay un tiempo fijo para la elaboración de un espectáculo así como creo en el tiempo “no apurado” para encontrar profundidades, pero también sé que un proceso, cualquiera sea, tiene un tiempo propio que tarde o temprano se manifiesta y al que medianamente hay que respetar. La fecha establecida fue fines de Marzo o mediados de Abril de 2000. Finalmente el estreno fue el 14 de Abril.

En esta etapa el trabajo se dividió en dos: por un lado el trabajo de sala y escénico y por el otro el trabajo de producción del espectáculo.

En cuanto a lo escénico la tarea fue una continuación de la etapa quinta pero con mayor precisión y exigencia y principalmente un trabajo de pasadas continuas del material en su totalidad.

Con respecto a la producción teníamos que definir espacio o sala, pues en el Estudio del Muererío no entraba físicamente el dispositivo planeado y adquirir los medios económicos para realizar el montaje esceno-técnico. Necesitábamos un espacio de 10 m X 10m, con versatilidad para ubicar el espacio para el público y una suma importante de dinero. Mas allá de que hasta el momento no habíamos contado con ningún medio económico importante, al margen del que nosotros invertimos personalmente, el trabajo estaba ya desde la cuarta y quinta etapa dividido y con responsables de aéreas de manera que cuando consiguiéramos los fondos necesarios todo estuviera preparado. (Planos, pruebas, presupuestos, viabilidad de las ideas, etc.). Por otro lado, si bien en LA BOXE no contamos con medios importantes hasta muy poco antes del estreno, no es una obra en donde el dispositivo escenográfico o el vestuario y la utilería se agregara al final, sino que durante todo el proceso buscamos las formas para tener y probar todo lo que necesitáramos aunque fuera algo provisorio y no reuniera todas las condiciones adecuadas.

Finalmente conseguimos un espacio adecuado, lo que no fue nada fácil, no por la disponibilidad o las condiciones contractuales de las salas sino porque no muchas reunían las características técnicas necesarias. Así mismo conseguimos el dinero necesario a través de un crédito particular luego de haber agotado infinitas instancias de apoyo en el ámbito estatal y privado.

El espectáculo se estrenó el 14 de Abril de 2000 a las 21:00 Hs. En el Teatro de la Luna de la Ciudad de Buenos Aires.

¡Salud!

B) Sobre el trabajo de las acciones físicas en el espacio.

En LA BOXE, la herramienta dinámica que sustenta el trabajo de los actores es el pugilismo o más precisamente, su lenguaje en cuanto a acciones, ritmos e interacciones con el espacio.

El primer paso fue adquirir, incorporar ese lenguaje, ejercitar la dinámica del pensamiento para realizar correctamente ese trabajo particular. La segunda instancia fue llevar esa dinámica a la ejecución de otro tipo de acciones (que no tuvieran que ver necesariamente con los golpes). De esta forma logramos en el trabajo de los actores un núcleo común, un tipo de energía similar, que, de todas formas variaba de acuerdo a las características individuales de cada uno de los mismos y que iba más allá de la manifestación formal del boxeo. Desde aquí partimos para la construcción de las secuencias de acciones, reacciones, interacciones con el espacio y con los demás actores: Cada actor fue creando a lo largo del proceso, sobre la base de improvisaciones o directamente, secuencias individuales a partir de textos, imágenes, asociaciones particulares, secuencias de otros compañeros, etc., que luego se iban montando en la línea principal de la dramaturgia general.

La precisión, la claridad, la independencia en el ámbito creativo y la riqueza individual de cada uno de éstos materiales fueron fundamentales a la hora de hacerlos interactuar, pues la posibilidad de riqueza general y de tensiones escénicas iba a resultar mucho mayor en tanto y en cuanto los materiales particulares tuvieran un alto grado de elaboración. Para ello hablamos constantemente de la dramaturgia de cada secuencia o, incluso, de cada acción, y antes de su relación con la dramaturgia general. El hecho de construir y la posibilidad de repetir una secuencia con mucha precisión es lo que le dio a cada actor la posibilidad de enriquecerla a través del trabajo de variaciones de sus ritmos, de los volúmenes de las acciones, de los desplazamientos en el espacio, etc., así como la posibilidad de modificarla al enfrentarla con otra partitura de otro actor, o con una melodía, o al agregarle un objeto, como algunos ejemplos entre muchas posibilidades más. Por otro lado, todo este biomecanicismo consciente y controlado es lo que permite, y permitió, la posibilidad de las sorpresas, de lo inesperado, de las sugerencias y las opiniones del azar, tanto en el trabajo individual como en las interacciones conjuntas a la hora del montaje.

C) Sobre el trabajo de la dramaturgia textual.

Considero al texto de una obra de teatro uno de los tantos niveles de organización de la misma. Por lo tanto, trabajé con el de LA BOXE de la misma manera que lo hice con los actores o con la dramaturgia musical. Es decir a partir de sus posibilidades dinámicas. No sólo desde su sentido, sino desde su sonoridad, desde la profunda individualidad de sus palabras, desde la alteración de su melodía, desde la posibilidad de interacción y re-significación con otro texto, con una acción, con un sonido y con un objeto.

