
PICADERO CUADERNOS #39

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO_DICIEMBRE DE 2021

 EDITORIAL
INTeatro

INÉS IBARRA EL DESMONTAJE TEATRAL



Una experiencia que se viene realizando en diversas Fiestas Nacionales del Teatro y en distintos festivales organizados en varias provincias argentinas, el desmontaje teatral, es analizado en estas páginas de **Cuadernos de Picadero** por la investigadora Inés Ibarra. Con la intención de aportarle un interesante marco teórico a esta propuesta de la que participan periodistas, investigadores y sobre todo los teatristas, Ibarra da forma a una investigación en la que suma el aporte de muchos de los que han sido parte de estas sesiones de análisis del fenómeno escénico.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
PRESENTACIÓN	
EL DESMONTAJE TEATRAL COMO ZONA DE CONFLUENCIA: LA TEORÍA EN LAS TABLAS	8
INTRODUCCIÓN	8
OBJETIVOS	10
SUPUESTOS O HIPÓTESIS ESTRUCTURADORAS DE LA INVESTIGACIÓN	10
I PARTE: EL DESMONTAJE TEATRAL: ANTECEDENTES Y ACTUALIDAD	11
CAPÍTULO 1. LA NOCIÓN DE DESMONTAJE Y SU PROYECCIÓN	11
1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE DESMONTAJE	12
2. EL DESMONTAJE EN LA ACTUALIDAD	15
2.1 CONSOLIDACIÓN INSTITUCIONAL DE LOS ESPACIOS DE CRÍTICA Y REFLEXIÓN EN ENCUENTROS Y FESTIVALES DE TEATRO	17
3. POÉTICA, ESTÉTICA Y PROCESOS CREATIVOS EN EL DESMONTAJE	21
4. CONCLUSIONES PARCIALES	23
CAPÍTULO 2. EL DESMONTAJE DENTRO DEL SISTEMA DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL	24
1. DE LOS CUADERNOS DE DIRECCIÓN A LAS DEMOSTRACIONES DE TRABAJO	25
1.1 LAS DEMOSTRACIONES DE TRABAJO DEL ODIN TEATRET	29
1.2 EL TRABAJO DEL ACTOR DEL ODIN: ENTRENAMIENTO, INTERTEXTUALIDAD Y ETHOS	31
1.3 DEL CONCEPTO DE MONTAJE AL DE DRAMATURGIA	35
2. LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL EN LATINOAMÉRICA Y EN ARGENTINA	38
3. CONCLUSIONES PARCIALES	43

II PARTE: EL DESMONTAJE EN ENCUENTROS Y FESTIVALES DE TEATRO	45
CAPÍTULO 3. DESMONTANDO TEATRO.	45
1. RELATO AUTOETNOGRÁFICO	45
2. ORGANIZACIÓN Y RELATOS DEL DESMONTAJE	48
1. FORMAS Y REGLAS DE DESMONTAJE	48
2. HETEROGENEIDAD DISCURSIVA A PARTIR DE SUS ASPECTOS TEMÁTICOS, RETÓRICOS Y ENUNCIATIVOS	52
3. PROCEDIMIENTOS CREATIVOS Y OPCIONES ESTÉTICAS	55
RELACIÓN ENTRE LOS PARTICIPANTES DEL DESMONTAJE	58
3. CONCLUSIONES PARCIALES	59
<hr/>	
III PARTE: ENFOQUES SOBRE TEORÍA Y PRÁCTICA	61
CAPÍTULO 4. PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN EL DESMONTAJE	61
1. TEATROLOGÍA	62
2. LA MIRADA CRÍTICA	65
3. LA TEORÍA GENÉTICA	68
4. LA TERCERA ZONA: CONFLUENCIAS ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA	69
5. CONCLUSIONES PARCIALES	70
<hr/>	
CONCLUSIONES FINALES	71
EL DESMONTAJE COMO PRÁCTICA SUPERADORA	71
<hr/>	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

AGRADECIMIENTOS

Fin de un recorrido. Aquí presentaré los resultados de una investigación que me condujeron a la obtención del título de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en mayo de 2018.

Son eternos los agradecimientos que expuse en aquel momento y hoy vuelvo a evocarlos: empiezo por un lugar, mi jardín en el mundo, la isla del Delta, el Río de la Plata. A los docentes y compañeros de Crítica de Artes y de la UNA. Infinito agradecimiento a quienes han tenido que ver en mi formación y que son muchos, desde la licenciatura hasta la maestría. Y, especialmente, a Fernanda Pinta, directora de mi tesis, quien fue mi faro en toda esta travesía.

A Oscar Steimberg por sus generosas lecturas y devoluciones, y a Marita Soto, porque su vigor me empujó a crecer.

A Oscar Traversa y a María Rosa More, por tantos años de acompañamiento y cariño. Ellos tienen todo que ver con que haya llegado hasta donde sigo...

A mis amigos, los que están como pueden y los que están siempre. A los nuevos amigos y familias del Alto Valle que se incorpora-

ron a mi vida, a los incontables aportes de Javier Santanera, Pablo Donato y José Luis Valenzuela.

A mi viejo, gran poeta, que me transmitió el amor por el arte y las tablas. A los abrazos y sonrisas de mi mamá que me llenan de amor. A mi hermano y familia que me conmueven el alma de ternura.

A mi *amore* y compañero, Pablo Aguirre. Sin su tenacidad y firmeza de acompañarme sería imposible realizar mis sueños. A él agradezco su amor cada día.

Y a nuestras niñas, que son la mejor proyección de mi ser, sangre vasca y libertaria, mi pequeña Lur, mi tierra prometida y mi dulce Aleia, mi risueña alegría.

Dedico estas páginas a mis dos grandes pilares sin los cuales esta investigación no hubiera existido. De ellos heredé el amor por el arte y por la semiótica: a la memoria de mi papá, Daniel Ibarra y a la memoria de mi maestro, Oscar Traversa. Aún impactada por su reciente partida, no me va alcanzar toda la vida para agradecerle su eterno legado.

Cipolletti, diciembre de 2020

PRESENTACIÓN

EL DESMONTAJE TEATRAL COMO ZONA DE CONFLUENCIA: LA TEORÍA EN LAS TABLAS

INTRODUCCIÓN

La noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de encuentros y festivales de artes escénicas para referirse a una práctica complementaria del espectáculo. Como punto de partida, se pone en curso el análisis de una puesta en escena (o varias) para promover la reflexión colectiva acerca de los procesos creativos implicados, con el objeto de conocer los procedimientos y opciones estéticas utilizados en cada obra teatral.

Es habitual que los encuentros y festivales cuenten con espacios físicos donde se desarrollan talleres, presentaciones de libros y conferencias y, homenajes, entre otras actividades. Generalmente, el desmontaje se programa durante todo el evento y asisten no solo los elencos que realizaron función el día anterior y llevarán a cabo el desmontaje de sus obras, sino también los demás grupos que forman parte de la programación. Ocasionalmente, el desmontaje extiende la invitación al público general. En otras oportunidades, es una actividad que se realiza a continuación de una función.

Con el fin de contribuir a los estudios teatrales actuales, esta investigación se orienta al estudio del desmontaje teatral en encuentros y festivales porque consideramos que determinados procedimientos inscriben al desmontaje como zona de confluencia entre la práctica y los enfoques teóricos que incluyen a la teatrología y la crítica teatral.

La idea surge a partir de haber coordinado desde 2010 espacios de desmontaje en encuentros y festivales. La primera experiencia fue en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano en Jujuy. En esa oportunidad se pudo dar cuenta de que todas las obras, incluidas las que pueden resultar menos atractivas, en el momento del análisis por parte de sus actores y directores, adquirirían mayor interés. Y cuando se vuelve hacia atrás, ya no es la misma obra que se ha visto, sino que es una nueva que permite un salto a otras reflexiones. En aquellos desmontajes el espectáculo fue puntapié para hablar sobre otros temas como, por ejemplo, la poética, el cuerpo, la memoria y la identidad.

En esa ocasión, la participación de los grupos

en el espacio del desmontaje tuvo un alto índice de concurrencia que se mantuvo durante todo el encuentro. En este sentido, podría señalarse que este fenómeno dio cuenta del entusiasmo y la necesidad de reflexión sobre las prácticas teatrales. Asimismo, la riqueza de las exposiciones estuvo fuertemente marcada por los diversos lugares de procedencia de cada uno de los participantes y sus distintas realidades políticas, económicas, sociales e históricas.

A cada grupo se le propuso desarrollar el proceso creativo que dio por resultado el espectáculo y se indagó en las técnicas teatrales utilizadas, el espacio escénico, otros lenguajes que intervinieron y todas aquellas condiciones de producción que fueron observadas en la puesta.

Por otro lado, y dado el carácter popular con el que se autodenomina el encuentro, pareció conveniente que cada grupo, desde su lugar de trabajo, caracterizara de qué manera concebía este aspecto en su propia producción teatral. Por lo tanto, esta investigación intenta contribuir a los estudios teatrales actuales orientados a la generación de una definición operativa de desmontaje para promover un diálogo productivo entre la teoría y la práctica teatral.

Además de nuestra experiencia coordinando desmontajes, hemos observado otros espacios. Estas experiencias han subrayado la idea de artistas *versus* teóricos, en tanto la coordinación de los espacios de desmontaje queda reservada a críticos y teóricos.

De esta manera se observa que, de acuerdo a los procedimientos implementados en un desmontaje, la relación teoría y práctica a veces se separa y otras se articula. Sin embargo, la propia teoría (De Marinis, 1997, 2005; De Toro, 1999; Pavis, 2000) confirma la crisis de

la propia disciplina respecto de su abordaje de prácticas artísticas emergentes del mismo modo que surgen nuevas prácticas teatrales que buscan conceptualizar su propia actividad creadora. Nos interesa particularmente esta última perspectiva. Entonces, ¿cuáles serían los procedimientos en el desmontaje que podrían articular teoría y práctica?

En este sentido, es necesaria una revisión de la relación teoría y práctica. Esto implica poner en claro la dimensión práctica que es propia de la teoría teatral y la dimensión teórica implícita en el trabajo práctico (De Marinis, 2005; Féral, 2004).

En el caso de Féral Josette, señala que la teoría no solo debe interesarse por el análisis de los espectáculos, sino también sobre la creación. Esta perspectiva del fenómeno teatral se encuentra en línea con las consideraciones que piensan al teatro como proceso y no como producto.

Puede reconocerse, siguiendo a la autora, dos tipos de teorías: analíticas y de producción.

Las llamadas analíticas, funcionan de manera inductiva y deductiva. Allí se enmarcan tanto los estudios del círculo de los formalistas como los dos últimos períodos de los estudios teatrales de acuerdo a De Marinis (2005), la etapa estructuralista de la semiótica y la teatrología multidisciplinar. En cambio, las teorías de la producción constituyen una manera de teorizar la práctica y reúne los escritos de los grandes directores del siglo XX como Stanislavski, Meyerhold, Craig, Jovet, Brecht y otros tantos.

Apunta al saber hacer y por eso son teorías que los artistas privilegian porque nutren su hacer. Si bien ambos esquemas no se excluyen es preciso encontrar un “tercer vector teórico” o zona donde los interrogantes del teórico y del “teatris-

ta” sean de la misma naturaleza. Es allí donde consideramos que podría ubicarse el desmontaje, como ámbito donde se propicia el intercambio y se pone en juego la dimensión práctica de la teoría como la dimensión teórica de la práctica.

OBJETIVOS

Es nuestro objetivo principal circunscribir una definición operativa del desmontaje teatral que permita promover un diálogo productivo entre la teoría y la práctica teatral, en el contexto de encuentros y festivales de teatro.

También nos proponemos estudiar los usos y definiciones de la noción de desmontaje y su proyección en la actualidad para delimitar una posible definición de desmontaje, profundizar el conocimiento de la relación teoría y práctica teatral y describir su articulación en el desmontaje, indagar la práctica de desmontaje dentro del sistema de la antropología teatral y relevar el campo de aplicación de los desmontajes en

los ámbitos de encuentros y festivales de artes escénicas y trazar un mapa de la actividad.

SUPUESTOS O HIPÓTESIS ESTRUCTURADAS DE LA INVESTIGACIÓN

Las hipótesis que fundamentan esta investigación suponen que la semiótica teatral ha tomado los modelos de análisis literario y desde esta perspectiva se han enfocado más en los resultados (los espectáculos) que en los procesos. El cambio de enfoque hacia los procesos abrió un camino interdisciplinario que enriqueció la mirada sobre el hecho teatral.

Por otro lado, en su particular modo de articular teoría y práctica, el desmontaje pone en evidencia las posiciones antagónicas que los estudios teatrales presentan sobre el tema. Finalmente, el desmontaje, como instancia que surge de las prácticas teatrales ha resultado una estrategia eficaz para articular la teoría y la práctica a través de sus procedimientos.

I PARTE:

EL DESMONTAJE TEATRAL: ANTECEDENTES Y ACTUALIDAD

CAPÍTULO 1. LA NOCIÓN DE DESMONTAJE Y SU PROYECCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de presentar tres definiciones de desmontaje. Cada una de ellas nos permite observar un aspecto que atiende a alguna problemática específica de las artes escénicas.

Por otro lado, veremos algunos casos actuales donde se realizan desmontajes. Cuando se habla de desmontaje no siempre se habla de lo mismo, o dicho de otra manera: la noción “desmontaje” designa muchas cosas. Esta permeabilidad que lo caracteriza la vamos a observar en el Festival Bahía Teatro, el Encuentro de Teatro Adolescente Galponeando y el Proyecto Desmontajes de la AINCRIT. A estos ejemplos se suman otros que se han ganado su espacio a nivel institucional al programarse en eventos organizados y coorganizados por el Instituto Nacional del Teatro (INT) y que por su continuidad en el tiempo se han instalado como sello.

Para cerrar el capítulo, nos detendremos en las nociones de poética, estética y procesos creativos en tanto dimensiones que se despliegan en la reflexión teatral a partir del concepto de desmontaje.

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE DESMONTAJE

Para introducir la noción de desmontaje en la actualidad nos referiremos a los trabajos realizados por Ileana Diéguez (2009), Mauricio Kartun (2010) y José Luis Valenzuela (2012, 2013, 2014 y 2016). Dichos autores trabajan el desmontaje desde las prácticas: cumpliendo funciones de curaduría de un ciclo sobre el tema, como iniciativa personal autorreflexiva sobre la propia obra y como referente invitado a coordinar espacios de desmontaje. En tanto, desde la reflexión teórica estas prácticas quedan registradas en trabajos de investigación, en revistas especializadas o libros. Por otro lado, la productividad de estos autores a nivel nacional e internacional permite configurar un panorama más general de las prácticas escénicas evitando centralizarlo en los espacios de Buenos Aires. En estos casos se abre a México, España y en nuestro país en la región del noroeste argentino y la Patagonia. El conjunto de estos trabajos aportan a este estudio algunos lineamientos que permiten presentar la pluralidad que hoy en día tiene la noción y práctica del desmontaje y, con ellos, profundizar en su problematización. Entre estos lineamientos podemos mencionar la dramaturgia del actor, la dramaturgia del director y la dramaturgia de la escena, sobre los cuales ampliaremos en el Capítulo 2 al referirnos a los antecedentes del desmontaje. Ileana Diéguez ha sido curadora del ciclo *Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica* llevado a cabo entre 2003 y 2009 en el CITRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli), México. Allí se propusieron sesiones de trabajo donde los grupos e integrantes del encuentro llevaron a escena momentos del proceso creativo focalizando en los mecanismos de cons-

trucción de una partitura corporal, una dramaturgia, una espacialidad, etc., acompañados de una reflexión que permitió iniciar el diálogo con los participantes. Estas sesiones incluyeron demostraciones escénicas, testimonios e instancias documentales. Este ámbito permite entrar en la intimidad del grupo, en el proyecto teatral y en ocasiones, los directores describen la labor de ensayo mientras los actores responden a las indicaciones, por ejemplo, sobre el trabajo de la voz y el movimiento. Las obras teatrales presentadas en el ciclo son el producto de una pesquisa sobre el trabajo corporal del actor, pero también de una investigación sobre diferentes universos temáticos (intertextos que provienen de mitos y leyendas populares, fuentes literarias y visuales, entre otros).

Los registros textuales y videográficos que documentaron el ciclo permiten a Diéguez (2009) explorar una definición de desmontaje. Inicialmente, la autora señala que el desmontaje posibilita visibilizar los procesos creativos y en este “desandar” se logra problematizar su experiencia:

El propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el terreno de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento (...) los desmontajes no son la crítica o análisis de un proceso artístico (2009:14).

Desde esta perspectiva, y como se mencionó anteriormente, el desmontaje no es una práctica

teatral que se proponga analizar o evaluar el espectáculo teatral como producto, sino que busca, a través del diálogo que se produce entre artistas, y en algunos casos también entre artistas y público, reconstruir su proceso creativo y así poner en cuestión el paradigma tradicional de puesta en escena como sistema estructurado y autosuficiente y, eventualmente, redefinir una posible práctica para la tradición crítica. Este enfoque de lo tradicional refiere al modo de producción de buena parte del siglo XIX y principios del XX donde la puesta en escena se consolida como la dramatización de un texto previo y la crítica, a su vez, evalúa la puesta en función de su adecuación al texto (sobre este punto vamos a ampliar en el Capítulo 2).

En este sentido, Diéguez indica que las propuestas escénicas que se convocaron, principalmente de México, son poéticas de trabajo desmarcadas de la concepción tradicional de la puesta en escena como montaje de una obra literaria. Dichas puestas comparten un aspecto en común que “son escrituras escénicas resultantes de procesos de indagación que no guardan relación de dependencia con un texto previo” (18). Respecto del público, podría definirse como *especializado*, en la medida en que estaba conformado por investigadores, “teatristas” y estudiantes de teatro que buscaban compartir experiencias alternativas a los métodos canónicos a partir de dinámicas de trabajo definidas como de investigación-creación.

Otras experiencias en las propuestas de desmontajes son más personales como la de Mauricio Kartun. En 2009, el director dictó en forma de seminario abierto a todo tipo de público, el desmontaje de su obra *Ala de criados*. Desde entonces, continúa este trabajo de desmontajes. Desde

2014, en el marco de la Maestría en Teatro de la Universidad del Centro (UNICEN), dicta el seminario *Desmontaje teórico práctico de un proceso creador. Terrenal, desde sus primeras imágenes hasta su montaje escénico*. Este seminario incluye el desmontaje del proceso de escritura de la pieza y del proceso creador de la puesta en escena coordinado por Kartun, el desmontaje del proceso creativo de la escenografía y el vestuario coordinado por Gabriela Fernández, el desmontaje del diseño lumínico coordinado por Leandra Rodríguez y una observación crítica a cargo de Jorge Dubatti. Al referirse a qué es un desmontaje y cuál es su sentido, Kartun señala que se trata de un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja el artista teatral (Kartun, 2010). El desmontaje permite observarlos a partir de un ejemplo y esto posibilita objetivar mecanismos de creación y a su vez, reflexionar sobre la propia actividad: “Una invitación a comer en la cocina mientras bulle la cacerola. Mirando cómo, en qué tiempo, con qué y pudiendo preguntar por el sentido de los ingredientes y los utensilios” (91). La “disección poética” sobre la obra permite, de acuerdo al autor, seguir su evolución que va desde las imágenes iniciales o pre-textos (acopio de materiales heterogéneos que incluyen fotografías, literatura, revistas, etc.), luego los borradores y versiones durante el proceso de ensayo, hasta arribar a la versión escénica final. Esta particular propuesta de desmontaje realizada desde la perspectiva del autor-director permite observar el trabajo de escritura/montaje abriendo un campo de interrogantes hacia el rol del director y el proceso de llevar la escritura al cuerpo de los actores. Es especialmente interesante el desmontaje desarrollado por el propio Kartun al cumplir con ambas funciones y combi-

nar el trabajo del autor, visibilizando los procedimientos de elaboración del texto dramático, y la del director, exponiendo el proceso y dificultades del montaje donde se articula la dramaturgia del espacio y de la actuación.

“Los mecanismos no son tan complejos cuando se los entiende en su funcionalidad. Se empieza a entender que los procedimientos no son fenómenos vagos, que tienen que ver con una necesidad, que atienden a una dificultad, que a veces son herramientas y, otras veces, armas con las que se lucha contra los escollos que plantea el proceso creador.” (Kartun, 2009:22).

Es justo reconocer la generosidad de Kartun al compartir sus procesos de trabajo y reflexiones a través de charlas, entrevistas, seminarios y en los últimos años con la modalidad de los desmontajes de sus obras donde confluyen sus dos áreas de trabajo: la dramaturgia y la docencia. Las ideas e inquietudes que aparecen en el proceso de escritura las comparte con sus estudiantes y colegas, abriendo campo a la reflexión. A su vez, señala que en la reflexión encuentra ideas y certezas que aprovecha al momento de escribir como “una serpiente que se muerde la cola: una cosa me lleva a la otra y al revés” (21).

El desmontaje de Kartun obedece al intento de compartir los procedimientos como artista apelando a su propia experiencia: la utilidad de las lecturas de las publicaciones de la revista *Paris Review* donde los escritores exponen sus propios procedimientos. Señala el director que estas lecturas le permitieron entender la ambigüedad que rodea al trabajo creativo y por ello, en el desmontaje encuentra un espacio propicio para compartir los titubeos y certezas de la creación artística.

En el caso de José Luis Valenzuela, su rasgo característico es coordinar espacios de desmontaje y de devolución en el ámbito de festivales y encuentros de teatro organizados por el Instituto Nacional del Teatro (INT) que, aunque son abiertos al público general, se produce mayoritariamente para los actores, director y técnico teatrales. Fruto de su trabajo en el NOA (noroeste argentino) entre 2010 y 2013, la editorial del INT ha publicado los resultados de estos intercambios: *Un teatro apenas visible. Escenas en el noroeste argentino* (2012); *Hacia un teatro situado. Escenas en el noroeste argentino II* (2013); y *Margen superior izquierdo. Escenas en el noroeste argentino III* (2014). También, de su participación en los desmontajes del Encuentro Regional Patagónico de 2015, puede leerse *Entrando impunemente en obras ajenas* (2016). Desmarcándose de las perspectivas antes mencionadas, Valenzuela (2013) señala sobre su tarea que es semejante al trabajo “directorial” en tanto se entiende que su intervención como coordinador no es la de completar, corregir o evaluar una obra de un colega, sino que se trata de lo que él ha llamado “reescritura analítica de un trazo ajeno”. Esta reescritura forma parte de un diálogo técnico donde lo valorativo está puesto entre paréntesis. El objeto de interés teórico y práctico de Valenzuela se relaciona con la historia de la práctica actoral desde Konstantin Stanislavski y Vsévolod Meyerhold en adelante y los procesos de composición de puesta en escena. En esta historia encuentra la manera en que se han respondido a interrogantes que aún hoy siguen vigentes en el oficio. Sus desmontajes y devoluciones como coordinador apuntan prioritariamente a esta esfera de las artes escénicas y, en los últimos años, su perspectiva atiende otra problemática vinculada al campo en el que inscribe su prácti-

ca de desmontaje: el teatro en las provincias. En este contexto observa que el mapa de la creación teatral de las regiones presenta una gran área de vacancia en cuanto a la formación profesional. Por ello, en sus devoluciones la atención se enfoca en el hecho escénico como un trazo vacilante, en potencia, insinuado y su aporte es desde un rol técnico. De esta manera, la actividad de

“reescritura”, denominada por Valenzuela como “microcrítica” no excluye la crítica tradicional, sino que tiene una relación de “‘complementación compensatoria’, pues esta nueva práctica se ocuparía de los restos que el discurso crítico deja de lado y de las perlas olvidadas en sus intersticios” (Valenzuela, 2015:379). (Sobre el término microcrítica ampliaremos en el apartado 2.1).

2. EL DESMONTAJE EN LA ACTUALIDAD

Actualmente, observamos que en nuestro país el desmontaje se ha instalado como una práctica recurrente en el ámbito de los festivales y encuentros teatrales. También resuena este hacer con mayor frecuencia en contextos académicos que van desde reuniones científicas a eventos educativos como, por ejemplo: los eventos organizados por el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba) donde hay una intensa actividad sobre la temática; la UNICEN (Universidad Nacional del Centro) ha incluido desmontajes en las Jornadas de Crítica Genética y las Jornadas sobre Dirección en Artes Escénicas y la UNCo (Universidad Nacional del Comahue) que a partir de la octava edición presentó desmontajes en las Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia. Del mismo modo, la Escuela de Espectadores, actividad coordinada por el historiador y teórico teatral Jorge Dubatti, realiza actividades de estudio, análisis y discusión de los espectáculos teatrales. En este marco, se organizan funciones con posterior desmontaje en diversas ciudades del país. A continuación, nos interesa destacar algunos casos y observar su desempeño. Carlos Fos, his-

toriador teatral y crítico, como miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatro (AINCRIT), participa en el espacio de Crítica y Desmontaje del Festival Bahía Teatro desde el año 2011 en la ciudad de Bahía Blanca. Este Festival da a conocer a través de un blog sus actividades (www.bahiateatro.blogspot.com.ar). Allí puede leerse: “Espacios de Crítica y Desmontajes. Teoría, Práctica y Debate. Espacio dedicado al análisis e intercambio sobre las propuestas presentadas en el festival entre creadores y asistentes”. Este ámbito tiene la particularidad de ser abierto al público, pero requiere de previa inscripción y a quienes participan se les solicita que redacten críticas sobre los espectáculos, convirtiendo estas actividades en talleres donde “Fos compartirá herramientas para el abordaje de la crítica y desmontaje”. Las críticas resultantes del taller son publicadas posteriormente en el Blog del Festival.

Para Fos (comunicación personal, julio 2014) desmontar una obra implica una revisión de los procedimientos e instrumentos que utilizan los artistas. La elección de poéticas dramáticas podría comprenderse partiendo de la idea germinal que finalmente se transforma cuando es

atravesada por el cuerpo de los actores y se nutre de los aportes de otros artistas y lenguajes que intervienen en el proceso creativo. Esta perspectiva promueve la indagación crítica de estos procesos para analizar apropiadamente las herramientas con que cuentan los creadores y dicho análisis sirve de fundamento para un estudio sobre la práctica escénica de los artistas involucrados, al mismo tiempo que revisa poéticas a lo largo de la historia con anclaje en el presente.

Otra de las experiencias de desmontaje actuales nos lleva al encuentro de teatro adolescente Galponeando que se realiza en Luis Beltrán, Río Negro, organizado por la Asociación Cultural Grupo Libres. Jorge Holovatuck, actor y pedagogo, es el coordinador. La particularidad de este encuentro es que los grupos pueden presentar tanto obras teatrales completas como muestras de trabajo, ejercicios, ensayos y *work in progress* promoviendo un espacio de intercambio y estudio. Dado que los grupos que participan son adolescentes que están en proceso de formación, Holovatuck señala que el desmontaje que realiza tiene que ver con una actividad didáctica, enfocada en los procesos de enseñanza y aprendizaje. En este sentido, piensa los procedimientos como caminos hacia una poética y el desmontaje como medio. A partir de inquietudes personales y profesionales: “(...) ir a ver espectáculos que me interesaban y robarle la poética, pero en vez de robarle la poética como resultado, me interesaba pensar qué procedimientos, juegos, ejercicios y actividades me dan como resultado esa poética” (J. Holovatuck, comunicación personal, noviembre, 2013). Finalmente, la AINCRIT ha lanzado desde junio de 2014 el Proyecto Desmontajes convocando a los socios a replicar esta actividad a nivel nacional. De acuerdo con la propuesta de la aso-

ciación, dicho proyecto consiste en un “desmontaje - entrevista - análisis - crítica” que realiza el socio a continuación de una función teatral con el público. Aunque los términos mencionados presentan metodologías diferentes, podría considerarse que la entrevista, el análisis y la crítica funcionan simultáneamente como “moldes” para el desmontaje y, en definitiva, los intercambios que conforman un desmontaje se presentan, generalmente, como un conjunto heterogéneo que incluye experiencias, reflexiones, testimonios, preguntas, etc. de un proceso creativo. En estos casos, los desmontajes tienen la particularidad de registrarse en audio y el resultado de su transcripción se publica en la revista *Mateo, Medio Argentino de Teatro* (www.leemateo.com.ar). Lo distinguimos porque es relevante que no se diluya toda la productividad de esta instancia. Los desmontajes publicados figuran como entrevistas realizadas a los grupos al término de la función y con el público presente. En algunos casos se llevó a cabo en la sala donde el grupo hace funciones y en otras ocasiones, la función y posterior desmontaje se concretó en el marco del I Simposio sobre Teatro, Política y Sociedad en América Latina organizado por el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Aquí se reflexiona “acerca del modo en el cual se generan los proyectos teatrales, la práctica del arte escénico en general y la gestación del proceso de construcción de la obra” (Verniers, 2015). Iniciado el intercambio, los coordinadores invitan al público a sumar preguntas que a veces se transforman en apreciaciones. Los interrogantes varían de acuerdo con cada propuesta

estética. Antonio Quispe (2015), miembro de la AINCRIT señala: “con el proyecto Desmontajes intentamos hacer un acercamiento crítico a las obras, en el sentido de establecer criterios, de clarificar cómo los creadores llegan a sus obras, tener esa discusión sobre la creación en presen-

cia de los creadores”. Las entrevistas-desmontajes indagan reiteradamente en los procesos creativos y las preguntas abordan las temáticas, cómo están evocadas, los porqués de determinadas elecciones, la recepción y el trabajo actoral sobre la construcción de los personajes.

2.1 CONSOLIDACIÓN INSTITUCIONAL DE LOS ESPACIOS DE CRÍTICA Y REFLEXIÓN EN ENCUENTROS Y FESTIVALES DE TEATRO

En Argentina las nociones de desmontaje y devolución comenzaron a utilizarse de modo más habitual a partir de los eventos organizados y coorganizados por el Instituto Nacional de Teatro (INT) que, aproximadamente, a partir del año 2000 los incluyen en las programaciones. En 1996 se sanciona la Ley Nacional de Teatro N° 24.800 y se crea el Instituto Nacional del Teatro. Además de garantizar derechos y solventar la actividad del teatro independiente, el instituto crea un sello editorial y edita desde el año 2000 la revista *Picadero*. Del año 2000 en adelante, la revista *Picadero* contiene reflexiones, entrevistas y, especialmente, crónicas de las fiestas provinciales y nacionales organizadas por el INT y otros informes sobre eventos coorganizados. Se puede comprobar que los espacios de reflexión son programados paralelamente a los distintos eventos. Dichos espacios de reflexión se afirman en un contexto donde buena parte de periodistas y críticos teatrales de los principales medios se organizan en mesas de discusión y debates dando cuenta de una crisis al interior del oficio. De este modo, en 2001 se realizó en Córdoba un “Encuentro con la crítica”, organizado por la

Agencia Córdoba Cultura. El debate se produjo en una mesa coordinada por Carlos Pacheco y estuvo integrada por Sebastiao Milaré, de Brasil; Silvia Staude, de Alemania; Julio Cejas, de *Rosario/12* y revista *El espacio vacío*; Susana Freire, de *La Nación*; Federico Irazábal, de *El refugio de la cultura*, Radio *Del Plata* y Ana Durán, de Revistas *Funámbulos* y *3 puntos* (Picadero n° 5, 2001) con el objeto de discernir cuáles son las nuevas bases de la crítica frente a las nuevas tendencias de la práctica teatral. En el marco de este encuentro Julio Cejas señala la importancia de acompañar los procesos creativos:

“(…) la tarea del crítico va más allá de los limitados alcances de la redacción de un periódico o una revista, el crítico debe insertarse en la maquinaria de producción teatral para demostrar los alcances productivos de su labor. Quiero puntualizar una vez más mis experiencias en los distintos encuentros teatrales a los que asisto en carácter de coordinador de los debates y desmontajes de las obras que participan (...) Año tras año pude comprobar que el aprendizaje más directo y contundente

de un crítico es el espacio de confrontación y debate con los mismos creadores y el público” (Cejas, 2001:13).

Por lo tanto, en esta situación de discusión de la crítica puesta en crisis frente a las nuevas tendencias, críticos y periodistas se vinculan con los espacios de reflexión que comienzan a diseminarse acompañando la programación de espectáculos en los ámbitos de las fiestas teatrales con la perspectiva enfocada, entonces, hacia los procesos creativos y las dinámicas del desmontaje.

Generalmente, los periodistas y críticos miembros de CRITEA (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina) han sido los encargados de la coordinación de las mesas de devolución en las fiestas nacionales y otros eventos coorganizados que ya forman parte de la tradición de festivales, como el Festival de Teatro de Rafaela desde 2005 (Santa Fe) y el Experimenta Teatro desde 1997 de Rosario (Santa Fe), entre otros.

En la página del Municipio de Rafaela se puede leer: “En las mesas de devoluciones se produce el encuentro de artistas, críticos, periodistas y público en general, quienes tienen la posibilidad de conversar sobre los espectáculos de la programación oficial. Cada mañana, en un ámbito distendido, se produce el intercambio y cruce de ideas sobre las obras vistas en la jornada anterior. Se genera de este modo un espacio de reflexión que permite enriquecer y completar la mirada”. Los diarios regionales difunden las actividades del Festival y, especialmente, la mesa de devoluciones: Claudia Perren afirma su rol de coordinación de los debates:

“Se trata de ser lo más respetuoso con los elencos, valorando el trabajo y el riesgo que

asumen al poner una propuesta al servicio del festival, rescatando lo bueno y poniendo sobre el tapete lo que no gusta para que se reflexione (...). Las críticas son constructivas, incluso las que pueden leerse como ‘negativas’, si los actores y actrices están abiertos a escuchar, eso es lo interesante de esta mesa de devolución” (Perren, 2011).

En ocasión de la 10° Edición del Festival de Rafaela, David Jacobs (2014) escribe sobre las devoluciones que “el interés principal de estos encuentros matutinos está dirigido a ahondar y acercarse al significado de las obras programadas la jornada anterior. Pero sobre todo, la intervención de los propios artistas convierte a este espacio en un lugar de gran incentivo y profunda reflexión” (19).

Por otro lado, el Grupo Laboratorio de Teatro El Rayo Misterioso, de Rosario, Santa Fe, tiene entre sus actividades la producción de espectáculos, talleres y seminarios internacionales, edición de revistas y libros especializados y la organización anual del Experimenta Teatro, un encuentro internacional de grupos. A partir del tercer encuentro en el año 2000 y en adelante, aparece el espacio de desmontaje coordinado por el crítico de la zona Julio Cejas. En el marco de su quinta edición, en 2003 se llevó a cabo un segundo encuentro de críticos teatrales para debatir acerca de las relaciones entre los teatristas y la crítica. En esa ocasión, el coordinador de desmontaje de Experimenta Teatro y miembro de CRITEA señalaba: “el rol de la crítica, más allá de las publicaciones periodísticas, volvió a desarrollarse con más fuerza en los tradicionales desmontajes que sirven a los creadores para evaluar los diferentes alcances de sus propuestas” (Cejas, 2003:41).

La XIX Edición de la Fiesta Nacional del Teatro del INT realizada en 2004 en la ciudad de Rafaela fue la última coordinada por CRITEA. Los lineamientos se corrieron de su eje, es decir, los desmontajes como espacios de intercambio y acompañamiento de los procesos creativos se convirtieron en espacios legitimadores que extienden la idea de lo que es “calidad” y “nivel”. Miguel Passarini (2004), miembro de CRITEA, afirma que las propuestas que “generan mayor interés” son las que representan a Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe (18).

En el mismo esquema, en el contexto de la XX Fiesta Nacional del Teatro en la Patagonia, Sebastián Busader (2005) escribe en la revista *Picadero N°14* que “ya con anterioridad se sabía que el nivel de producción, en todos sus eslabones y composiciones sería, cuanto menos, desperejo (...) las mejores puestas son las generadas en provincias como Buenos Aires, Córdoba y Mendoza” (24). Las mesas de devolución tuvieron grandes cambios en tanto que ya no fueron coordinadas por críticos o periodistas sino por artistas reconocidos del medio teatral. En ocasión de la Fiesta Nacional mencionada, por ejemplo, la coordinación estuvo a cargo el director teatral Rubén Szuchmacher. Sin embargo, las devoluciones volvieron a reducirse al carácter “dispar” de las obras producidas, en términos del coordinador, “desde el deseo de hacer algo, de expresarse, pero eso no necesariamente es arte” (en Busader, 2005:24).

Esta polémica se extiende a la totalidad de las Fiestas Nacionales y queda explicitada en cada una de las ediciones de la revista *Picadero*. Esta mirada parcial no da cuenta el carácter federal de la Fiesta y no asume que el mapa teatral de Argentina es desigual en principio por dos fac-

tores: la falta de oportunidades de formación profesional y que la crítica y difusión no es un ejercicio potente o con fuerza en todas las regiones. Un enfoque que permite salir de la discusión regional, de Buenos Aires (o grandes ciudades) *versus* el interior y sus faltantes, es pensar en las formaciones teatrales a partir de Raymond Williams (1994). Siguiendo al autor, la descripción de las formaciones culturales permite entender modos de organización y autoorganización evitando centrarse en el factor geográfico.

En resumen, el andamiaje reflexivo que se institucionalizó en las Fiestas Teatrales fue promovido por críticos y periodistas provenientes en su mayoría de medios masivos y daban cuenta de una crisis reflejada en el divorcio entre críticos y artistas. Por ello, en los encuentros realizados para revisar las problemáticas atravesadas se alzaron a favor del diálogo con los creadores. Los espacios de devolución y desmontaje favorecían este encuentro y acercamiento. No obstante, en algunos casos, se convirtieron en espacios legitimadores y evaluadores de la calidad de las obras con parámetros vagos y reduccionistas.

Hay otras experiencias al interior de estos constructos institucionalizados que contradicen la orientación antes descripta. Coincidimos, en este contexto de discusión, con Valenzuela, quien había participado de los primeros desmontajes en los '80 en el marco de los encuentros de ISTA (International School of Theatre Anthropology) y a partir de 2004 coordina espacios de devolución y desmontaje del INT. A propósito de su rol de “devolutor” se cuestiona:

“En mí reaparece en el 2004 el desmontaje de manera accidental para hacer devoluciones en la Fiesta Regional Patagónica en Neuquén.

Lo que se me pidió fue algo verbal, no era ni remotamente lo de la ISTA. Desde el primer momento asumí que mi diálogo con los colegas tenía que ser desde el lugar de director, conversar sobre problemas comunes viendo el trabajo del otro. Por todos los medios traté de evitar que me confundieran con un crítico o palabra autorizada!” (J.L. Valenzuela, comunicación personal, agosto 2013).

En estos ámbitos, los grupos y espectáculos del interior de las provincias están muy lejos de conformarse como una masa homogénea. Esto conlleva para Valenzuela la idea de instalar un diálogo técnico de colega a colega y señala que en el curso de los años ha ido creciendo en su práctica la microcrítica. Este concepto apela a enmarcar las obras y sugerir a los grupos procedimientos estilísticos y lógicas de composición para darle “forma”.

“Es un estudio histórico el que hago; no es cronológico sino como decantación de soluciones a los problemas que enfrentamos los artistas en cualquier momento de la historia. Pero también que estuvieron históricamente situadas las soluciones. Hubo respuestas que se podrían ligar a ciertas tendencias (...) Las preguntas fueron las mismas, solo que varían las respuestas y esa multiplicidad de soluciones tiene traducción técnica (...) La creación contemporánea es un reciclado de materiales probados, quizás olvidados” (Valenzuela, 2015b).

A pesar de la falta de formación teatral y las insuficientes políticas culturales para solventar

la actividad, la circulación de obras y la creación de un público, notablemente, los grupos filodramáticos sobreviven y perduran en estos territorios donde se reúnen para hacer teatro y poner en práctica experiencias y ejercicios de desmontaje como parte de los procesos de investigación teatral.

Al presente, los desmontajes y devoluciones se han convertido en “un clásico” de los encuentros regionales, fiestas provinciales y fiestas nacionales del INT, no solo para los que participan de la programación, sino también para el público general. Por ello la importancia de no caer en criterios reduccionistas para evaluar una obra de un grupo de aficionados de, por ejemplo Chaco, con el mismo parámetro que una obra de CABA. Es innegable que hay una fuerza teatral vital en esos grupos marginados. De modo que Valenzuela encuentra en la noción de microcrítica una manera eficaz de articular la teoría con las prácticas. Si los críticos teatrales asumen su discurso desde el rol de espectador, la microcrítica, inversamente, asume su discurso desde la mirada del productor: “Propugna una atención puesta sobre los valores y las fuerzas que palpitan, que empujan, que se insinúan o que susurran en una obra determinada, al margen de los grados en que tales potencias se hayan realizado efectivamente en la escena” (Valenzuela, 2015a:11).

De esta manera, Valenzuela promueve el intercambio en un marco pedagógico como un auxiliar técnico, donde observa las obras y asiste a los grupos sugiriendo variantes desde una mirada que contempla la puesta en escena desde su construcción morfológica.

3. POÉTICA, ESTÉTICA Y PROCESOS CREATIVOS EN EL DESMONTAJE

Quisiéramos dar cuenta en este momento, de tres aspectos o dimensiones que se despliegan en la reflexión teatral a partir del concepto de desmontaje: se trata de las nociones de poética, estética y los procesos creativos que se desprenden de las actuales experiencias de desmontaje que hemos mencionado. Para Fos (2014), la poética es vista desde una perspectiva histórica como marco donde un artista se inscribe. En sus desmontajes propone hacer una revisión de las poéticas dramáticas para luego articular esta revisión con el trabajo de los artistas involucrados. Por su parte, Holovatuck (comunicación personal, noviembre 2013) piensa la poética en términos de procedimientos y resultados. En sus desmontajes, según manifiesta, procura desentrañar qué procedimientos, juegos, ejercicios y actividades dan como resultado determinadas poéticas.