LA BOXE no contó con un texto dramático escrito previamente a su elaboración como pieza teatral. El texto de LA BOXE esta basado en poesías de Juan Gelman, Leopoldo Lugones, narraciones de Julio Cortázar, artículos periodísticos y escritos de los integrantes del grupo, y se fue elaborando junto con el conjunto de la obra. Digo “basado” pues en el resultado final de los textos de la obra no existen originales como tales. Todos los escritos propios y ajenos fueron reelaborados, cortados, reescritos, modificados, etc. en función de la narración de la obra y, principalmente, en la posibilidad de trascender la literalidad y la autonomía de los mismos a partir de las ideas, imágenes y las sugerencias que producían en nosotros. En la posibilidad de hacerlos performativos. Entonces, poesías de Gelman y Lugones, letras de Cortázar, escritos de periodistas sin fama, escritos de nuestro humilde intento literario, se convirtieron en palabras, gritos, preguntas, dudas y reflexiones sobre la vida y su sentido de nuestros personajes Torito, Carlitos y Anselmo.

Por supuesto las imágenes literarias y las ideas del, o los, poetas fueron las que dispararon las asociaciones primarias pero sus palabras se transformaron en diálogos, en canciones, se re- contextualizaron a partir de la situación teatral.

No creo haber desvirtuado con ésta manipulación creativa los textos literarios propios y ajenos, sino creo haber extendido al plano teatral o escénico, en una de sus muchas posibilidades, la belleza de los mismos.

D) Sobre el trabajo del plano sonoro musical.

El entramado sonoro-musical propiamente dicho y la interacción del mismo con los demás niveles de la obra, son un soporte fundamental de LA BOXE. La música y los efectos sonoros no son simplemente un acompañamiento de las acciones de los actores, sino que se constituyen en un plano de narración paralelo al argumento o a la lógica narrativa central de la obra.

Si bien los puntos de partida para la creación de las partituras sonoras del espectáculo fueron, en una primera instancia, las partituras de acciones y las textuales, a lo largo del trabajo las primeras fueron tomando un grado de independencia mayor, que inclusive modificaba, en su retorno al material general, secuencias físicas o textos produciéndose una situación de “feedback” continuo entre éstos niveles de organización de la obra.

La dirección de éste nivel de la obra estuvo a cargo de Federico Figueroa y con la colaboración directa de Edgardo Radetic y mi supervisión como director general.

Se trabajo básicamente sobre dos aspectos: Por un lado con la relación de las secuencias sonoras (textos, músicas, canciones, sonidos, etc.) con las acciones y los desplazamientos de los actores en el espacio, y por el otro con cada una de éstas (individualmente) en cuanto a sus posibilidades rítmicas, de género y de arreglos.

Para llevar adelante esta última tarea Figueroa y Radetic realizaron, entre la cuarta y quinta etapa una transcripción de todo el material que poseíamos a una forma de partitura escrita, una notación muy detallada del montaje de los textos con los sonidos, melodías e indicaciones de interacciones con acciones físicas y de desplazamiento.

Luego dividieron el material en diez (10) bloques o segmentos y comenzaron a trabajar en el papel, sobre los mismos. Desde arreglos y armonías y la inclusión de sonidos de apoyo para determinadas escenas, hasta la elaboración de una lógica de construcción o una secuencia de “acciones musicales” independiente del argumento central de la pieza. A partir de ese estadio los materiales iban retornando a la sala de ensayo y se reorganizaban en el montaje general. Por supuesto, los nuevos universos que contenían modificaban los materiales escénicos y planteaban, continuamente, su reelaboración.

Una vez finalizado este trabajo, nos concentramos en la unidad del conjunto, en los pasajes entre los segmentos y en los matices de volúmenes en cuanto a la dinámica de la narración.

4) *Unas palabras finales.*

He estado hablando todas éstas hojas de niveles, planos, estadios, interrelaciones; he desglosado en mi discurso la “dramaturgia general” en “todas las dramaturgias” que componen una pieza teatral. He hablado de acciones físicas y vocales, de acciones sonoras, de “realimentaciones” o “feedbacks” (como gusten) y, finalmente, he hablado de proceso y, por consiguiente, de etapas. Creo que la creatividad no es una virtud, un talento o un conjunto de ideas banales, sino el resultado de una concatenación de acciones premeditadas, un ejercicio del pensamiento, por lo tanto una construcción consciente que puede ser atravesada y modificada por el azar y la inconsciencia, pero que no está fundado en ellos.

Todo el camino creativo de LA BOXE, no se constituyó simplemente en el “medio” para arribar a un “resultado”, ha sido un fin en sí mismo. El valor que posee el desarrollo de un proyecto, en cuanto a sus posibilidades de aprendizaje, es tan importante como el resultado final del mismo.

LA BOXE ha sido una compleja maraña de pequeños mundos distantes que durante un largo trayecto buscaron una unidad posible. Fue necesario mucho orden para conducir todos los elementos, para ir profundo, para abrir y luego cerrar y luego volver a abrir, y modificar y transformar, reorganizar y volver a probar; y fue justamente ese “orden”, esa necesidad de conciencia obsesiva que guió mi trabajo y que fue transmitido a mis compañeros, lo que escribí en su desvanecerse, nuestra *poesía*.

Diego Starosta, Mayo de 2000.