A estas lecturas sobre poética en relación a géneros y estilos se puede complementar la propuesta de Jorge Dubatti cuando señala que la poética es un “conjunto de componentes constitutivos del ente poético en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos” (Dubatti, 2011:39). Para completar esta definición, el autor subraya la capacidad de toda poética de movilidad y desplazamiento entre lo universal y lo particular y de acuerdo a su grado de desplazamiento distingue cuatro tipos de poéticas que podrían resumirse en: a) las micropoéticas que aluden a un individuo poético concreto

y particular; b) las macropoéticas o poéticas de conjuntos que integran dos o más individuos poéticos; c) las archipoéticas que representan la máxima abstracción teórica en modelos lógicos y d) las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas que implica la inscripción de una poética dentro de la micropoética.

Aplicado al ámbito de un desmontaje el enfoque en términos de micropoéticas, macropoéticas y archipoéticas abre la posibilidad de indagar y reflexionar respecto del carácter histórico inherente a estos conceptos en tanto que las poéticas emergen en determinados momentos y como resultado de una labor. En ámbitos como los festivales y encuentros se puede sacar provecho del estudio de las poéticas como puntos de articulación entre la heterogeneidad de los grupos que suelen presentarse.

Por otro lado, y en muchos sentidos, el término poética funciona como sinónimo de estética. De tal modo, tomamos la definición de “estética” de Pavis (2007) que en términos generales, la señala como ciencia que describe los criterios de juicios y los vínculos de la obra con la realidad y verdad. Referido al teatro: “la estética (o la poética) teatral formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto” (184). En la entrada “poética” también refiere a reglas y normas, no obstante, “en el siglo XX, la poética se hace menos normativa, luego descriptiva, e incluso estructural, y examina las obras y el escenario como sistemas artísticos autónomos” (2007:346). Asimismo, la noción de estética también está emparentada con “dramaturgia” en tanto que “su

sentido más general es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra” (148). En tal sentido, a través de la aplicación de un conjunto de reglas es posible escribir una obra teatral. En sentido estricto, dramaturgia refiere a la composición de un drama. Sin embargo, la utilización del término ha sido empleado para definir otras prácticas que no se limitan al escritor de obras, sino que la dramaturgia se desplaza a otros roles: la dramaturgia de actor, de director y la de grupo o creación colectiva. Asimismo, el concepto de dramaturgia también comprende una producción y se expresa como dramaturgia de la luz, sonora, visual, etc. Eugenio Barba (2010) propone hablar de una “pluralidad de dramaturgias” cuya definición recupera en cierta manera el sentido clásico de composición y a su vez articula los distintos niveles de un espectáculo.

Retomando la noción de estética, Catherine Naugrette (2000) realiza una extensa revisión sobre el término y propone una circunscripción moderna que ubica hacia fines del siglo XIX junto a la aparición de la puesta en escena. En un principio, representa una estética de la puesta en escena. En un segundo momento, designa el conjunto de reflexiones teóricas sobre el teatro, tanto del texto como de la escena ampliado su campo de aplicación (33). En este contexto surgen diversas áreas de interés como la interpretación del actor, el decorado, el entrecruzamiento de lenguajes, entre otros. Así como el objeto teatro demuestra complejidad, el discurso teórico se vuelve igualmente complejo. En esta condición plural que señala Naugrette, la estética reúne tanto a quienes escriben sobre teatro como a quienes lo practican. Por consiguiente, la estética teatral aborda todos los aspectos del fenómeno teatral, sus elementos

constitutivos, los procesos de creación y recepción y el entrecruzamiento con otros lenguajes. A su vez, los múltiples modos de aproximación desde diversos enfoques como la lingüística, la sociología y la psicología producen textos heterogéneos conformados por notas, ensayos, reflexiones, etc. Pensamos que dicha definición no se encuentra muy lejos de una definición de teoría teatral, o teatrología de acuerdo a De Marinis (2005, 1997), De Toro (1999) y Pavis (2000) en cuanto a que se la considera multidisciplinaria y el objeto teatro es considerado como conjunto de procesos y relaciones. La relación con otras disciplinas, como la semiótica y la antropología teatral, proveen un marco teórico, un aparato categorial, la capacidad de reflexión crítica y la necesidad de observar los procesos creativos. En el Capítulo 4, dedicado a los enfoques teóricos, seguiremos con mayor amplitud esta temática de la teatrología en relación a otras disciplinas que revén las relaciones de teoría y práctica.

Finalmente, el tercer aspecto que refiere al enfoque en los procesos creativos, lo hemos visto con mayor acentuación en el ejemplo del Proyecto Desmontaje de AINCRIT que tiene por objetivo alcanzar algunas precisiones sobre el armado de las obras. A propósito, ¿qué se entiende por proceso creativo en un desmontaje? La creatividad es sin dudas una temática afín a la práctica artística y especialmente en la actualidad está ligada al camino recorrido, al proceso más que al resultado, desvinculándose de alguna reminiscencia a la idea de originalidad. Esto puede observarse desde la perspectiva de las teorías de la creatividad donde se confronta trabajo *versus* inspiración. Son interesantes las teorías racionalistas representadas, de acuerdo a Oliveras (2007), por la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe

y la teoría de la construcción de Paul Valéry. Poe defiende una teoría de la creatividad racionalista que piensa al arte como resultado de un cálculo preciso y la originalidad no es impulso sino una búsqueda laboriosa. Autor del ensayo *La filosofía de la composición* ([1846]1969), sobre su poema *El cuervo*, ataca las ideas románticas de su tiempo referidas a la espontaneidad del genio y la inspiración y le da especial centralidad al término “composición” que refiere a reunir algo en cierto orden. El poeta está interesado en lo que sucede tras bambalinas, es decir, en la planificación de la obra con sus tachaduras, revisiones, anulaciones, etc. (143) En la misma línea, Valéry ([1894]1987) propone una teoría de la construcción en reacción contra las ideas del romanticismo. No obstante el proceso constructivo, racionalista y metódico de Valéry, el azar y la improvisación también forman parte de la producción de la obra. De manera que siempre existe una diferencia entre lo proyectado y lo realizado. Esta diferencia, como también el propio procedimiento de composición, adquiere centralidad en los desmontajes porque exhibe el diseño de un recorrido o proceso creador.

Desde el ámbito de la música, el violinista Stephen Nachmanovitch (1991) se ha dedicado especialmente a la improvisación. Su postura puede “sonar” esencialista cuando sostiene que la creación surge de lo profundo del ser. No obstante, consideramos importantes sus apreciaciones con respecto a los actos creativos que pueden ser llevados a todos los ámbitos artísticos: la escritura, la composición, la invención, como formas de juego. Señala que la creatividad e incluso la técnica nace del juego. El juego es, para el caso, la materia prima del arte. Asimismo, liga la creatividad e improvisación con el paradójico “sé espontáneo” y “sé creativo”. Para salir de la contradicción, se pregunta qué impide improvisar: hablar de procesos creativos es también hablar de su ¿opuesto?: los obstáculos. No son pocos los artistas que señalan que los obstáculos son los que desatan los caminos creativos. El ya mencionado Kartun dice a propósito de la incertidumbre que “es el gran mecanismo creador y que es el obstáculo el creador de recorridos, porque tiene siempre esa misma condición: obliga a crear formas de observar. La incertidumbre crea cosas que es la duda frente al obstáculo” (Kartun, 2015).

4. CONCLUSIONES PARCIALES

En resumen, la revisión de cada uno de los ejemplos que estudiamos nos ha permitido observar un aspecto del fenómeno. Las definiciones que vimos de Ileana Diéguez, Mauricio Kartun y José Luis Valenzuela y el desarrollo de las experiencias actuales en los distintos encuentros, festivales y eventos artísticos y académicos son puntos de partida para pensar el desmontaje como una noción de doble articulación: una no-

ción teórica y a su vez práctica que combina, por un lado, una pluralidad de dramaturgias, y por otro, inscribe las obras dentro de un programa estético desentrañando procedimientos, reglas y normas que conducen a determinadas poéticas. Finalmente, en sintonía con los estudios teatrales contemporáneos, el enfoque ya no se centra en el espectáculo sino que toma en cuenta también los procesos creativos.

CAPÍTULO 2. EL DESMONTAJE DENTRO DEL SISTEMA DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Para introducirnos en los antecedentes del desmontaje nos remontamos a dos formas de registro de procesos creativos con un intervalo de más de medio siglo pero con vigorosos puntos de contacto. Por un lado, la aparición de los cuadernos de dirección de principios de siglo XX y, por otro, las demostraciones de trabajo de la antropología teatral en la década del '80. Para su abordaje proponemos desarrollar tres dimensiones: el entrenamiento, la intertextualidad y el ethos. Asimismo, a partir de las definiciones de desmontaje que desarrollamos en el Capítulo 1, podemos tomar en cuenta las nociones de montaje, trabajo del director y trabajo del actor y proponer una revisión histórica de estos conceptos y actividades cuyos cambios han modificado y establecido las más importantes perspectivas del siglo XX.

1. DE LOS CUADERNOS DE DIRECCIÓN A LAS DEMOSTRACIONES DE TRABAJO

Interesa considerar algunos aspectos sobre la historia de la dirección teatral que podríamos vincular con la idea de desmontaje. Para el caso, nos centramos en las reflexiones de Veinstein (1962) sobre la doble existencia artística que caracteriza al teatro: la de la obra literaria y la del espectáculo. En términos generales, la primera excluye la representación. La obra escrita por el dramaturgo puede, como cualquier obra literaria, difundir el gusto de su lectura una vez impresa (45), mientras que la segunda libera al teatro de la literatura “para hacer de él un arte autónomo que encuentra el fundamento de su autonomía en el empleo sintético de sus medios escénicos” (44). En tal sentido, el autor examina las discusiones sobre la puesta en escena y señala que aunque existen perspectivas en la historia del teatro que atribuyen su nacimiento a fines del siglo XIX, hay otros enfoques que dirán que “la puesta en escena es tan antigua como el teatro” (107) pero no fueron tomados en cuenta por los estudios teatrales que sí se circunscribieron a la obra literaria.

Para nuestro estudio, coincidimos con Francisco Javier (Javier, 1984) quien señala que tanto la figura del director como la puesta en escena se consolidan a fines del siglo XIX. Hasta ese momento, la puesta en escena podía resultar una creación de segundo grado porque se realizaba a partir del texto dramático. Será recién a fines del siglo XIX cuando Adolph Appia publica los primeros estudios que enfocan al espectáculo teatral como fenómeno independiente. Luego se sumarán Craig, Copeau, Piscator, entre otros.

Por su parte, De Marinis (2005) expone que la figura del director, según lo entendemos hoy, aparece a fines del siglo XIX y se consolida en el XX con los que llamará directores pedagogos. A diferencia del siglo XIX, donde el teatro tenía una función estrechamente ligada al entretenimiento, en el XX comenzó a tener múltiples fines. Por ejemplo, era concebido como pedagógico, político, terapéutico. Asimismo, fue un siglo marcado por las novedades estéticas, técnicas y éticas. Sin embargo, la verdadera revolución, siguiendo a De Marinis, es ética porque surgen las preguntas para qué y quién hace teatro.

Los protagonistas de esta revolución han sido los directores quienes al mismo tiempo han fundado las bases teóricas del teatro. Con la figura del director, el espectáculo se convierte en obra de arte, independiente del texto teatral. El director es visto como autor de la *mise en scène*.

Junto a la consolidación de la figura del director a fines del siglo XIX se pueden encontrar registros de cuadernos de dirección que en cierta forma, son un antecedente del desmontaje. Estos cuadernos no solo apuntan a un registro de la escena como obra autónoma de la dramaturgia del texto, sino que también dan cuenta de las ideas, sentidos y fundamentos de la puesta.

Principalmente se conocen los cuadernos de dirección de los directores demiurgos de principios del siglo XX de los que habla De Marinis en un estudio sobre la “superación” de la dirección de escena (2005:145). A propósito, señala que en casi todos los grandes maestros se puede apreciar una transformación de directores demiurgos

-donde la puesta en escena se concibe como una obra de arte autónoma- a mayeutas donde la mayor implicancia en el trabajo se centra en el actor. Siguiendo a De Marinis, aquí nos ocuparemos de dos de las figuras más destacadas: Constantin Stanislavski y Bertolt Brecht. En los principios del trabajo de dirección, o fase demiúrgica, Stanislavski escribe libros de dirección de sus montajes que actualmente se conservan en el Museo del Teatro de Arte de Moscú. Constituyen el registro de la puesta en escena y permitirían ver la invención de la dirección moderna. En el cuaderno de dirección de la obra *Los bajos fondos* de Gorki, por ejemplo, Stanislavski narra las anécdotas del grupo para la preparación del espectáculo cuyo estreno fue en 1902. Allí describe el “trabajo de campo” en Jitrovo y cómo dicha excursión le facilitó la tarea para hacer la *maquette* y el planteamiento del espectáculo (en Ceballos, 1999:507). La obra la califica como un género novedoso de un “romanticismo insólito” y trata sobre los vagabundos y desterrados. El director escribe el cuaderno en primera persona con aire poético y va intercalando su narración con diálogos, como en una novela. Al inicio de su relato describe su encuentro con Gorki y cómo éste le cuenta sobre la idea de una nueva pieza. Evoca a Chéjov quien le da indicaciones respecto al lenguaje de los personajes. Stanislavski deja sentado la necesidad de que el actor sepa decir las frases de Gorki “sin falsa teatralidad ni patetismo” de manera de buscarle el tono para no transformar la pieza en un “vulgar melodrama”. Así también, cuenta que fastidiaba a Gorki para entrar en su mente creadora y, en consecuencia, el autor le fue proporcionando información sobre cómo había pensado los personajes y la vida de los “ex hombres” que le habían servido de mode-

lo. La anécdota de la excursión incluye diálogos con los vagabundos que encuentran en el camino y repasa las imágenes que se iban formando como hipótesis para la puesta en escena: “La excursión a la plaza-feria de Jitrovo despertó mi fantasía en mucho mayor grado que cualquier conversación sobre la pieza o su análisis crítico”. Leemos en su cuaderno la insistencia de Stanislavski por encontrar lo vital de la experiencia para llevarla a la escena y también sobre las dificultades que se le presentaron como actor, siempre pensando en una ejecución justa y viva en contra de toda declamación y tono costumbrista a la que se oponía en su época. Junto a sus memorias, *Mi vida en el arte y El trabajo del actor sobre sí mismo* (1993), los cuadernos dan coherencia a la premisa que ha guiado toda su investigación: la búsqueda de la verdad escénica. También se conocen de Brecht sus cuadernos de dirección. En *Escritos sobre teatro* (1970) reúne un conjunto de textos entre los cuales pueden leerse aclaraciones, prólogos, explicaciones y algunas notas para sus obras.

El *modelbook* es un registro verbo-icónico del proceso creativo que incorpora, junto a las indicaciones de puesta en escena, conceptos y teorías escénicas. No se trata tanto de una memoria del proceso creativo, como del registro de un proyecto intelectual cuya realización queda abierta a múltiples experiencias y reconstrucciones escénicas. (Lorente, 2013:134)

La fase en la que Brecht escribe estos cuadernos es, siguiendo a De Marinis, la etapa de aprendizaje de dirección donde aún no establecía una relación colaborativa con los actores (2005:150). En el cuaderno sobre la obra *Madre Coraje y sus*

hijos, Brecht inicia con una reseña de la onceava escena que divide en secuencias y agrega en cada secuencia didascalias con descripciones, acciones de los personajes e indicaciones espaciales. A continuación de la narración, bajo la forma de títulos, el dramaturgo reflexiona sobre momentos claves de la escena: las emociones del personaje de la hija muda, indicaciones a los actores sobre el tono de los personajes, sobre cómo los actores trabajaron en ensayos los signos de vejez. Luego, realiza el mismo procedimiento con la escena siguiente: a la reseña la divide en secuencias, agrega observaciones y se detiene en momentos singulares de la escena donde también apunta hallazgos por parte de los actores y actrices. Por otro lado, hay que notar que la técnica del efecto de distanciamiento forma parte de un tipo de procedimiento que posteriormente, en el contexto del desmontaje, se denominarán las demostraciones de trabajo. Dicho efecto consiste en que el actor se distancia del personaje que representa a través de estrategias como el uso de la tercera persona, narrar en el pasado o realizar comentarios que indican su punto de vista como actor, con respecto al personaje y la representación. Dando un salto en la historia del teatro, nos ocuparemos de otra “forma” de registro del proceso creativo. En muchos sentidos, la forma que antecede al desmontaje está en las demostraciones de trabajo del Odin Teatret (Valenzuela, comunicación personal, agosto 2013; Diéguez, 2009). Y para pensar los antecedentes de las demostraciones de trabajo, Barba recuerda cómo los actores y actrices del pasado realizaban “conciertos” donde contaban las etapas de su carrera intercalando su exposición con ejemplos sin vestuarios ni accesorios (Barba, 2009). Una de las anécdotas que Eugenio Barba

(2009:76) recupera tiene como protagonista al actor inglés David Garrick quien de visita por París “probó” a un grupo de personas que podía recorrer rápidamente la gama de pasiones sin que notaran lo natural de lo artificial. Para ello, salía y entraba de la habitación en donde estaba, representando dolor, alegría, placer, etc. Este episodio fue observado por Denis Diderot ([1830]1990) para señalar el concepto de “paradoja del actor sublime” que no siente ninguna de las pasiones que representa.

Otra anécdota se refiere a Mei-Lanfang, actor de la Ópera de Pekín quien de gira por Rusia en 1935 improvisó una demostración de trabajo donde estaban presentes Brecht, Stanislavski y Piscator, entre otros. Barba señala que este encuentro permite a Brecht desarrollar su visión sobre el extrañamiento.

Demiurgo o mayeuta, lo cierto es que estas categorías aluden, para De Marinis, a un proceso de desarrollo y transformación, donde piensa la pedagogía teatral como punto de llegada de la dirección en el siglo XX: “Aunque los directores demiurgos y los directores mayeutas han convivido y siguen conviviendo en el teatro contemporáneo, en el caso de casi todos los grandes maestros podemos apreciar en su itinerario artístico el paso decisivo de una concepción de puesta en escena del primer tipo a otra del segundo” (De Marinis, 2005:148).

Más adelante, De Marinis habla de la superación de la dirección o puesta en escena, como la pérdida de centralidad del director. El actor del siglo XX ocupará el centro de los procesos creativos y se desarrollará en paralelo con el trabajo del director. Esto puede verse en el pasaje de los cuadernos de dirección a las demostraciones de trabajo que acabamos de recorrer y significa

que en el proceso creativo del teatro se pueden identificar dos dramaturgias principales: la del actor y la del director. El sentido que el autor le da a la superación de la dirección, o de teatro posdirección, implica pensar la dirección como un montaje de montajes.

El hacer del actor forma parte de una vertiente teatral que promueve la llamada cultura física a partir del siglo XX. ¿Quiénes son los directores y cuáles son sus aportes a la tarea del actor? Sobre esta temática hay una extensa bibliografía. Particularmente, nos interesa el estudio de De Toro (1999) quien sostiene que el trabajo del actor será el paradigma que en la Modernidad inicia Stanislavski y clausura Barba (61).

La genealogía incluye la figura de Meyerhold, sobre el que ya hemos comentado sus principales aportes teóricos. Se sumará, igualmente, Gordon Craig, cuyo aporte principal, además de sus postulados escenográficos anti ilusionistas, será el del actor como supermarioneta. Esta noción refiere a una corporalidad nueva, contra el actor naturalista. El tipo de entrenamiento propuesto por Craig para alcanzar esa nueva disponibilidad del actor se constituía en un laboratorio de experimentación para descubrir leyes generales del trabajo actoral. No solamente el cambio se observa en la técnica actoral sino en la cultura de grupo. El entrenamiento actoral de Craig se caracterizaba por su rigurosidad y exigía al actor completa disponibilidad y dedicación, abandonando todo en función de su arte y creatividad. De Toro señala aquí los orígenes de la cultura de grupo y una prescripción de normas que también se verán reflejadas a futuro.

Otra figura destacada en esta genealogía del teatro de la modernidad (a pesar de lo que observa el propio De Toro) es Antonin Artaud.

De Marinis (2005) rescata la originalidad de las “fascinantes” teorizaciones de *El teatro y su doble*. En los años '30 Artaud señala que el teatro no debe imitar la vida sino rehacerla. Su producción teórica y estética serán determinantes en la segunda mitad del siglo XX en cuanto a la concepción del teatro como ámbito donde todos los lenguajes se cruzan y está destinado a todos los sentidos. Grotowski retoma varios sentidos y continúa la estética artaudiana en relación al teatro llevado a su esencia, la experiencia de “contagio” entre actor y espectador y la concepción del teatro no como fin, sino como medio para la plenitud individual (Díaz, 2010:10). Otros puntos de contacto refieren a un entrenamiento cotidiano para tener un cuerpo disponible, la búsqueda de fuentes tomadas del teatro oriental, el proceso creativo centrado en el actor y su cuerpo, el trabajo de laboratorio y experimentación.

¿Por qué De Toro señala que la antropología teatral clausura el paradigma?

Barba clausura el paradigma, fundamentando esta epistemología en una disciplina que provee bases permanentes de los principios fundamentales que son recurrentes y que unen al actor más allá de la cultura que le es propia. (94)

Podemos agregar a ello la importancia que tuvieron los espacios de creación e investigación fundados por Barba, sobre todo en su trayectoria pedagógica de seminarios, talleres y múltiples viajes y “trueques” (o intercambios) que se extendieron por el mundo. Fruto de los encuentros de tercer teatro, de las sesiones de ISTA, como de las decenas de visitas y giras que Barba y el Odin hicieron en Latinoamérica y en nuestro país (Masgrau, 2002; De Toro, 1999), una importante producción

teatral de la Argentina toma el modelo antropológico (Díaz, 2010). En el marco de esta tradición teórica y práctica se afirma y consolida el desmontaje como espacio de intercambio y aprendizaje a partir de la observación, ya no (solamente) de los espectáculos, sino que la mirada sobre el hecho teatral incluye a los procesos creativos.

Antes de retomar este lazo entre la antropología teatral y latinoamérica, es necesario ampliar algunos aspectos de aquel paradigma de la modernidad, en lo que hace a su máximo desarrollo (o clausura), representado por Barba y su grupo de actores.

1.1 LAS DEMOSTRACIONES DE TRABAJO DEL ODIN TEATRET

Como mencionamos con anterioridad, los trabajos de Diéguez y Valenzuela sitúan los orígenes del desmontaje en las demostraciones de trabajo que se desarrollaban en las sesiones de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por su sigla en inglés) llevadas a cabo desde la década del '80, precedidas por la figura de Eugenio Barba.

En el contexto de las sesiones, las demostraciones de trabajo son caracterizadas como “partituras escénicas” que conjugan un espectáculo a la vez que su proceso creativo; reflexión y expresión artística. A propósito, Barba señala su “origen casual, en 1978, debido a la presión de una dificultad imprevista” (2009:75): el deseo de juntar las dos naturalezas del trabajo del actor, premeditación e improvisación. Allí es donde se encuentra la impronta, de acuerdo con Barba, del origen de las demostraciones de trabajo que luego se convirtieron en un aspecto de la tradición del Odin.

Barba apunta que en sus años de formación con Jerzy Grotowski las personas le solicitaban que explicara el carácter del *training* y de los espectáculos. Esto generó la necesidad en Barba de “que

fuera posible volver evidente la doble faz del trabajo teatral. La complementariedad del ejercicio *en frío* y del proceso orgánico *cálido*” (77). Ambos elementos, entrenamiento y resultado artístico, serán constitutivos de las demostraciones de trabajo. La explicación del entrenamiento por sí sola, le resulta *fría* a Barba. En cambio, piensa el proceso orgánico como *cálido* porque es el momento del espectáculo cuando el actor olvida la técnica y esta es invisible para el espectador. De este modo, las demostraciones de trabajo serían una forma que está a mitad de camino, dice Barba, entre pedagogía y espectáculo. Al igual que Grotowski, Barba supone que el espectáculo debe generar un contacto vivo entre actor y espectador. La presencia del actor – o bios escénico - es lo que logra mantener la atención del espectador (Barba, 2005:25). Sin embargo, si no aparece una intención que promueva preguntas e imágenes en el público, la relación observador-actor se pierde (175).

Dentro del Odin, la primera demostración de trabajo, propiamente dicha, y que Barba considera verdadera, es la de Iben Nagel Rasmussen en 1980 con *Luna y oscuridad*. La actriz pensaba que los seminarios pedagógicos que ellos daban

corrían el riesgo de replicar fórmulas y este no era el objetivo del grupo. Sobre la demostración de trabajo señala Barba:

Mostraba los principios elementales del *training*, ejecutaba y explicaba algunos ejercicios, discutía su utilidad, indicaba dónde anidaban las trampas y riesgos de malentendidos. Luego recorría las etapas de la propia vida de la actriz y mostraba cómo los elementos técnicos se transformaban en espectáculo, canto, acciones y palabra. Inventó sin quererlo un nuevo género teatral que hoy parece haber existido desde siempre. (Barba, 2009:79)

Este nuevo género implicaba un puente entre espectáculo y seminario pedagógico. Se unían de acuerdo a Barba, la doble faz del trabajo teatral, el entrenamiento y el resultado artístico. Las demostraciones de trabajo estaban dirigidas a las personas que demandaban formarse en la antropología teatral y a través de ellas se mostraba el proceso de trabajo del Odin.

Al trabajo de Iben Nagel Rasmussen, le siguió Roberta Carreri en 1988 con *Huellas en la nieve*, una demostración de trabajo también autobiográfica. En 1991, Julia Varley presentó *El eco del silencio* que se distingue por partir de los obstáculos que tuvo como actriz, en lugar de los principios técnicos. En 1992, Torgeir Wethal exhibió *Los caminos del pensamiento*, una demostración de trabajo que escenificaba hablando y sentado a la mesa. Estas primeras demostraciones de trabajo y las que le siguieron han formado parte del repertorio del grupo.

Varley (2009) señala que la particularidad de las demostraciones consiste en mostrar proceso y resultado al mismo tiempo. En escena quedan de-

velados los detalles y estrategias del espectáculo al poner en evidencia el trabajo que nada tiene que ver con un estado de inspiración. Por el contrario, precisamente, se comprueban las dificultades u obstáculos del proceso creativo. También advierte que, a diferencia del dictado de un seminario, las demostraciones de trabajo tienen un carácter subjetivo y testimonial que da cuenta de su propio proceso como actriz con el objeto de inspirar el desarrollo actoral de otras personas (87).

El grupo Odin creó demostraciones para cada espectáculo. Cuenta Varley que cada integrante preparaba una demostración de trabajo referida a algún aspecto: al trabajo vocal y a los textos, a la música, a los personajes y luego se realizaba el montaje. Para Varley, las demostraciones de trabajo presentan su experiencia como actriz en la dramaturgia de la construcción de la presencia, la creación de un comportamiento escénico (por improvisación o composición), la memorización de resultados y repetición, la interpretación de texto y del personaje, la elaboración de materiales fijados y las representaciones del espectáculo. Y añade que cada uno de estos estadios y etapas del proceso son incorporados de tal manera que en el espectáculo ya no se piensa más en ellas. Sin embargo, en la demostración de trabajo tiene que recordar todas estas fases y al mismo tiempo olvidarlas (86).

Las demostraciones están estructuradas como espectáculos, con uno o dos actores presentes y exponen los principios fundamentales de su destreza teatral. Sin embargo, aunque el objetivo original fue pedagógico, Taviani observa que las demostraciones de trabajo se volvieron una manera de interrogar la naturaleza de la técnica del actor y de investigar la dialéctica entre frío y caliente (Taviani, 2011:72).

Por su lado, Diéguez señala que las demostraciones implican un acercamiento a los discursos teóricos porque presentan los procedimientos de investigación, creación y experimentación del quehacer teatral. En efecto, en las sesiones del ISTA se trabaja durante quince o veinte días alguna problemática central referida, por ejemplo, a “improvisación”, “efecto de organicidad”, “identidad del actor y tradición del espectador” y “teatro e historiografía”, entre otros. Los diversos aspectos del trabajo del actor son analizados de forma comparativa en un ambiente donde se han cruzado por más de 30 años, los aportes de maestros de diferentes tradiciones, artistas e investigadores como De Marinis, De Toro, Pavis y de nuestro país, José Luis Valenzuela, entre otros.

A principios del '81 (...) Toni Cots, quien venía de hacer un seminario de teatro intensivo en Bali, hizo un desmontaje propio del espectáculo balinés que él tenía. Era la primera vez que yo tenía la experiencia de ver cómo alguien mostraba la trastienda de lo que había hecho. Consistía en un trabajo de ilustración con la acción y sus variantes, se podían ver los borradores de aquello que finalmente constituye

el espectáculo, un poco lo que busca la crítica genética pero no en términos de la escritura en papel, sino del cuerpo. Si uno quiere ponerle un nombre elegante, se diría el *palimpsesto del cuerpo* (Valenzuela J.L., comunicación personal, agosto 2013)

Durante las sesiones de ISTA se analizan principalmente los fundamentos técnicos de la presencia escénica del actor, sin importar de qué tradición y género provenga, porque la perspectiva de la antropología teatral es estudiar el comportamiento escénico en situación de representación organizada. En este sentido, Savarese señala que:

Otro aspecto importante de ISTA es su manera de usar la multiplicidad de diferentes tradiciones performáticas y de extender el diálogo más allá de estas tradiciones. Las bases de estos intercambios es lo que Eugenio Barba llama “identidad profesional”, que se define por el bagaje personal y experiencia de los artistas, con independencia de la identidad nacional, política y convicciones religiosas y a veces, incluso, de su forma de pensar. (Savarese, 1994:58).

1.2 EL TRABAJO DEL ACTOR DEL ODIN: ENTRENAMIENTO, INTERTEXTUALIDAD Y ETHOS

El entrenamiento es un elemento esencial y constitutivo en las demostraciones de trabajo. No hay que entenderlo como un entrenamiento cuya meta es desarrollar destreza o virtuosismo físico. Los directores del siglo XX que han puesto al actor como centro del proceso creativo han re-

formulado también la noción de ejercicio y entrenamiento que acompaña el proceso actoral. En este sentido, Stanislavski fue el primero en entender al actor como artista, como creador. Profesionalizó el trabajo del actor formulando la necesidad de los ensayos como trabajo de prepa-

ración y laboratorio. El entrenamiento en esta etapa de ensayo se basaba en una serie de ejercicios de distintos tipos (danza, acrobacia, gimnasia) para desarrollar la cultura del cuerpo. Estos ejercicios, adaptados por Stanislavski al oficio del actor, tenían como propósito corregir el cuerpo sin deformarlo (Stanislavski, 1997:35). En contra del estilo grandilocuente basado en el *cliché*, la declamación y los estereotipos, su búsqueda inauguró un camino sobre el trabajo del actor y una actuación orgánica basada en la verdad escénica. Su principal preocupación era cómo encontrar estados emocionales auténticos sin aparentarlos. Que el actor pueda sentir, pensar y comportarse de manera sincera en el contexto de la representación. En sus investigaciones señalaba que el recuerdo de diversos sentimientos posibilitaba volver al sentimiento. El actor entonces, debe buscar una situación análoga a la que vive su personaje, revivirla y traer al presente el sentimiento suscitado, sin pensar en el sentimiento sino en la situación que lo hizo surgir. Sin embargo, posteriormente dio cuenta de que los sentimientos no dependen de la voluntad, de manera que el actor no puede reproducirlos voluntariamente en la escena. Del “querer” al “hacer” existe una bisagra que conlleva a su última etapa donde se enfocó en lo que sí depende de la voluntad del actor: las acciones físicas. Éstas son elementos del comportamiento, acciones físicas orientadas hacia alguien o sí mismo. Esta premisa se encuadra en la segunda parte que complementa su investigación y se conoce como el “método de las acciones físicas” que formará parte de la tradición retomada por las investigaciones grotowskianas y de la antropología teatral. También Meyerhold hará sus aportes al paradigma de las acciones físicas. Aunque fue discípulo

de Stanislavski, se distanció de la perspectiva y estética naturalista de su maestro. Para Meyerhold, el actor será la suma de una tarea impuesta desde el exterior y un cuerpo capaz de cumplirla (Meyerhold, 1992). El cuerpo del actor era concebido como instrumento y como tal, dedicó su estudio a la mecánica del cuerpo. Parte de sus elaboraciones teóricas se desprenden de observar los movimientos del obrero trabajando, en consecuencia descubre que: no hay movimientos improductivos, su movimiento tiene ritmo, determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo y resistencia: el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte (230). De ahí que se le dará el nombre de biomecánica a una serie de ejercicios que preparan al actor para su adiestramiento ante un espectáculo. Sus ejes principales son la necesidad de un entrenamiento cotidiano para tener un cuerpo disponible, la centralidad del equilibrio, la utilidad de la danza, la plasticidad del cuerpo fruto de un entrenamiento sistemático para que el actor tenga la capacidad de utilizar correctamente los medios de expresión de su cuerpo. Dicha preparación encontraba fuentes en el teatro oriental. Asimismo, la inclusión del espectador le permitirá a Meyerhold renovar la estética escénica promoviendo la reducción de la escenografía en función de que la atención del espectador se centre en los movimientos del actor.

Grotowski ha señalado que Meyerhold ha sido “un verdadero alumno” de Stanislavski, no por aplicar dogmáticamente el sistema sino, por el contrario, por tener convicciones y dar su propia respuesta. De la misma manera, el director polaco ha señalado que su formación profesional inició con el sistema stanislavskiano y a pesar de

que “como actor estaba poseído por Stanislavski” (1993:19) pudo encontrar su propio lugar. Grotowski creía estéril la técnica o más bien, sostenía que cada actor debe encontrar su propia técnica. A diferencia de Stanislavski, para quien los ejercicios tienen una idea de eficacia, para Grotowski la idea apunta a superar el profesionalismo. La búsqueda se trata de la plenitud humana. El teatro lo piensa como un género de investigación que va más allá de los límites del teatro.

Todo el entrenamiento y los ejercicios ejecutados del Teatro Laboratorio creado por Grotowski apuntan “al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales” (22). Se trata de ejercicios pensados como obstáculos para que el actor descubra sus propios bloqueos. Asimismo, los ejercicios contienen una contradicción que para Grotowski es natural y orgánica porque son los polos de la naturaleza humana. Se trata de la precisión y la espontaneidad, que Barba luego retomará como la doble faz del trabajo del actor: premeditación e improvisación.

El director polaco exigía a los actores que en el ejercicio tuvieran dominio de los detalles hasta el punto en el cual se manifestara la reacción personal. El momento creativo surgía de esta intersección “entre lo que estaba en el flujo de las reacciones personales y de lo que ya se dirigía hacia la precisión” (23). Cuando se cruzan la precisión, que se encuentra en el campo de la conciencia, y la espontaneidad, que se encuentra en el instinto, el ser humano está completo, señala. Se entiende entonces por qué para Grotowski el teatro es una búsqueda y un camino al conocimiento, “la existencia viva en su revelarse”. Esta perspectiva asienta las bases de lo que será nombrado por Barba como antropología teatral.

Por otro lado, para Grotowski cada acción física está precedida de un impulso desconocido pero tangible. Ferdinando Taviani (1994) lo explica claramente: el teatro de Grotowski, lejos de ser físico, es de procesos mentales, palpables y visibles; “es el ritmo del pensamiento lo que vemos” (21). Apunta que de una postura brota una imagen. De esta idea, una línea de pensamiento o la posibilidad de una historia.

Con el Odin se consolidó finalmente la palabra *training* para definirlo como “medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una *inteligencia física*” (Savarese, 1990: 332). En las elaboraciones de la antropología teatral sobre el entrenamiento, no solo se continúan las proposiciones sobre las acciones físicas inauguradas por Stanislavski y seguidas por Grotowski sino que también se constata una apropiación de la biomecánica definida “como una reacción muy dinámica a un estímulo exterior” a partir de la elaboración de una serie de acciones físicas (Barba, 1997:93).

Los ejercicios o *patterns*, se constituyen como un diseño de movimientos que el actor debe aprender a dominar y esto le permite modelar sus propias energías. Con el tiempo, el actor no tendrá dominio sobre los ejercicios aprendidos, sino sobre los principios que le permiten tener un *bios* escénico, un cuerpo decidido y creíble y con ello, atraerá la atención del espectador.

Los ejercicios son formas repetibles y vacías que una vez aprendidas y dominadas por el actor, se “llenen” con la capacidad de improvisación y de encontrar variaciones en la ejecución, en el ritmo, en las imágenes. Esto le permite al actor desarrollar una subpartitura de la partitura del ejercicio. Mientras que la partitura es la manifestación objetiva del mundo subjetivo del actor,

la subpartitura es un elemento técnico que tiene relación con la lógica creativa. Es una forma de subtexto stanislavskiano, una estructura invisible que se entiende como resonancia:

La subpartitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se ejecuta en sus dimensiones originales, sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo aún casi en la inmovilidad. (Barba, 1997:5)

Por otro lado, el actor debe reconstruir la complejidad de la emoción, pues para Barba, aunque todos los niveles característicos de la emoción son invisibles, al mismo tiempo son concretos físicamente. De ahí que la antropología teatral sostiene que el ejercicio encuentra el drama al reconstruir artificialmente la complejidad trabajada sobre elementos simples y montados. Los ejercicios asimilados crean un esquema de comportamiento físico que provee imágenes que luego se convierten en paisajes de un mundo ficcional. El ejercicio por sí solo es un esqueleto que se llena de carne con las imágenes que le dan sentido.

La actriz del Odin, Roberta Carreri (1992), define al *training* como el tiempo y espacio en el que el actor trabaja para construir su propia presencia escénica y romper con los automatismos y los *clichés*. A partir de determinadas prácticas que trabajan la variación de la calidad en la energía del movimiento se busca tensiones dramáticas a nivel físico. Por ejemplo, movimientos lentos y veloces; rectos y curvos; fuertes y débiles; abiertos y cerrados. En el ejercicio llamado *principio de segmentación* el actor se sienta en el piso y debe mover una articulación a la vez, mientras el resto

del cuerpo debe mantenerse inmóvil. El *slow motion*, ejecución en un ritmo lento y uniforme, permite registrar la conexión entre cada una de las partes del cuerpo y del centro de gravedad. A propósito del monólogo *Judith*, la actriz señala que su entrenamiento se basó en gran parte en ejercicios que le permitieron concentrarse en la posición de los ojos. Para ello buscó fuentes en el teatro oriental, danza hindú, balinesa y el Butoh que tienen un trabajo preciso en cómo poner en foco los ojos. Por otro lado, el ejercicio de segmentación lo realizaba sentada en una silla y ese fue el elemento que organizó las imágenes que llevaron a la formalización del personaje con sus porqués, por una parte y al espacio-tiempo, por otra. En relación a los textos del espectáculo, la intertextualidad heterogénea y múltiple es una característica central del trabajo creativo de la antropología teatral. De este modo, Barba ha distinguido un trabajo *para* el texto cuando la puesta está en función de la obra literaria y un trabajo *con* el texto cuando el espectáculo se nutre de uno o más textos. Trabajar *con* el texto significa que el material se dispone a transformarse, supone descomponerlo y reorganizarlo en un montaje donde las imágenes y las nuevas asociaciones que se generan y se yuxtaponen con las acciones físicas (Barba, 2010:173). Este trabajo *con* el texto es el que caracteriza la forma de trabajo de Barba y el Odin. En efecto, muchos espectáculos parten de materiales literarios diversos que incluyen textos dramáticos, pero también poesías, novelas, mitos, ensayos. En el ejemplo del monólogo de Carreri, *Judith*, las imágenes que llenaron de significado los movimientos fueron fruto de una rica intertextualidad donde el trabajo *con* el texto no solo abarcó novelas y personajes, poesías y mitos bíblicos,

sino también, obras de artes visuales e imágenes de películas que luego fueron poniéndose en orden en el trabajo de montaje. Paralelamente, la actriz destacó que algunos aspectos de su vida privada fueron determinantes en el espectáculo: ante la imposibilidad de realizar giras con el grupo decidió convertir la obra en un monólogo. La última dimensión del trabajo del actor para la antropología teatral (recordemos: entrenamiento, intertextualidad y *ethos*), es el carácter individual y testimonial que el actor adquiere en las demostraciones de trabajo.

Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo (...) sino la justificación que cada uno da al propio trabajo (...). Este enfoque, esta justificación personal decide el sentido del *training*, la superación de los meros ejercicios, en realidad estereotipos, movimientos gimnásticos. (Barba, 1997:92).

En las demostraciones de trabajo se exhiben las resistencias y potencialidades de la materialidad -el cuerpo y voz del actor- durante el proceso de creación. Por otro lado, tienen la particularidad de mostrar cómo la historia personal se va tejiendo con el trabajo del actor en el espectáculo, intercalando puentes en los momentos del proceso. Al respecto, Barba señala que además de los resultados artísticos o las técnicas, el *ethos* es la dimensión de las relaciones con la propia historia individual y con la Historia (Barba, 2011:80). El *ethos*, al que también se refiere como la tercera dimensión del teatro, son los porqués, el sentido personal del actor y también del espectador que llenan el “ritual vacío e ineficaz” (Barba, 1997:244).

Estos tres ejes del trabajo del actor del Odin que hemos desarrollado y vemos exhibirse en las demostraciones de trabajo, también funcionan como puntos de partida y se integran a la reflexión teatral en el ámbito de un desmontaje.

1.3 DEL CONCEPTO DE MONTAJE AL DE DRAMATURGIA

Otro modo de comprender el itinerario de la antropología teatral y su legado en la concepción y la práctica del desmontaje es analizar la articulación de otro binomio conceptual: montaje y dramaturgia. El estudio pormenorizado del concepto de montaje se le atribuye a Sergei Eisenstein, aunque tenga diversas fuentes dentro de la teoría cinematográfica. No solo se ocupa de esta noción en el campo del cine, sino que la aplica a las artes escénicas. Además de su contacto con las teorías teatrales del momento -Stanisla-

vski y Meyerhold-, su experiencia en teatro como decorador y director de escena puede resumirse entre 1920 y 1924 en el teatro Proletkult (Fernández, 1976) perteneciente al Partido Comunista y creado con el objeto de difundir la cultura entre los trabajadores. Como decorador y encargado de vestuario, su primer trabajo fue en una obra adaptada de la novela *El mexicano*, de Jack London; luego le siguió *Su majestad el Hambre*, de Leonardo Andreu; *Macbeth*, de Shakespeare y *La toma de la Bastilla*, de Romain Rolland, entre

otros. Sus propuestas incluían decorados móviles y un trabajo plástico con la gama de colores y las formas. Como director, su primera producción fue *Hasta el más sabio se equivoca*, de Alejandro Ostravski en 1923 y ese mismo año publica *Montaje de atracciones* en la revista *Lef*. Las atracciones las piensa a partir del teatro como momentos que despiertan en el espectador sentidos que influirán en sus sensaciones (Xavier, 2008:172). Para explicar el funcionamiento del montaje compara su proceso con el principio de la escritura japonesa donde un ideograma es la combinación de dos elementos que da por resultado un tercer elemento, es decir, dos imágenes que designan objetos o fenómenos naturales que producen la representación de una idea abstracta. Las imágenes aisladamente son estímulos y será la interacción específica de ellas la que otorga significado (Dudley, 1978:58). Eisenstein añade sobre el montaje que “su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen” (Eisenstein [1942] 2005:28). El concepto de montaje aplicado al teatro se presenta según Pavis (2007) como una técnica épica de narración y cuenta con tres áreas: el montaje dramático, de personaje y de escena (299). En las artes escénicas de los '30, Piscator y Brecht utilizan el montaje dramático para componer a partir de fragmentos secuenciados. El corte y el contraste llegan a ser los principios estructurales fundamentales del montaje. Actualmente, este procedimiento tiene honda aplicación y Pavis da algunos ejemplos como la composición en cuadros, donde la imagen forma una escena sin transformarse en otra escena, o la composición biográfica de un personaje, cuando se presentan

como etapas separadas de una trayectoria. Además, observa que el montaje dramático se hace evidente por contraste cuando se intercalan secuencias cortas y repetitivas que evidencian el fragmento. Por ejemplo, un estribillo, un sonido, una iluminación. El montaje de escena hace referencia a los juegos de construcciones dentro del escenario. Pavis señala que los accesorios exteriores que son introducidos a la escena transforman los signos del decorado. El montaje de escena apela a pasar de un cuadro a otro sin transiciones y no pretende justificarse. Dejamos por último el montaje de personaje, porque es donde encontramos diversas acepciones. La definición de Pavis señala que como consecuencia del montaje dramático, el personaje también es resultado de un montaje donde cada propiedad se escoge en función de la acción o comportamiento que se quiere ilustrar y se pasa de una figura a otra por adjunción o substracción de estas propiedades. Grotowski y la antropología teatral comparten este aspecto de una secuencia de fragmentos, pero para Barba es el trabajo de un montaje del actor y no del personaje. La noción de montaje que Barba retoma -también de Grotowski- tiene anclaje en los estudios de Eisenstein en tanto que el montaje es resultado de un trabajo de composición de elementos tomados de la realidad aisladamente y reunidos en un nuevo contexto. Para Grotowski, el montaje será un procedimiento clave en su producción teatral. Describe dos modos de montaje: el de secuencias (del actor) y el del itinerario de la atención. El primero permite a partir de la improvisación, fijar acciones, movimientos, fragmentos, que luego se conectan con otros sin perder impulso. En el segundo caso, el del itinerario de la atención, se trata de concentrar, guiar, incluso dispersar la atención del espectador.

Grotowski además experimentó el procedimiento de montaje en cine cuando realizó una versión documental de su obra *Akropolis* y de sus observaciones deduce que el montaje se forma en la percepción del espectador. La pantalla cinematográfica tiene dos dimensiones mientras que en el teatro hay una tercera dimensión. En un espectáculo, quien observa hace su itinerario de atención, dirige su focalización y selecciona detalles. En cambio, el espectador de cine tiene esta limitación, por lo tanto, el montaje debe resolver esta privación que no se logra en una imagen fija y general de la acción teatral, porque la selección de detalles no funcionaría de igual manera en las tres dimensiones. “Durante el trabajo sobre el montaje de la película de grabación de *Akropolis*, me dije: ‘Debemos formar el itinerario de la atención a través del montaje. ¡Deben hacer simplemente aquello que he preparado para el espectador como cuando hice el espectáculo!’” (Grotowski, 1993:60).

El director señala que, como un camarógrafo, su labor consistía en filmar con una cámara invisible que le permitía fijar los detalles. En cierta manera, su trabajo de composición lo realiza sobre figura/fondo con el fin de dirigir la mirada del espectador destacando un objeto, una acción o un sonido. Advierte que en el teatro es necesario ser especialista en montaje, aún más que en el cine. Y no respecto del montaje que ordena de acuerdo con el criterio de qué acción después de qué acción, sino de “¿cuál es la lógica con la cual se bombardea la percepción del espectador con efectos visuales y sonoros?” (60). Es por eso que la clave del montaje está en saber dónde debe estar, cuál será su lugar: si está en la percepción de los espectadores, el montaje está en el espectáculo; si el montaje está en los actuantes, está en

el ritual. Que el montaje sea creado en la percepción del espectador significa un trabajo premeditado del director que posibilita al espectador vivir el montaje propuesto a través de la historia y los personajes y la combinación de los elementos visuales y sonoros.

Por su parte, Barba señala que el montaje además de componer palabras, acciones, imágenes, también trabaja sobre el ritmo. De esta manera, para la antropología teatral el montaje, tanto del actor como del director, se relaciona con la composición de acciones (Barba y Savarese, 1990). Inicialmente, Barba se refiere a la noción de montaje como concepto que sustituye al de composición que se caracteriza como una síntesis de materiales y fragmentos, equivalentes de la vida cotidiana, que son extraídos de su contexto originario. De manera que el espectáculo teatral se constituye de elementos que de por sí no son dramáticos, por ejemplo la acción de caminar, la acción de comer, sentarse, etc. Son todos actos ilustrativos que se agotan en sí mismos. En consecuencia, se trata de llevar las acciones más allá del acto que representan y al relacionarlas en una nueva situación, despojadas de su significado ilustrativo, se vuelven dramáticas en el espectáculo.

Para hablar del montaje del actor, Barba distingue una zona de quehacer en la que el actor trabaja en un sistema espectacular codificado. El montaje se construye a partir de la alteración física y los procesos que modifican el comportamiento “natural” para dar forma al cuerpo dilatado. Esto implica que el cuerpo produce más energía a través de los principios de alteración del equilibrio, construcción de oposiciones, la incoherencia coherente, la omisión y la equivalencia. Lo que se busca en el montaje es recrear los correspondientes de la vida cotidiana y com-

ponerlos en una nueva síntesis que el actor fija en el montaje. De esta manera, tendrá a disposición un *bios* escénico que le permitirá dilatar su presencia escénica, es decir, un nuevo comportamiento que a su vez lo vuelve un cuerpo escénico, creíble, vivo. Para Barba, el montaje del actor no es un resultado sino material para otros montajes. La tarea de montaje del director, en este caso, procederá a articular diferentes montajes de actores, extrapolados de su contexto primitivo y componer una nueva relación creando una nueva dependencia. Barba afirma que el montaje es el “arte de situar las acciones en un contexto que las desvíe de su significado implícito” (196). En los últimos años, Barba cambia la terminología y ya no se refiere al montaje sino a la dramaturgia rescatando el sentido clásico de composición. Sobre la dramaturgia del actor agrega que tiene una lógica propia e independiente del director (Barba, 2010). Este carácter autónomo de la composición del actor le permite a Barba como director pensar el espectáculo como orga-

nismo vivo donde conviven diferentes dramaturgias: “esta dramaturgia [la del actor] daba vida a una *presencia escénica* que ponía en acción mi dramaturgia de director y, posteriormente, la del espectador” (54). Además de estas dramaturgias que definen una perspectiva y designan un rol, Barba propone tres niveles de organización del espectáculo y los caracteriza como dramaturgia orgánica, que trabaja sobre las acciones físicas y vocales de los actores, objetos, luces, sonidos, etc.; dramaturgia narrativa que trabaja con personajes, textos e historias y dramaturgia evocativa que es el nivel de trabajo que reconoce como director a partir de los efectos del espectáculo y supone un cambio de estado en el espectador (36). La mención de este recorrido conceptual posibilita el abordaje de una obra teatral en términos de pluralidad de dramaturgias. De forma operativa esta noción permite articular y distinguir distintos niveles que confluyen en un espectáculo donde cada dramaturgia es un punto de partida posible para su reflexión.

2. LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL EN LATINOAMÉRICA Y EN ARGENTINA

Como decíamos anteriormente, la fuerte presencia de Barba y el Odin en Latinoamérica repercutieron en el contexto teatral al punto que consideramos al desmontaje como una de las reformulaciones o apropiaciones que los grupos latinoamericanos hacen del modelo de la antropología teatral.

El grupo teatral dirigido por Eugenio Barba, el Odin Teatret, tiene una trayectoria de más de 50 años. El grupo se forma en 1964 en Oslo,

Noruega y en 1996 se traslada a su sede actual en Holstebro, Dinamarca. Quienes forman parte del grupo provienen de países de todas partes del mundo.

Entre sus actividades cuentan con espectáculos, actividades pedagógicas (seminarios, talleres y demostraciones de trabajo), organización de encuentros de teatro de grupo, hospitalidad a grupos de teatro y danza, el Festival Anual Odin Week y la publicación de revistas y libros, entre otras.

Asimismo, han abierto el campo de investigación sobre antropología teatral a través de la ISTA (International School of Theatre Anthropology). Los espectáculos del Odin además de presentarse en su sede de Holstebro, se presentan en largas giras donde han generado otras experiencias que marcan su cultura específica: las demostraciones de trabajo y los trueques. Los trueques implican la presentación de su trabajo en una comunidad y, a cambio, la comunidad los hospeda y ofrece canciones, músicas y danzas pertenecientes a su cultura local. Ambas experiencias son formas de diálogo con los espectadores que buscan trascender el contacto del espectáculo para abrir otras dinámicas y perspectivas y crear otras lógicas de relación.

¿Cómo es posible que maestros de diferentes tradiciones logren entenderse entre sí, no solo sin tomar en cuenta sus contextos respectivos, sino también sin marcar una apresurada conclusión intercultural? (...) Así, las demostraciones de trabajos en ISTA demuestran ser diálogos transculturales de primer nivel. No buscan un espacio común con el observador. No se detienen en el espacio intermedio de una conversación que aspira a un acuerdo, en la manipulación de las formas con el fin de traducirlas (...) sino provocar reacciones y reflexiones al desplazar las formas en su integridad y dinamismo (Savarese, 1996).

En Latinoamérica el modelo de la antropología teatral tuvo una gran presencia. Más que hablar de una influencia conviene pensar los vínculos que establecieron los grupos que adhieren a esta teoría y práctica transnacional. Un aspecto de este vínculo se erige sobre las numerosas giras

del Odin Teatret. La primera visita del Odin al continente se concretó en 1976 durante el Festival de Caracas en Venezuela que había sido organizado por el cordobés exiliado Carlos Giménez quien invitó al Odin y además los ayudó a moverse en las zonas populares de Caracas en las cuales hicieron trueques y espectáculos callejeros (Barba, 2011:81).

Muchos países se encontraban en un contexto de crisis económicas, políticas y sociales y en varios casos bajo gobiernos de facto. En estas circunstancias, pese a las prohibiciones y situaciones precarias los grupos continuaron haciendo teatro por una buena razón: la necesidad de hacer teatro.

Las motivaciones personales se hacen indispensables para resistir una práctica que de otro modo no podría soportar ni las espinas de su propia precariedad ni los azotes de los peligros que conlleva. La otra cara de la moneda de esta vocación social es un teatro que, por tradición, ha tenido grandes lagunas técnicas y por lo tanto problemas a la hora de materializar y dar eficacia a sus porqués (Masgrau, 2011:107).

El teatro latinoamericano que se acerca a la antropología teatral adopta y adapta los principios de la disciplina transnacional a sus propias necesidades sin distorsionar su propia estética. Los aportes técnicos, la formulación de la antropología y la experiencia de los actores del Odin no ofrecen un sistema de reglas fijas o un método a copiar, sino un conjunto de principios que permiten componer un espectáculo que rompe con los automatismos.

A partir de estos primeros contactos, Barba manifiesta que Latinoamérica se había convertido en un punto de orientación para pensar el sen-

tido de su hacer teatral. Comparte la visión de una práctica teatral en busca de un sentido a la vez personal y social. El *ethos* que encontraba en el teatro latinoamericano le permitió pensar la idea de Tercer Teatro. No es la referencia de una tendencia artística, una escuela o un estilo, sino que “indica un modo de darle sentido al teatro” (Barba, 2011:83).

Tercer Teatro se llamó también a los encuentros de teatro de grupo y fue una de las actividades promovidas por el Odin que inició en Belgrado en 1976 donde participaron grupos europeos y latinoamericanos. A partir de 1978 se empiezan a organizar en Latinoamérica (Perú, México, Argentina) consolidando el modelo en el territorio. La ciudad de Ayacucho, en Perú, fue la primera sede y desde entonces el grupo Cuatro tablas organiza cada diez años el Encuentro de Teatro de Grupo. Durante los '80 y mitad de los '90, las redes entre el grupo danés y los grupos latinoamericanos empiezan a consolidarse y las visitas del Odin llegan a tres y cinco estancias anuales (Masgrau 2011:99).

El exilio de algunos actores y grupos latinoamericanos durante las dictaduras entre los '70 y '80 fue otra circunstancia que reunió y también moldeó el vínculo entre el Odin y Latinoamérica y entre los grupos latinoamericanos entre sí. Los circuitos de festivales internacionales de ambos continentes fueron el escenario común para los encuentros y reencuentros.

Una vez reestablecidas las democracias en el continente, las idas y venidas del Odin y los grupos latinoamericanos continuaron. En la sede del Odin en Holstebro han actuado los grupos latinoamericanos La Candelaria y Teatro Taller, de Colombia; Cuatro tablas, Yuyachkani, de Perú; Nuevo Teatro Los Comediantes, de Chile;

Teatro La Comuna, de Uruguay; Teatro Buen día, de Cuba. En algunos casos como el bailarín Omolú, de Brasil y César Brie, de Argentina, se incorporaron como parte del grupo Odin. La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc) ayudó también a fortalecer los vínculos de los actores y grupos latinoamericanos con el Odin. La escuela fue creada a partir de un proyecto del argentino Osvaldo Dragún en el III Congreso de Teatristas del IIT (Instituto Internacional de Teatro) en La Habana, en 1987. Funcionaba a través de talleres que duraban un mes y eran de carácter itinerante. Los talleres eran temáticos y abordaban problemáticas generales como dramaturgia, trabajo del actor, máscaras y objetos. En ocasiones las problemáticas abordaban el teatro latinoamericano en relación a caminos, búsquedas, formación, etc.: “La propuesta era la identidad mediante la diferencia, juntar ‘diferentes culturalmente’”, señala Dragún (en Gonzales de la Rosa, Santillán, 2014). El equipo de pedagogos que dictaban los talleres incluyó a los directores de los grupos más importantes de Latinoamérica con trayectorias de 20 o más años. Dragún suponía que estos largos recorridos conformaban no solo una estética, una manera de trabajar sino, además, para mantener un grupo durante más de 20 años, también habrían conformado una ética. La Escuela dictó 34 talleres que se realizaron entre 1989 y 2005 y solo tres tuvieron sede en Europa. Con frecuencia, las sedes se encontraban fuera de las metrópolis y participaban de los talleres grupos latinoamericanos pero también de Europa, Asia y África.

Barba y Dragún se conocieron en la primera sesión de la Eitalc en Cuba y allí entablaron un vínculo de intercambios. En 1991 se desarrolló

la primera sesión fuera del territorio latinoamericano, en Bonn (Alemania) y en 1992 en Boloña (Italia). En esa ocasión contó con el auspicio de la universidad de la ciudad, de la ISTA y de Grotowski. Al finalizar el taller, varios teatristas latinoamericanos fueron invitados a un encuentro con Grotowski en Pontedera. En 1995 se volvió a realizar la sesión de la Escuela, esta vez en la sede del Odin. Al finalizar, celebraron un “matrimonio” entre el Odin y Eitalc con Barba vestido de novio y Dragún vestido de novia. Las demostraciones de trabajo del Odin en los diversos espacios latinoamericanos dejaron réplicas concretas. Muchos de los grupos que se han apropiado del modelo antropológico, incluyeron estas actividades en sus prácticas escénicas, como los desmontajes que realizan las actrices del grupo Yuyachkani y las reflexiones escénicas del grupo Cuatrotablas de Perú; las demostraciones de trabajo de Antonia Fernández y Carlos Celdrán sobre la obra *Safo* e investigaciones del grupo Buendía y el desmontaje de Víctor Varela con Teatro Obstáculo de Cuba. Estos grupos tienen en común el interés de presentar procesos de trabajo, de compartir indagaciones sobre la identidad y tradición cultural latinoamericana y la vocación social que configura el *ethos* que Barba ha graficado como la tercera dimensión del teatro.

Asimismo, los festivales, encuentros y otros ámbitos teatrales latinoamericanos también incluyen en sus programaciones espacios de discusión, demostraciones de trabajo y desmontajes en los cuales se busca extender el contacto con los espectadores. Entre algunos ejemplos, podemos mencionar el Festival de Teatro Universitario de Patos de Minas (Brasil), el Encuentro Latinoamericano de Teatro de Copiapó (Chile), Festival

de Teatro de La Habana (Cuba), Encuentro Intercultural de Teatro Iberoamericano (Bolivia) y Encuentro Internacional de Teatro para Chillán (Chile), entre otros.

En nuestro país puede reconocerse una amplia aceptación del modelo antropológico, y con éste sus tradiciones, a partir de los '80 en el clima de la reestablecida democracia.

En la Argentina su presencia promovió, desde su primera visita, un singular interés por su trabajo e impactó con fuerza a un grupo de teatristas que trabajaban de manera sistemática con los principios de la antropología teatral, y que continúan desarrollando su labor a partir de sus postulados, aun cuando en algunos casos estos se hayan mezclado con técnicas propias del pasado teatral argentino. Relación que no es contradictoria sino, por el contrario, sumamente productiva.

Este carácter productivo se hace notar en tanto que la antropología teatral es una tradición de tradiciones y no emerge “en contra de”. Por otro lado, su carácter transcultural permite compartir modalidades de trabajo, sin “odinizar” una región.

El modo de contacto de la antropología teatral con Argentina (Díaz, 2010; Barba, 2011; Masgrau 2011) se puede constatar a partir de al menos tres formas. La primera de ellas, la difusión de la teoría y práctica de la antropología teatral a través de publicaciones. Inicialmente, las traducciones al español de los textos de Barba, fueron hechas por Édgar Ceballos y la editorial Escenología. Se sumaron luego otros proyectos editoriales: en Cuba la editorial Alarcos, en Perú la editorial del grupo Yuyachkani, en Brasil las

editoriales Hucitec, Perspectiva y Dulcina Caleidoscopio y en Argentina la colaboración, principalmente, es con Catálogos.

Por otro lado, como ya hemos mencionado anteriormente, el exilio de actores y grupos a Europa y Latinoamérica fue otro espacio de contacto, sobre todo en los circuitos de festivales y encuentros de teatro latinoamericanos y europeos. El actor y director cordobés Carlos Giménez, responsable de la primera visita del Odin al continente, se encontraba exiliado en Venezuela y a partir de 1971 organiza el Festival de Teatro de Caracas e invita al Odin a participar en 1976. En ese mismo festival Barba y el Odin conocen a los exiliados Coral y Dardo Aguirre de Bahía Blanca y Graciela Ferrari, Roberto Videla y Pepe Robledo del grupo cordobés Libre Teatro Libre que luego son invitados por el Odin a participar del Primer Encuentro de Tercer Teatro en Belgrado. Más tarde se instalan en Italia. Otro grupo exiliado que entabló relación con el grupo danés es Renzo Casalli y su grupo Comuna Baires, entre quienes estaba César Brie quien luego formará parte del Odin. A su vez, Brie forma el grupo Farfa junto a la actriz Iben Nagel Rasmussen.

Pero el contacto más productivo fue el que se dio entre los grupos argentinos con el Odin a partir de las visitas a la Argentina desde la década del '80. La primera visita del Odin en 1985 fue a la ciudad de Córdoba donde presentaron tres espectáculos de la gira de Farfa. Al año siguiente repitieron la gira por Buenos Aires y realizaron funciones en el Teatro Municipal San Martín

de Buenos Aires. En esa oportunidad, también el grupo dictó seminarios en la Escuela de Arte Dramático (EMAD) que finalizó en un espectáculo callejero.

En Bahía Blanca, Coral y Dardo Aguirre fueron promotores de las técnicas grotowskianas y barbeanas en dicha ciudad, y en 1987 fueron responsables de la organización del Primer Encuentro Internacional de Antropología Teatral a la que asistió el Odin. Ese mismo año recorren otras ciudades como Tucumán, Viedma, Trelew y Salta donde presentan demostraciones de trabajo, espectáculos y también realizan sus tradicionales trueques.

Durante los '90 continuaron las numerosas visitas del Odin al país ampliando los vínculos y compromisos asumidos con los grupos locales. Da cuenta de ello, entre otros fenómenos, la creación de El séptimo, red de grupos teatrales creada por iniciativa del grupo santafecino Los Viajeros de la Velocidad en 1996, con la organización de un encuentro entre el Odin con grupos argentinos. Forman parte de esta red Antonio Célico del grupo El Baldío Teatro de Buenos Aires, El Muererío Teatro y Teatro del Vértice, entre otros. Una vez al año organizan el Encuentro de teatro de grupos en el norte argentino, Humahuaca, donde en el año 1999 fue sede del X Encuentro de Teatro de Grupo contando con la visita del Odin y en 2006 al conmemorarse los diez años de la creación de El Séptimo, Julia Varley presentó tres demostraciones de trabajo dirigidas por Barba.

3. CONCLUSIONES PARCIALES

En los antecedentes del desmontaje pudimos dar cuenta de dos formas de registro de procesos creativos con un intervalo de más de medio siglo. Por un lado, la aparición de los cuadernos de dirección de principios de siglo XX centrado especialmente en el trabajo del director y el proceso creativo de la puesta en escena. Por otro, las demostraciones de trabajo de la antropología teatral en la década del '80 donde los procesos creativos se centran en el trabajo del actor en tanto resultado de un entrenamiento, de una estética y un *ethos* que ponen el acento en las motivaciones del hacer teatral.

Dimos cuenta de la noción de montaje y sus procedimientos aplicados al trabajo del actor y al trabajo del director para arribar a la noción de pluralidad de dramaturgias de la antropología teatral donde, entre otras cosas, combina la dramaturgia de actor y director. El primero es un trabajo de composición que tiene por objeto la construcción de una partitura. Mientras que la dramaturgia del director consiste en un montaje sobre las partituras ya fijadas por los actores. Sobre la noción de montaje podemos concluir que en el procedimiento de composición se combinan elementos que, articulados entre sí, adquieren una nueva significación. Esto describe una fuerte marca de enunciación por parte del creador que propone un punto de vista inexistente e invita al espectador a recorrer el montaje haciéndolo partícipe como co-creador.

En la revisión histórica sobre el trabajo del actor y la cultura física durante el siglo XX observamos que será central el paradigma de dirección y pedagogía teatral desarrollado durante la

modernidad. La concreción del paradigma se articula fuertemente en torno al trabajo del actor y su entrenamiento, así como a su organización como grupo y su disponibilidad para un trabajo de puesta en escena coordinado por el director teatral. Estos aspectos ponen en contacto, no sin discusiones y cada uno desde su particularidad, a Stanislavski, Meyerhold, Craig, Brecht, Artaud, Grotowski y Barba. En la segunda mitad del siglo XX, Barba, con toda la herencia adquirida, formula los principios transculturales de la antropología teatral que regulan el trabajo del actor. Junto con su grupo el Odin Teatret fundado en 1964, difunden no solo su producción práctica, sino teórica. Los textos, en su mayoría escritos por Barba, son traducidos en varios idiomas. A su vez, hemos dado cuenta del impacto del modelo antropológico en Latinoamérica y Argentina que no se mide como una influencia europea en el continente americano sino que se establecieron vínculos que han enriquecido ambas esferas. Este vínculo se puede confirmar, al menos, a partir de las publicaciones que difunden el modelo antropológico, de los encuentros en los escenarios internacionales de festivales y, principalmente, de las giras del Odin al territorio.

En el marco de la tradición del Odin, que adquiere características como la cultura de grupo, trueques y espacios de intercambio es que se afirma la práctica de desmontaje y la hemos considerado como una de las apropiaciones que los grupos latinoamericanos hacen del modelo antropológico.

Las experiencias de las demostraciones de trabajo, desmontajes y su apropiación han subrayado

el interés de los grupos latinoamericanos por las prácticas que extienden el diálogo y el contacto con los espectadores. Asimismo, hemos observado el interés común en los procesos de trabajo -más que en los resultados- y la necesidad de presentarlos para exponer y compartir las indagaciones que atraviesan los espectáculos los cuales en su mayoría hacen referencias a la identidad y la tradición culturales. Por otro lado, también el teatro latinoamericano

ha dejado huella en las teorizaciones antropológicas tras la formulación del concepto Tercer Teatro que refiere a la idea del *ethos* e implica un conjunto de comportamientos sociales, políticos, comunitarios y éticos que dan sentido al hacer teatral. De acuerdo a Barba, el *ethos* es lo que caracteriza al teatro latinoamericano y es en las experiencias de desmontajes donde se observa ese sentido del hacer teatral que abordaremos con mayor detalle en el capítulo siguiente.

II PARTE:

EL DESMONTAJE EN ENCUENTROS Y FESTIVALES DE TEATRO

CAPÍTULO 3. DESMONTANDO TEATRO.

1. RELATO AUTOETNOGRÁFICO

En el presente apartado habrá un cambio de registro porque hablaré de mi experiencia, en línea con la perspectiva teórica y metodológica que guían su desarrollo y por lo tanto lo haré en primera persona. Dado que durante la escritura de la tesis me vi varias veces “empantanada”, acudí por sugerencias de profesores y colegas a la autoetnografía. Se trata, brevemente, de una técnica de investigación social cuya práctica más utilizada es la escritura creativa. Como su nombre indica, la autoetnografía combina características autobiográficas y etnográficas (Ellis, Adams y Bochner, 2011), por tanto, el investigador elabora conocimiento a partir de la escritura de un texto que da cuenta de su perspectiva haciendo valer sus experiencias afectivas y cog-

nitivas sobre la exploración del fenómeno del que participa (Scribano y De Sena, 2009).

De esta forma, la autoetnografía fue una elección estratégica que me permitió aclarar cuáles eran mis motivaciones para investigar sobre el desmontaje. Estas imágenes no solo me daban dirección sino que me recordaron la aparición de mis primeras hipótesis.

Mi punto de partida fue la siguiente imagen: yo misma saltando de alegría en mi casa cuando leí un *email* donde me proponían ser la coordinadora de desmontajes en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano que se iba a hacer en Jujuy en 2010. Me sentía ridícula saltando porque aún no sabía con exactitud qué era un desmontaje. Luego de los saltos, me puse a investigar sobre el

término. ¡Sobre todo, para saber qué es lo que tenía que hacer! Busqué en internet alguna referencia, pregunté a mis amigos teatreros. Algo intuía, des-montaje... del montaje para atrás... la obra como punto de partida hacia atrás, la obra como proceso... y me lancé. Confíe en mis estudios universitarios y, más concretamente, en el área de conocimiento en la que me había estado formando: la crítica de artes.

El primer intento fue torpe, como pasa en las primeras citas amorosas donde uno quiere impresionar y decir algo inteligente y cada vez que hablás, te arrepentís y el cuerpo arde de vergüenza. Al segundo día mejoró y al tercero ya tenía la foto: “así debe ser...”. No como imposición, como deber, sino más bien con ese tono del tipo soñador. Como cuando se imagina un lugar al que se desea ir y se lo conoce a través de la impresión que dejan los comentarios... “Así debe ser...”. Algunas obras me fastidiaban. Los mexicanos mostraron un trabajo de bailes cubanos de salón: muchas plumas, glamour, me aburrí tremendamente ¿Qué tenía que ver eso con el teatro popular? Terminado el espectáculo, en la cola del baño, una señora contenta se miraba al espejo y me decía, “¡Ahhh! ¡Los bailes! ¡A mí me gustaron los bailes!... Me sentí tonta. Algo sabía esa señora que yo ignoraba. Al otro día, el coreógrafo y los bailarines nos contaban que formaban parte de una compañía que se había conformado en el contexto de unos talleres abiertos a la comunidad dictados por el coreógrafo en los barrios más pobres de México. Y todas las funciones se destinaban a juntar fondos para beneficio de alguna comunidad. Entonces, ¿no eran bailarines? Además, cada uno tenía su trabajo: una era ama de casa, el otro tenía un taller mecánico, aquél trabajaba en un lavadero

de ropa..., no pude volver a verlos como antes. Me enamoré de su trabajo, volví a la obra y vi los detalles, el cuidado, la delicadeza. Era otro espectáculo el que se configuró en mi recuerdo. Las presentaciones se embellecían cuando eran explicadas. Y cada obra fue un puntapié para hablar sobre otros temas: poética, cuerpo, identidad, memoria colectiva.

¿Por qué elegir el desmontaje como tema de tesis? ¿Qué me interesó? Viene a mi recuerdo el grupo, el vínculo que se había formado, la famosa “química”. Después de cada desmontaje las conversaciones se estiraban en los pasillos, en el baño, en las comidas. Hacia el final del encuentro se programó una asamblea sobre teatro popular y ese fue el momento donde el desmontaje se convirtió en mi objeto. Uno podía escuchar en cada participación la condensación de lo que se había conversado en los desmontajes, una voz común, una construcción colectiva. En esa instancia final, los grupos hablaban desde otro lugar. Algo los había modificado y era la palabra compartida. La simetría que yo misma había propuesto en los desmontajes era en realidad por mis propias limitaciones, por no saber qué decirle a un grupo después de ver su espectáculo. Entonces mis silencios obligaban al grupo a hablar... Y al escuchar sus porqués y los vacilantes procesos creativos, los desmontajes se convertían en una verborragia colectiva de pensamientos. Se me hizo evidente que la reflexión en solitario no tiene la misma huella, ni la fuerza, que la reflexión colectiva. Otra hipótesis que comprobé: los procesos en el arte son más importantes que el resultado. Y si se tiene en claro que los espectáculos son también procesos, el desmontaje también los modifica. Pero eso será, en todo caso, para continuar en otro trabajo.



2. ORGANIZACIÓN Y RELATOS DEL DESMONTAJE

1. FORMAS Y REGLAS DE DESMONTAJE

PARTICIPANTES

En los desmontajes siempre están presentes los grupos de las obras que se van a trabajar. En Populteatro se insiste que también participen otros grupos de la programación y esto se ve reflejado luego en las intervenciones donde hay una marcada participación de los colegas. Quienes intervienen en la sesión transcrita son: el grupo de Santiago de Chile (Chile) Balmaceda Arte Joven. Balmaceda es una corporación juvenil con seis sedes en las cuales se dan talleres y actividades de extensión gratuitas en diferentes disciplinas artísticas, de allí se presentó el grupo de danza teatro con la obra *El Refugio de Kaman*. El grupo Perros de la calle se conforma por egresados de las Escuelas de Teatro La Mancha y Facetas de Santiago de Chile (Chile) con la obra *El Curandero*. Finalmente, de Jujuy (Argentina) el grupo de teatro independiente ADN con la obra *Historias para ser contadas*.

En el encuentro regional participaron del desmontaje el grupo de teatro independiente Ampoya, de Trelew (Chubut) con la obra *Parpentina*, y el grupo El Brote, de Bariloche (Río Negro), integrado por pacientes psiquiátricos con la obra *No está loco quien pelea*. Asimismo, se registran en la transcripción a otros elencos de la programación. En Galponeando, el desmontaje estuvo integrado por: el grupo de teatro comunitario Teatro del Recurso, de Ingeniero Maschwitz (Bs.As.) con la obra *Bolillero bicentenario*; el grupo Le petit cató del TAP (Trayectos Artísticos Profesionales) de

la Escuela N° 814 de Lago Puelo (Chubut) con la obra *Arlequín*, el grupo de escuela media Maquinando sueños, de Allen (Río Negro) con la obra *El ahogado más hermoso del mundo* y el grupo de taller municipal Bancate la Pelusa, de San Antonio (Río Negro), con la obra *El ensayo*. El desmontaje evidencia la participación solo de los grupos que se presentaron el día anterior y representan a las obras que se van a abordar. De esta manera, el intercambio queda acotado a estos grupos.

COORDINACIÓN

La coordinación en Populteatro está a cargo de Penny Glass y Kike Castañeda, quienes forman parte de los grupos teatrales encargados de la gestión de Entepola. En este sentido, el ámbito de desmontaje establece una mayor simetría entre coordinadores y grupos (en tanto se desarrolla entre pares). En cambio, José Luis Valenzuela y Jore Holovatuck desde su formación académica y profesional presentan una relación asimétrica con los participantes.

Para el desmontaje del Encuentro, Valenzuela propone introducir un marco referencial que surge posteriormente de ver la función, y desde allí, suscitar el intercambio.

Al día siguiente lo que me decanta, lo que cae, lo que queda como un resto es para mí el punto de partida de una reflexión que es la que comparto con ustedes en esta instancia. Pero me gustaría ser una voz más y que ustedes digan también sus pareceres, sus apreciaciones. (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013)

Hay que subrayar este enunciado que si bien es portador de la propuesta teórica, en el contexto enunciativo particular se asume como una invitación a un diálogo horizontal entre los participantes. De este modo, toma como “pretexto” las obras vistas la noche anterior (y las del encuentro en general) para crear un puente hacia una reflexión mayor que les permita una suerte de diagnóstico sobre la actividad teatral en la región, en ese momento. Arguye que el aspecto comparativo genera un “aire de familia en cuanto a preguntas, problemáticas, inquietudes” (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013). Holovatuck, como pedagogo teatral señala que el desmontaje que realiza es del “tipo didáctico”, en tanto que propone que el espacio sea de encuentro, de intercambio y estudio, y el desmontaje, desde una mirada asertiva, permita fortalecer los procesos de trabajo de los jóvenes para que sigan produciendo.

“(…) mi devolución en particular la hago relativa, no absoluta, lo que hago es afirmar con vehemencia los logros que ha tenido ese grupo y desafiarlos para pensar algunas cosas. A mí me interesa más el aporte del andamiaje técnico, didáctico, pedagógico, procesal, mientras que sea una experiencia más de aprendizaje”. (J. Holovauck, comunicación personal, noviembre de 2013)

OBJETIVOS

Los tres casos fueron tomados de festivales y encuentros de teatro donde se promueven estos espacios de intercambio. Los desmontajes tienen en común la puesta en marcha de una reflexión a partir de los espectáculos vistos la jornada

anterior. En este sentido, se trata de una práctica complementaria al espectáculo, no solo del “mostrar” sino también complementaria a la espectación. Entre los objetivos de Populteatro se plantea que “lo que nos une no es solamente (...) el poder mostrar nuestro trabajo sino el poder conversar, charlar y compartir nuestros procesos, nuestras experiencias” (K. Castañeda y P. Glass, Desmontaje 1, enero de 2009). Populteatro se enmarca en Entepola, Festival Internacional de Teatro Comunitario que nace en el año 1987 como un proyecto de Teatro La Carreta en Santiago de Chile. La convocatoria está abierta a grupos de teatro comunitario, teatro popular, teatro de calle, murga, circo, teatro carcelario, entre otros. Se realiza al aire libre y con acceso gratuito. En el marco del festival se desarrollan espacios de desmontaje. En la edición de 2009 proponen, para ser “más dinámicos”, tres categorías: escuelas universitarias, grupos comunitarios y grupos profesionales comunitarios. Los coordinadores establecen como pauta que cada grupo participante del desmontaje identifique la categoría que más identifica su trabajo:

“(…) esas categorías son absolutamente modificables, cuestionables, rebatibles y en esa medida transformables pero nos va a servir para tener, de alguna manera, un referente de con qué trabajo nos estamos encontrando y qué tipo de consideraciones podemos hacer al respecto de ese trabajo, teniendo en cuenta estas categorías (...). En esa medida, a partir de ahí, es más fácil de comprender y de entender el trabajo que está realizando cada uno de ustedes”. (K. Castañeda y P. Glass, Desmontaje 1, enero de 2009)

La categorización pretende agrupar a todos las compañías que participan en Entepola y establecer un perfil. La categoría escuelas universitarias se conforma por estudiantes y recientes egresados de las escuelas de teatro, los grupos comunitarios no tienen necesariamente formación teatral y son quienes desarrollan su trabajo dentro de comunidades específicas como “pobladores”, “privados de libertad”, “discapacitados”, “minorías”, etc. y los grupos profesionales comunitarios designan a quienes se dedican exclusivamente al teatro y tienen trayectoria de tres años como mínimo. El segundo caso, el Encuentro Regional de Teatro de la Patagonia está organizado por el Instituto Nacional de Teatro (INT) en coparticipación con el municipio. La sede no es fija, sino que rota por las localidades que comprenden la región patagónica (La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego). Participan de este encuentro los elencos ganadores de las fiestas provinciales. En el marco del encuentro regional se dictaron talleres de capacitación y se abrió un espacio de devoluciones coordinado por José Luis Valenzuela, quien considera estos espacios -a veces llamados devolución y otras veces desmontaje- similares a cierto tipo de trabajo “directorial” donde el rol de director es el de un observador distanciado que mira atentamente las variables de un espectáculo. En la sesión transcrita inicia con un prólogo donde establece como objetivo tener un panorama actualizado del teatro regional patagónico. Describe, además, la perspectiva con la que trabaja, que propone a su vez como pauta para el desmontaje: pensar cuáles son aquellas ideas sugeridas en el espectáculo que podrían conducir a situaciones alternativas:

“Hay líneas de fuerza, o de intensidades, o de circulación de cosas que uno advierte que es la vida del espectáculo y que a veces, en algunos casos, esas líneas están bloqueadas, interrumpidas, cortadas y uno se pregunta qué pasaría si eso se continúa en esa dirección en que viene o hacia otro lado (...). Para Brecht era importante en cada situación teatral, en cada aspecto de una obra, de una actuación preguntarse cuál sería la alternativa: ‘Esto se da así pero podría haber sido de otro modo’. Entonces esa es un poco la actitud que invito a que tengamos ante los trabajos de los compañeros”. (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013)

Finalmente, el Encuentro Galponeando es un encuentro de teatro adolescente. Los grupos que asisten son mayoritariamente estudiantes de nivel medio que tienen en su currícula la materia teatro y son acompañados por los profesores o coordinadores que asumen el rol de directores. El encuentro no tiene un carácter competitivo, cuestión remarcada por Holovauk que revaloriza la situación de encuentro, de intercambio y de estudio. Al respecto señala: “Yo creo que de alguna manera, desmontar y evaluar tiene que ver con lubricar los procesos de estos grupos para que sigan produciendo” (J. Holovauk, comunicación personal, noviembre de 2013). Una característica particular de este encuentro es que no necesariamente las obras seleccionadas son obras “terminadas”. Los grupos que se presentan a la convocatoria pueden ofrecer un ensayo, una muestra o un proceso de trabajo. Durante Galponeando, los grupos conviven en un mismo espacio y comparten talleres de capacitación además del desmontaje.

Popul teatro y el Encuentro Regional tampoco son espacios competitivos. Es decir, hay festivales de teatro donde su razón de ser es la competencia. De hecho, del Encuentro Regional que tomamos por caso, participan obras que han sido seleccionadas previamente en las fiestas provinciales para representar a la provincia en, por ejemplo, la Fiesta Nacional del Teatro.

En cuanto a los procedimientos que inician el desmontaje, se observa que los coordinadores de Popul teatro, marcan otras reglas: cada grupo elegirá un representante para hablar y proponen que lo que se diga sirva para contextualizar: presentar el grupo y hablar de la obra; luego abrir el diálogo y realizar preguntas. Asimismo, para acompañar la presentación del grupo se proyecta un video con las imágenes de las obras. Las sesiones se graban en audio y se reparte un CD al final del encuentro entre los grupos que participaron. Por su parte, las preguntas de los coordinadores apuntan específicamente al texto, a quién es el autor y luego quién dirige, de dónde vienen y cómo se conforma el grupo.

Si bien para Valenzuela el punto de partida del desmontaje son las obras que se vieron el día anterior, el objetivo general es crear cierta empatía, construir un puente que permita articular una problemática común y enmarcarla en una concepción teórica. Plantea articular las obras a partir de ejes que tienen alguna referencia conceptual: las temáticas o aspectos que tienen que ver con el oficio teatral. Por ejemplo, empieza por señalar que el tópico de la identidad es el eje propuesto en la sesión anterior, mientras que para la siguiente sesión formula como eje comparativo de las obras vistas (*Parpentina* y *No está loco quien pelea*) las nociones de lo *real* y la *realidad* y *presentación-representación*, como “polo de opuestos, también

muy propia de la discusión contemporánea” (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013). En cambio, en Popul teatro solicitan que luego de la presentación se inicie el intercambio y las preguntas. Las pautas y reglas están presentes y explicitadas durante todo el desmontaje y en este sentido el diálogo y las preguntas también tienen su norma. Se habla de hacer una crítica constructiva “yo vi, yo sentí, yo escuché...”. Este discurso se debe basar en una descripción y no en “yo hubiera hecho” para evitar que el grupo se justifique con qué es lo que quería hacer. Otra cuestión reglamentada son los temas que surgen: si hablar de una obra da pie a un tema lateral, se abrirá un espacio al final de la sesión para abordarlo. Es particularmente llamativo que los tres llaman a los procesos creativos “la cocina”. En el caso de Galponeando, el coordinador pide a los grupos hablar de “la cocina”. Este recurso funciona como estrategia, según señala el coordinador, para “hacerlos hablar” y luego inducir preguntas entre los otros participantes. Más aún, no indaga directamente sobre la obra sino que abre la conversación con preguntas generales sobre la participación dentro del encuentro:

“(…) ¿cómo les fue con la experiencia debut de Galponeando? Sé que están contentos, pero me gustaría que cuenten algo de cómo están, cómo la pasaron, cómo les fue con la obra... lo que tengan ganas de contar...”.

“¿Cómo fue que surgió elegir ese texto, trabajarlo de esa forma?”.

“¿Cómo los han recibido? ¿Cómo se han sentido?”.

“¿Ustedes han estado acá? ¿Están debutando? ¿Qué les parece Galponeando?”. (J. Holovatic, Desmontaje 3, noviembre de 2013).

También, luego de las participaciones, Holovattuck realiza un relato de sus propias impresiones y aporta sugerencias sobre cómo cree que se podría potenciar el trabajo.

La participación de los coordinadores y la estructura de los desmontajes son diferentes en cada caso. En Populteatro, los coordinadores se limitan a cuestiones de forma, de moderación, en cuanto a presentar un grupo, cerrar/abrir preguntas y hacer cumplir las normas que se establecieron. Así también participan con preguntas a los grupos al igual que los demás participantes. Valenzuela, por su lado, expone su reflexión sin indagar en los grupos como sí lo hace Populteatro y más aún, Holovattuck en Galponeando. Allí, el coordinador luego de que los equipos se presentaron y respondieron a las preguntas y a los comentarios, el coordinador induce una reflexión acerca de la obra o del tema que se desprende del relato general.

2. HETEROGENEIDAD DISCURSIVA A PARTIR DE SUS ASPECTOS TEMÁTICOS, RETÓRICOS Y ENUNCIATIVOS

En trabajos anteriores (Ibarra, 2011) acudimos a la noción de género y estilo de Oscar Steimberg (2000) para trabajar materiales surgidos en el marco de un desmontaje a partir de los aspectos temáticos, retóricos y enunciativos de las obras desmontadas. La operatividad de estas nociones nos permitió clasificar la heterogeneidad de estos intercambios.

Para el presente caso, en los desmontajes que analizaremos a continuación vemos que surgen temas y problemáticas propias del quehacer teatral. En Populteatro se limita el abordaje de los temas que salen al final de la sesión porque se requiere de mayor elaboración y además para dar lugar al grupo a hablar de sí mismo. Todo

lo contrario ocurre en los desmontajes llevados a cabo por Valenzuela, en donde, precisamente, lo característico de su intercambio con los colegas se basa en las reflexiones que van más allá del ejemplo, es decir, de la obra. En Galponeando hay mayor equilibrio entre los temas incitados por el coordinador, y el relato de los grupos y profesores sobre sus apreciaciones. Por consiguiente, en el desmontaje llevado a cabo en este último evento se produce una mayor disposición a la reflexión colectiva, producto de esa búsqueda de equilibrio entre la labor del coordinador y las experiencias que relatan los grupos.

EL PÚBLICO

En Populteatro hay una discusión referida al público. Durante los intercambios en el desmontaje de la obra de danza, un participante, integrante del grupo proveniente de España, caracteriza al público que asiste al festival como familiar, con poco acceso al teatro y con un bajo nivel cultural. Y cuestiona el abordaje de ciertos temas aludidos en la obra de danza, como la violencia y la forma de representarlo en dicho ámbito. En esta exposición aparece la concepción de que el teatro popular -o comunitario como se lo llama en Chile- es un teatro de entretenimiento con temáticas atravesadas por historias populares. Por su parte, el grupo de danza responde que el público, independientemente de su clasificación social, siempre interpreta lo que ve a partir de su historia personal, sus vivencias, etc. En tal sentido, la supuesta “complejidad” temática y retórica de un espectáculo no es un factor que dificulte la espectación.

“(..) muchas veces la gente que es de población, que tiene poco acceso al teatro, ve en el

Butoh otras cosas, lo llevan a sus propias vidas (...) apela como al sentimiento, a que la gente empiece a vibrar, a sentir de otra manera el teatro. No a mirarlo, de una manera visual, sino como una manera como más de sentimiento”. (K. Castañeda y P. Glass, Desmontaje 1, enero de 2009).

Las dos posturas, la del participante español y la representante del grupo de danza, dejan entrever una idea de teatro que apunta a las facultades intelectuales, para “que se entienda” *versus* una visión sobre el teatro que apunta a las facultades sensitivas del espectador.

En la devolución de Valenzuela, la figura de público aparece para indagar otras cuestiones referidas al género y las expectativas respecto de lo que Valenzuela denomina lógicas de composición. En este sentido, la lógica que el realizador asuma lo obliga a cumplir con reglas que “el público también conoce solo que no las conceptualiza (...), y generalmente esa sensación de demanda del espectador tiene que ver con los desenlaces... el desenlace es el momento donde uno paga como realizador la gran deuda que contrae ante un público”. (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013).

Holovatuck, por su parte, cuando introduce el tema del público, lo hace a través de preguntas que inician un diálogo. Por ejemplo plantea preguntas como las siguientes:

“(...) un espectador experimenta un espectáculo, ¿qué tiene que hacer el espectador? ¿Traducir todo lo que pasa, aceptar la convención de lo que está pasando como un juego, dejarse llevar por el espectáculo... otra posibilidad?”
 (...) “podríamos decir que el teatro es una pre-

gunta que no tiene una respuesta completa y que el espectador la completa o la termina con su subjetividad... no hace falta explicar todo, ¿están de acuerdo con que el teatro no necesita explicar todo?” (J. Holovatuk, Desmontaje 3, noviembre de 2013).

GESTIÓN Y PRODUCCIÓN TEATRAL

Otra cuestión que interesa remarcar es el de la realización de los espectáculos y toda la cadena de producción y gestión necesaria para arribar a un estreno. En el caso de Galponeando, tanto los profesores como los estudiantes participantes señalaban que el desmontaje permitía visibilizar el trabajo y el compromiso en relación a los resultados. A continuación dos intervenciones significativas:

Profesor: (...) el alto grado de compromiso, la responsabilidad y el trabajo hace que eso suceda, hace que uno pueda hacer 17 funciones..., muchos de nosotros llegamos y estrenamos ¿no?, y estrenamos y yo, digamos, porque a veces es difícil que los chicos vean cuál es la relación entre el compromiso...el beneficio, digamos, ¿dónde está? A mí me cuesta un montón que vengan puntuales a los ensayos, me cuesta un montón que vengan a todos los ensayos. Falta uno y, bueno, también está bueno escucharlos a ustedes, por ahí los demás podemos entender esta relación, el compromiso y el trabajo que siempre está...

(...)

Estudiante: Yo era una de las que faltaba siempre y a lo último no pudo ir una compañera y ahí me enganché yo en el personaje... ahora me siento más responsable porque veo la importancia... antes no le daba ni bola... o sea,

tuvimos que llegar hasta acá, para más o menos aprender lo que realmente es el teatro... (J. Holovatuk, Desmontaje 3, noviembre de 2013).

El comentario de la estudiante confirma que el ámbito de Galponeando y, especialmente, el desmontaje permitieron tomar dimensión del propio trabajo, en tanto que observa que fue necesario atravesar todo el proceso, llevar a cabo un personaje y finalmente mostrar el trabajo y discutirlo para que a su vez tomara dimensión todo lo anterior.

LOS TEMAS DE LAS OBRAS

Como decíamos anteriormente, en Popul-teatro está pautado que los temas que puedan desviar la conversación sobre el grupo, sean apuntados para retomarse al final de la sesión. De esta manera, una de las obras trata el tema de la dictadura en Chile abriendo diálogo al tipo de investigación que se realizó, y a la falta de experiencia directa de los actores por tratarse de “la segunda generación”. También al ponerse en juego posturas ideológicas los participantes relatan cómo se manifiestan las reacciones del público a partir de la aceptación/rechazo: “Nosotros consideramos que igual mostramos los dos lados. Pero la gente de derecha se siente super atacada con la obra: de hecho, de Los Ángeles se fueron (...) Y claro, hay lugares que no nos van a recibir de ninguna manera y ya nos ha pasado un poco”. (K. Castañeda y P. Glass, Desmontaje 1, enero de 2009).

También en Galponeando surge el tema de la violencia, particularmente en la escuela, ejercida por maestros hacia alumnos y tematizada en una de las obras. Esto desemboca en un diálogo sobre la problemática en un contexto donde todos los

que participan del desmontaje son docentes y estudiantes. En tal sentido, varios docentes relatan sobre sus propias experiencias y los cambios en los métodos de castigo que aún están vigentes en los centros de enseñanza inicial y media del interior.

En el desmontaje del encuentro regional, uno de los temas que apareció en los intercambios fue la violencia en las relaciones de poder. En relación a la primera obra, *Parpentina*, Valenzuela observa que el texto dramático propone una relación de sumisión/poder representada en los dos personajes. Sin embargo, señala, en la representación, esta relación es inversa. El personaje fuerte es representado por una corporalidad débil y el personaje sumiso por una corporalidad fuerte. Situación buscada o no por el grupo, esta observación permite a Valenzuela poner en funcionamiento su método: el de encontrar líneas de fuerza insinuadas en la obra y reflexionar sobre qué pasaría si se continuara ese trazo.

Particularmente, Valenzuela tiene tendencia a abrir temas que relacionan al teatro con otras disciplinas que van desde la filosofía hasta las neurociencias. En esta sesión del desmontaje del encuentro regional, a propósito de inquietudes surgidas desde los participantes respecto de si el director debe o no tomar en cuenta al público, Valenzuela apela a la retórica clásica: “en la instancia de a quién le voy a dirigir el *kairós*, como concepto del momento oportuno, era una idea central de la retórica y que creo que eso es lo máximo que el pensamiento de occidente llegó a elaborar en cuanto a esa dimensión de la recepción” (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013). En ocasión de hablar sobre la problemática de la representación, introduce la noción de construcción quiasmática y la describe

con el ejemplo del dibujo que presenta a la vez a una joven y a una vieja y que por un fenómeno de “inversión perceptual” nos lleva a ver una u otra: “eso es lo real, es el momento en que de una representación pasamos a otra y en el medio no había nada, pero la cabeza nuestra funciona de modo tal de soltar lo más rápido posible porque es angustiante ver ese agujero, el famoso Dios que acecha en la grieta de Borges” (J.L. Valenzuela, Desmontaje 2, agosto de 2013).

3. PROCEDIMIENTOS CREATIVOS Y OPCIONES ESTÉTICAS

Para el siguiente apartado, partimos de preguntas directas: ¿Qué se expone sobre la actuación? ¿Qué se piensa sobre la dirección? ¿Qué se discute sobre la puesta en escena? O en general, ¿qué se reflexiona sobre el teatro? Sus respuestas nos permitieron precisar cuál es el enfoque fuerte en cada uno de los desmontajes. En conclusión, en Populteatro el foco está puesto en el funcionamiento y los perfiles del trabajo de grupo; en el encuentro regional el eje es la propia obra y con ella, la reflexión teórica que ofrece el propio coordinador; y en Galponeando el objetivo es la reflexión colectiva respecto del trabajo actoral en una etapa formativa de los participantes y grupos.

Particularmente, sobre el trabajo actoral en el desmontaje de Populteatro, la obra de danza explica sobre el entrenamiento que se basa principalmente en el Butoh y cómo es llevada esta danza oriental, originaria de Japón al contexto de los antepasados mapuches en Chile. En esta sesión se observa que hay una activa participación de parte de los grupos y, fundamentalmente, además de algunas apreciaciones generales (“me fascinó”, “me encantó”, “me dejó como con mu-

cha satisfacción”, “me impresionó”), se realizan numerosas preguntas en torno al trabajo puntualmente técnico o de puesta en escena (desde el proceso interno de los actores y la partitura de acciones hasta la integración de la historia, la banda sonora y el vestuario, entre otras inquietudes. En el caso del segundo espectáculo, “El curandero”, el grupo la enmarca dentro de la comedia humana (como una rama de la comedia del arte), y además de explayarse en la creación de las máscaras se hace hincapié en la investigación del actor en busca del movimiento con la máscara. Pero también, al tratarse el tema de la dictadura, el grupo cuenta sobre su investigación, en el estudio de libros, revistas, reportajes, películas. El grupo también señala que los roles de dirección y actuación son rotativos. Por su parte, el grupo de Argentina, que participó con la última obra desmontada, hace breves menciones al trabajo actoral y cuando lo hace es para referirse a otros trabajos de creación colectiva que, según señalan, es el aspecto más característico del elenco. A diferencia de los otros grupos, además de investigar, experimentar, entrenar, se autodesignan como “pequeña productora”. De acuerdo a ello, convocan a participar de las actividades del grupo a personas que no son necesariamente actores, con el objetivo de producir espectáculos que luego ofrecen a escuelas, bares, o bien realizan en la calle.

En el encuentro regional, Valenzuela construye su deliberación a partir de supuestos teóricos. Para el desmontaje que estudiamos propone enmarcar su reflexión en torno a un eje comparativo que se refiere a las nociones de lo real y la realidad: “la idea de realidad es una construcción que en muchos casos se opone a lo real en tanto lo real es la crudeza de aquello que escapa

a cualquier representación, es eso, la cosa en estado puro” (J.L. Valenzuela, *Desmontaje 2*, agosto de 2013). En otras palabras también lo designa como el polo presentar-representar. Para introducir las obras, describe tres lógicas o estrategias de composición que, aunque las considera como híbridos que no se las encuentra en estado puro, le son operativas para explicar por qué funciona o no un espectáculo. Las tres lógicas se refieren: al realismo, tomado como el relato que termina y no deja lugar a dudas de lo que se vio, al simbolismo, que tiene una estructura musical y al dadaísmo, que presente la crudeza, lo no trabajado, lo no tocado por la representación, lo que emerge como acontecimiento. Sobre las obras propone clasificar *Parpentina* dentro de la estética realista y a esta representación realista opone *No está loco quien pelea* clasificada dentro de la estética del dadaísmo como presentación que trabaja sobre lo que emerge en la obra.

La postura de Valenzuela es intervenir pero no proponiendo una modificación sino preguntando qué pasaría si se continúa sobre una línea de tensión que está sugerida. Sobre el trabajo del actor, hace una distinción entre cuerpos “en crudo” y cuerpos entrenados y los sentidos que construyen estos cuerpos. Asimismo, hace una aproximación acerca de distintas convenciones sobre el trabajo del actor y su cuerpo, que también llama lógicas de composición: el de la antropología como cuerpo presente, en oposición a Kantor como cuerpo desvalido, ausente.

Desde este lugar, el trabajo actoral en *Parpentina* se ocupa de la relación complementaria poder/sumisión donde el poder es representado por un personaje sumiso y la sumisión en un personaje de una fuerte corporalidad.

En la segunda obra, *No está loco quien pelea*, los

actores son pacientes psiquiátricos. Su directora señala que el ejercicio se basa en presentarse a sí mismos y jugar el polo de presentación-representación. En relación al trabajo del director, Valenzuela se remonta a los “banquetes” como formas espectaculares más íntimas donde distinga el rol del simposiarca como primer dramaturgo: “para mí ese era el emblema del tipo de mediador entre obra y público más acabado, más diestro” (J.L. Valenzuela, *Desmontaje 2*, agosto de 2013).

El desmontaje en *Galponeando* se presenta como un espacio formativo y de aprendizaje centrado en el trabajo actoral. El coordinador se apoya en el ejemplo para aproximar a los participantes a nociones básicas del teatro. En las observaciones a los trabajos, expone sobre aspectos que van de lo particular a lo general. Entre sus reflexiones, señala que la palabra es el último recurso del actor. Añade que el cuerpo del actor en escena es un cuerpo hiperreactivo, aun cuando está sin actuar o cuando está esperando para hacerlo:

“(..) todo lo que pasa me modifica, tengo que estar como un arquero cuando le están por tirar un penal, pendiente de todo, como un gato que escuchó un ruido (...). Soy un actor, soy una actriz, formo parte de un espectáculo. Estoy más vivo que los vivos, no estoy esperando que me toque el texto. Entonces tengo que reaccionar a todo lo que se dice. ¿Sí? ¿Se entiende esto? Bueno, este grupo trabaja muy bien eso” (J. Holovatuk, *Desmontaje 3*, noviembre de 2013).

Además, apela al concepto de paradoja para señalar que el actor mientras actúa está atento a su entorno: “me meto, creo, me la juego pero con



un ojo estoy viendo si estoy dentro de la marca de la luz”. Otros aspectos abordados sobre el trabajo del actor son los problemas de la proyección de la voz y las actuaciones “en espera”, antes mencionadas, que ponen en juego un “hacer algo” sin “entorpecer” a los que están actuando. Por otro lado, presenta como estrategia que lo que no se puede ocultar se debe mostrar, tanto en el proceso de producción -por ejemplo, limitaciones físicas incorporadas al personaje- como en la escena -“accidentes” que se incorporan con una improvisación-. La concepción de puesta en escena se aproxima a una visión plástica que “juega” con la actuación: una puesta sobria acentúa la interpretación / una puesta con gran ornamentación acentúa el aspecto visual del espectáculo. Las acotaciones al trabajo de dirección no están presentes porque el desmontaje se enfoca en los estudiantes que están en una etapa de formación y el encuentro se perfila como un espacio más de aprendizaje.

RELACIÓN ENTRE LOS PARTICIPANTES DEL DESMONTAJE

Resumiendo algunos aspectos mencionados sobre la relación entre los participantes del desmontaje podemos decir que quienes coordinan el desmontaje de Populteatro forman parte además, del grupo teatral que organiza Entepola. Al pertenecer a un grupo teatral, los “iguales” en cuanto a que son actores como el resto de los participantes. En este sentido, son observadores que se incluyen en una escena que se presenta simétrica. El rol de la coordinación se limita a moderar, a indicar las pautas y hacerlas cumplir. Valenzuela y Holovatuck, en cambio, además de la formación académica que los podría diferenciar de los grupos teatrales que presentan sus

obras para ser desmontadas, tienen una enunciación más fuerte en cuanto a que son portavoces de un saber que hacen explícito en sus intervenciones. Valenzuela desde su propuesta teórica, y Holovatuck desde su rol de pedagogo. Interesante dar cuenta que Valenzuela no se asume como espectador especializado, sino, por el contrario, se afirma como espectador común: “puedo putear, aburrirme, divertirme o lo que sea y no pienso en ningún momento qué es lo que estoy viendo”. A pesar de que reitera ser “una voz más” y que vive una función teatral como “cualquier espectador”, la escena que se establece sigue siendo asimétrica. Las pocas intervenciones de los participantes son para dar información sobre la obra o el grupo, o bien, responden a las formulaciones de Valenzuela. De tal manera, en este marco de devolución, la reflexión recae en mayor medida en el coordinador.

En cambio, en Galponeando el desmontaje tiene un perfil didáctico y su estructura es similar a una clase. A partir del espectáculo y luego de un primer relato de la experiencia por parte de los estudiantes el coordinador incentiva la reflexión con interrogantes disparadores:

Grupo: ...Teníamos otra obra y una semana antes viene Aldana y dice... “bueno, chicos, voy a cambiar la obra” “¡ahhh, bueno!” y fue como que tuvimos muchos problemas, más que nada de organización entre nosotros (...) capaz había un ensayo a las tres y éramos dos o después éramos cinco y siempre faltaba uno, ¿viste? (...) Y entonces nos pasó eso... va a ser una obra donde va a haber un ensayo y vamos a hacer lo que nos pasa...

H: Es interesante lo que decís porque nos permite pensar en los medios de producción (...),

generamos ensayos y hay gente que no viene. Entonces pasa esto... ¿Qué es lo que pasa con los ensayos? o ¿qué estrategia sería recomendable para que si se fija un horario, una fecha, un lugar de ensayo estén todos? ¿Qué opinan? ¿Qué habría que hacer?

(...)

H: Pregunta para todos, si trabajamos solo en un texto, la pregunta es: ¿todo lo que le pasa a una persona es posible de ser traducido en palabras? ¿Hay palabras para todo?

X: No...

H: Entonces, ¿el teatro no tiene que ver un poco con eso? ¿El teatro no trabaja un poco con las pasiones humanas? ¿No trabaja un

poco con algo que no tiene palabras y nosotros lo ponemos en acción? ¿Qué es lo que hacemos los que hacemos teatro, que ponemos algo más que va... que tiene que ver con la palabra? ¿Qué es lo que ponemos en juego? ¿Qué es lo que ponemos en escena que va más allá de la palabra? ¿Qué les parece que puede ser? (J. Holovatuk, Desmontaje 3, noviembre de 2013).

La escena comunicacional refuerza la clave didáctica en la cual las preguntas formuladas por el coordinador intentan consensuar la idea que se está exponiendo en el marco de una reflexión colectiva siempre enunciada desde un “nosotros”.

3. CONCLUSIONES PARCIALES

A partir del estudio del corpus observamos que en los desmontajes prevalece el diálogo y la exposición. Por otro lado, se utiliza tanto la narración como la descripción. Invariablemente hay una figura de coordinador. Sin embargo, existen variaciones en relación a los roles que el coordinador puede tener con los demás participantes. Entre estas diferencias se observan métodos principalmente inductivos y propuestas de lectura. La pregunta acerca del modo en que se desarrolla el desmontaje lleva a sus reglas de funcionamiento. El estudio ha demostrado que estas reglas no siempre son explicitadas. Cuando sí lo están es a través de los coordinadores o de programas de mano que invitan y definen la actividad.

Cabe recordar las elaboraciones teóricas sobre la teatrología, en las cuales De Marinis (2005) incluye la necesidad de observar los procesos y

no centrarse solo en el espectáculo. En los desmontajes estudiados en este capítulo observamos que hay un marcado interés por la cuestión de los grupos (en cuanto a perfiles, dinámicas, estéticas), interés que iguala la atención que se sostiene por los procesos creativos, sus procedimientos y opciones estéticas. De este modo, partiendo de los resultados (los espectáculos) el desmontaje posibilita objetivar mecanismos de creación y reflexionar sobre ellos.

Hemos visto también que los diversos procedimientos de desmontajes conllevan a determinadas posibilidades y funcionamientos. En Popul teatro su horizontalidad permite establecer una simetría entre los participantes en tanto que todos son parte de un grupo teatral y a partir de cada obra desmontada, se indaga en la producción del grupo (el público al que se dirigen, el tipo de entrenamiento, la estética con la que se

identifican) y permite un tipo de clasificación. Mientras Valenzuela, desde una estrategia pedagógica, desarrolla un marco teórico y propone el desmontaje como un ámbito que permite dar cuenta de un estado del teatro regional del momento a partir del análisis de las obras. Al compararlas observa una problemática común. Finalmente, podría hablarse de un funcionamiento didáctico en Galponeando en tanto que el objetivo está localizado en los procesos de enseñanza. En este caso, el enfoque acentúa aún más la importancia de los procesos por sobre el de los resultados. Por esta razón, el Encuentro Galponeando tiene la flexibilidad para realizar tanto el desmontaje de un *work in progress* como de una obra. Precisamente, porque el objetivo es trabajar sobre el ejemplo para reconocer y aprehender procedimientos y técnicas del pro-

ceso creativo. Los grupos que asisten casi en su totalidad están conformados por estudiantes en etapa formativa. En tal sentido, el punto fuerte de este desmontaje es instalar una reflexión colectiva con los participantes para ahondar en los procesos creativos del actor. Desde la mirada del coordinador, las obras son puntos de partida para afirmar procesos y alentar a que sigan produciendo.

En resumen, los tres casos que se presentan son perspectivas que arriban a un diagnóstico de la práctica teatral, sea desde la producción de un grupo y sus dinámicas de trabajo, desde las temáticas o problemáticas comunes, o desde los procesos creativos implicados en un espectáculo. Si bien, cada caso representa en mayor o menor medida alguno de los aspectos mencionados, todos están incluidos a su vez en los desmontajes.

III PARTE:

ENFOQUES SOBRE TEORÍA Y PRÁCTICA

CAPÍTULO 4. PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN EL DESMONTAJE

En el siguiente capítulo nos enfocaremos en la problemática de la teoría-práctica desde algunas perspectivas teóricas para observar cómo dialogan con la práctica del desmontaje. Para ello tomaremos en cuenta la revisión de la teatrología sobre los estudios teatrales que han considerado por largo tiempo la condición literaria del teatro, para luego expandirse en su condición espectacular hasta, finalmente, virar la atención a la relación actor-espectador y el teatro como una compleja red de procesos. Como se podrá observar, esta revisión se constituye, a su vez, como una perspectiva transdisciplinar superadora que engloba aportes semióticos, antropológicos, históricos, entre otros.

Por otro lado, desarrollamos un recorrido por distintas perspectivas sobre la crítica de artes que señalan más bien tipos de procedimientos o proyectos que puedan funcionar de base para la práctica del desmontaje. Por último, el modelo de crítica genética proveniente de la literatura ha mostrado ser eficaz en el estudio y abordaje de los procesos creativos en las artes escénicas y ha sido tomado como alternativa por artistas insertos en ámbitos académicos.

1. TEATROLOGÍA

Entre los años '50 y '70 las investigaciones semióticas pasaron por instancias de revisiones y debates al interior del campo de estudios semióticos. Para dar cuenta de su alcance, más allá del teatro, desarrollaremos estas revisiones desde la perspectiva de Eliseo Verón en *De la imagen semiológica a las discursividades* (1997) y el libro *El giro semiótico* de Paolo Fabbri (2000). Ambos forman parte de una mirada retrospectiva acerca de la historia de la semiología, tomando en cuenta los años '60 como el momento en que algunos paradigmas “caen” y otros “suben”. Verón llama a este período *deriva estructuralista*, mientras que Fabbri lo refiere como *la caja de los eslabones que faltan*.

Para comprender la crisis del estructuralismo es necesario observar sus antecedentes y cómo fue aplicado por diferentes corrientes: el estructuralismo obtiene sus instrumentos de análisis de la lingüística. El principal problema fue que este estructuralismo llevado a la semiología fracasó, porque a partir de este modelo se intentó hacer una “teoría semiótica generalizada, responsable de todas las formas y manifestaciones de la significación” (Verón, 1997:48). Como también señala el autor “la supuesta universalidad de una teoría lingüística ha sido transferida con exceso a objetos que no pueden separarse de prácticas sociales específicas” (51).

Al respecto, Fabbri señala que la semiótica entendida como translingüística, si bien estaba destinada al éxito, fue por ello que también fracasó, al decir del autor: “Basta con reanudar los estudios humanistas sobre el lenguaje para que la semiótica se consolide y se repudie, se difunda y se diluya al mismo tiempo” (2000:26). La

metáfora de “la caja de los eslabones que faltan” es utilizada por el autor para señalar la desconexión entre los cuatro niveles de la semiótica que son el empírico, el teórico, el metodológico y el epistemológico. En otros términos, los eslabones que son los mismos para toda práctica científica y que faltan en la semiótica son el que une epistemología y teoría, teoría y método, y método y empírea. Así, la idea del giro semiótico radica en crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamiento de significados.

¿Cómo responden los autores ante este estancamiento de la semiótica? Por un lado, Verón señala que en el mismo momento en que la semiología se conducía hacia “un callejón sin salida”, Metz expresaba una segunda corriente de este movimiento semiológico. Al proponer una semiología de las imágenes (dentro de una semiología general), Metz da cuenta de la inútil búsqueda de unidades mínimas y criterios de gramaticalidad. Se puede deducir entonces, la ineficacia del reduccionismo lingüístico al tratar otros lenguajes como si fueran la lengua y lo incongruente de la pretendida globalidad del modelo. Verón sostendrá que la semiótica, en tanto teoría de la producción de sentido y no solo una técnica de análisis, puede articularse con las conceptualizaciones de la historia, la antropología y otras ciencias.

En tanto, al interior de la semiótica teatral, también hubo instancias de revisiones cuyos exponentes más importantes, De Marinis (1997; 2005) y De Toro (1999), dan cuenta en textos ulteriores de estos debates.

Los estudiosos del Círculo de Praga han utilizado instrumentos semióticos para el abordaje del teatro. En la década del '30 una serie de trabajos publicados dan cuenta principalmente de los tipos de signos teatrales y su funcionamiento en la representación (De Marinis, 1997:19). De este modo, los estudios del Círculo conceptualizaron el objeto teórico de una semiótica del teatro que incluyó la puesta en escena además del texto escrito. Sin embargo, entre los años '50 y '70, las reflexiones semióticas abandonaron los logros praguenses y se centraron en el estudio del texto dramático. La representación ya no era tomada en cuenta, sino como ilustrativa del texto y el resultado fue una semiótica poco dispuesta a sustituir el objeto literario por el espectáculo. La transición hacia un nuevo enfoque cuyo objeto se materializó en el espectáculo exigió la adopción de nuevos métodos de análisis y abordaje. No obstante, y a pesar de la vigorosidad y expansión que dotó a la semiótica de una renovada vitalidad del espectáculo como objeto de estudio, estas teorizaciones limitaron su abordaje del espectáculo como producto y, rápidamente, los métodos tomados principalmente de la literatura se tornaron insuficientes. Esta semiótica ubicada desde la perspectiva estructuralista producía análisis inmanentes al espectáculo. La producción teórica de este período quedó, por lo tanto, desvinculada de las prácticas (De Marinis 1997, 2005; De Toro, 1999; Féral, 2004). Continuando con De Marinis, un último gesto teórico, alrededor de los años '90 implicaría para el proyecto de la teatrología, el paso efectivo del objeto espectáculo al objeto teatro, dejando de considerar al teatro como producto. En tal sentido, los estudios teatrales se focalizarán en el vínculo espectáculo/espectador. A partir de en-

tonces, existe un amplio consenso acerca de que el objeto de los estudios teatrales ya no es el texto dramático ni tampoco únicamente el espectáculo, sino el hecho teatral, no como producto o resultado, sino entendido como un todo complejo de procesos productivos y receptivos.

En este punto, tanto en el caso de De Toro, como De Marinis, formulan que la función de la semiótica, en tanto ciencia de la significación y de la comunicación, actúa como marco teórico y funciona como epistemología multidisciplinaria de los estudios teatrales. De Marinis ha señalado que la semiótica provee de un esquema que aporta un aparato categorial explícito y coherente y la capacidad de autorreflexión. Asimismo, se expresa sobre los límites que ha tenido la teoría en relación a la construcción del objeto teatro:

“En mi opinión, las posibilidades actuales de proponer una aproximación científica al teatro (...) están ligadas en gran medida a una revisión radical de las relaciones entre la teoría y la práctica (...). Combinar la investigación sobre las técnicas con la investigación histórica: ese programa podría ser adoptado como una de las divisas (y de los desafíos) para la nueva teatrología, pero es absolutamente evidente que será posible únicamente a condición de proceder a una revisión radical no solamente de las relaciones teoría/práctica, sino también, y en lo sucesivo, de los conceptos mismos de teoría y de práctica en el terreno del teatro.” (De Marinis 2005:133).

Observar el teatro desde el espectador como única perspectiva, tiene como resultado dejar de lado o negar el punto de vista –complementario– de los procesos creativos de los actores

(Barba, 2005). De acuerdo con Barba, la historia del teatro no contempla la lógica de los procesos creativos y no comprende el pensamiento empírico de los actores. Por ello, esa historia se limita a ser la acumulación deformada de la memoria.

Como señalamos anteriormente, la última etapa de los estudios teatrales se focalizará en el vínculo espectáculo/espectador. La proposición de la teatrología es congruente con las nuevas prácticas teatrales que exigían un nuevo tipo de pensamiento que las abarque. Da cuenta de ello una serie de estudios e investigaciones desarrolladas a partir de los resultados de intercambios y talleres durante las sesiones del ISTA.

Por su parte, también De Toro observa que tanto la antropología teatral iniciada por Eugenio Barba en su búsqueda de principios universales para el trabajo del actor como la semiótica teatral pensada como una disciplina que provee categorías universales para el análisis de la práctica teatral, tienden a un mayor entendimiento para encontrar un espacio de convergencia entre la teoría y la práctica.

Se agrega a estos enfoques multidisciplinares el trabajo de Pavis (2000) que propone abordar el análisis de los espectáculos desde una perspectiva más cercana a la recepción y con instrumentos transversales, como la teoría de la vectorización, que permite analizar una puesta en escena a partir de hipótesis que suponen una tensión de signos y un recorrido de sentido que los vincula y que hace pertinente su dinámica. Los signos son entendidos de acuerdo a la percepción de una red, y no aisladamente. Esto supone superar la visión fragmentaria del espectáculo que hasta entonces, según Pavis, había tenido la semiótica. De esta manera, el esquema de vectorización se convierte en un modelo flexible para aplicar en

el análisis del espectáculo. No obstante, como todo modelo que tiene límites y posibilidades, el límite de éste es que su aplicación está prevista para el espectáculo y no para momentos anteriores del proceso creativo. Pavis descarta el proceso creativo porque lo dimensiona en el orden de las intenciones y lo que su modelo de análisis privilegia es el espectáculo.

En cambio, Ferál Josette (2004) es otra de las teóricas que considera al teatro como proceso y no como producto. Con ella se amplía, asimismo, la noción de teoría, en tanto la aplica a investigadores y “teatristas”. Como ya señalamos en la Presentación, Ferál distingue dos tipos de teorías: analíticas y de producción. Y es justamente el caso de las teorías analíticas aquellas de los dos últimos períodos de los estudios teatrales descritos de acuerdo a de Marinis: la etapa estructuralista de la semiótica y la teatrología multidisciplinar.

En cambio, como también tuvimos oportunidad de desarrollar en el Capítulo 2, las teorías de la producción observan el teatro como proceso y no como producto. Apunta al saber hacer y por eso son teorías que los teatristas privilegian porque nutren su hacer. Entre los teóricos más destacados se encuentran: Stanislavski, Meyerhold, Jouvet, Craig y Appia.

Aunque no se excluyen y pueden dialécticamente enriquecerse (teoría analítica y teoría de la producción), Ferál considera que la manera de trazar un puente entre teoría y práctica es encontrar una tercera zona teórico-práctica, o práctico-teórica donde los interrogantes y cuestionamientos sean los mismos entre investigadores y artistas, y donde se formulen preguntas también desde la práctica cuyas respuestas sean el resultado de una cooperación entre ambos. Este enfoque se

suma al programa de la teatrología propuesto por De Marinis donde los investigadores son empujados hacia las experiencias prácticas directas y se incita a los artistas a tener una mayor conciencia teórica. En este punto de confluencia, este tercer vector, es donde consideramos que

se encuentra la clave para pensar el desmontaje como zona donde se articula la reflexión (y producción) teórica desde las prácticas y viceversa. En esta perspectiva, la noción de desmontaje permite articular las teorías analíticas con las teorías de la producción.

2. LA MIRADA CRÍTICA

Para abordar el enfoque de la mirada crítica en relación a la cuestión metalingüística, podemos tomar como primera referencia el estudio de Roland Barthes (1964) sobre la crítica donde la define precisamente como metalenguaje, como un discurso sobre otro discurso o lenguaje segundo. Dicho lenguaje no es verdadero o falso, pero sí válido o no. Por eso la crítica puede ser válida pero nunca verdadera (válido en términos de construir un sistema coherente de signos). La crítica no devela significaciones ocultas de la obra ni su mensaje, sino su sistema. “Es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo” (353).

En cambio, Tzvetan Todorov (1991) a propósito de un artículo sobre la crítica dialógica, señala que ésta es un encuentro entre dos voces que comprende la del autor y la del crítico sin que ninguna tenga un privilegio sobre la otra. En tal sentido, la crítica dialógica no le habla a las obras y por ello no se asume como metalenguaje porque es un diálogo con el autor, o artista y lo reconoce como otro diferente. En este diálogo, Todorov aspira a la verdad como horizonte y principio regulador. En referencia a la literatura señala que “solo es posible cambiar nuestra imagen de la crítica si al mismo tiempo transformamos nuestra idea de la literatura”. Y más adelante añade que la literatura y la crítica buscan

“la verdad de las cosas más que de los hechos, la verdad de descubrimiento y no la verdad de adecuación” (153).

En perspectiva histórica, a mediados del siglo XX el desafío de la crítica de artes fue superar el anecdotismo que dejaba de lado la especialización y se proclamaba como la voz del espectador común (Trastoy, 2002:17). Fue necesario que la crítica incorporara otros saberes de otros campos como el estructuralismo, la semiología, la antropología y se apartara de sus antecesores románticos que producían sus críticas cargadas de valoraciones emocionales. En diálogo con las disciplinas consagradas de la época, la crítica buscó generar un discurso “objetivo” encontrando sustento en el formalismo y el estructuralismo. Si, por un lado, la crítica teatral se enriqueció, por otro lado también perdió su lado emocional y sensible. Por esta razón Beatriz Trastoy propone que el nuevo desafío de la crítica teatral es la de articular todos los saberes teóricos con “la emoción, la sensibilidad, lo subjetivo, lo autobiográfico” (17). La idea de exponer los sentimientos en diálogo con los saberes demuestra una complementación con la facultad de entendimiento. Esta revalorización de lo emocional en la crítica refuerza su propia naturaleza que es el juicio y abre camino hacia una crítica no como meta-

lenguaje sino como una escritura autónoma, en igualdad de condiciones con su discurso de referencia, instaurando la idea de diálogo que se ha mencionado a propósito de Todorov.

Para complementar esta postura quisiéramos evocar el estudio de Nelly Richard (2010) quien propone a la crítica como ejercicio autorreflexivo del arte. Desde este lugar, Richard diferencia la ventaja de la mirada culturalista del arte que permite articular los significados artísticos con significados sociales y culturales. Asimismo, añade que la crítica de arte construye un lenguaje para estimular la reflexión teórico-político sobre los lenguajes estéticos y que la demarcación de posturas y la confrontación estimulan el ejercicio de opinión, precisamente como característica propia de la actitud crítica.

Además de las funciones que se le pueden adjudicar a la crítica, la figura del crítico es también una categoría que ha sido debatida en cada momento histórico. Entre estas diversas figuras del crítico está quien “elabora conceptos junto a los artistas y los difunde para abrir el camino a las nuevas prácticas artísticas” (Moyinedo y Gustavo, 2012).

En relación a estas prácticas, Irazábal (2005) manifiesta a propósito de su experiencia profesional como crítico en el diario *El cronista* y en la revista *Funámbulos*, que su trabajo consiste en cubrir espectáculos muchas veces por fuera de los ámbitos legitimados del teatro comercial y

oficial. La razón de ello obedece al interés del crítico por abordar el teatro que se produce en los bordes y que, por lo tanto, suelen escapar de las categorías consolidadas y conceptualizaciones generales. Asume entonces que para cubrir este tipo de espectáculos es necesaria una “nueva crítica” que se constituye sobre la denominada crítica hermenéutica y cuya dirección sea la búsqueda de posibilidades de sentidos diversos, de otras lecturas posibles. Ello incluye, entre otras estrategias, la aproximación a los procesos creativos (20).

Este tipo de crítica apela a la formulación de preguntas más que a obtener respuestas alejándose de la idea del crítico como palabra experta. Este modelo de “nueva crítica” se observa actualmente en publicaciones especializadas de soporte digital que circulan en internet y que se caracterizan por una mayor libertad editorial.

En resumen, el modelo de esta “nueva crítica” es la que podemos asociar a los espacios de desmontaje en tanto que la formulación de preguntas es primordial y surgen en el marco de la discusión sobre el espectáculo y sus procesos, antes que la palabra del crítico como depositaria de un saber vedado a los artistas. Este tipo de asociaciones son las que consideramos que han separado a los teóricos de los artistas, situación que generó una desvinculación entre ambas esferas y que en la actualidad se intenta superar.



3. LA TEORÍA GENÉTICA

De acuerdo a Louis Hay, uno de sus principales teóricos, la crítica genética delimita tres momentos del proceso de la comunicación literaria, a su vez observados desde tres perspectivas diferentes: la etapa de la producción escrita abordada desde la crítica genética, la instancia del texto estudiada por las teorías sobre el texto y, finalmente, el momento de la lectura trabajada desde los estudios de la recepción. Sin embargo, estas etapas no son independientes, por el contrario, se concibe la escritura y la lectura como dos caras de un mismo fenómeno; la producción conteniendo en sí a un destinatario posible.

Las preguntas formuladas en la teoría genética apuntan al proceso de creación: cómo nace una obra, qué etapas tiene un texto hasta su publicación, cuáles son las dudas, tachaduras, desvíos, opciones. Su objeto es el proceso de creación visto, en principio, a través del estudio de sus huellas indicadas en manuscritos y borradores para, así, comprender mejor el proceso de la escritura misma e identificar la dinámica de la escritura en su hacer. Los borradores visibilizan el espacio íntimo de la creación, lo que permanece invisible en el espacio público.

Se enfoca tanto en la materialidad, la forma y las modalidades de la escritura, como en los procesos de simbolización. El procedimiento se basa en yuxtaponer un estado textual y otro con la convicción de que de la observación de las diferencias surgirán datos significativos. De esta yuxtaposición de textos se observan las fluctuaciones de la escritura que discurren como tensiones entre lo programado y lo improvisado, lo canónico y lo innovador y que hacen de estos papeles de trabajo un “lugar de conflictos discursivos” (Lois, 2014:76).

sivos” (Lois, 2014:76).

Por otro lado, “cada tachadura nos comunica que un enunciado no cumple con una finalidad ‘imaginada’” (Lois, 2001:16), pero también da indicios de las otras direcciones y alternativas que hubiera podido tomar el proceso. En este sentido, el texto u obra final no está predeterminado por las etapas de su proceso de creación, sino que desde este enfoque no es más que una de las alternativas que ha decidido durante la escritura.

Si bien la crítica genética surge en el ámbito de los estudios literarios como una réplica simétrica de la teoría de la recepción (Lois, 2014), actualmente se enfoca en las instancias de gestación no solo de la literatura, sino del teatro, el cine, la música, etc. Entonces, ¿cómo se materializa un proceso creador para poder estudiarlo? Más allá de los manuscritos en el ámbito de la literatura, está en la naturaleza de la crítica genética la posibilidad de estudiar esos “restos” en otros lenguajes.

“El proceso y el registro son independientes de la materialidad en la cual la obra se manifiesta, e independientes también del lenguaje en que estos registros se presentan. Es posible, entonces, reconocer algunos procedimientos de creación en cualquier manifestación artística a partir de los rastros dejados por el artista.” (Almeida, 2015:77).

En síntesis, la crítica genética estudia los documentos del proceso de cualquier expresión artística relacionando estos registros y estableciendo nexos entre ellos.

En las artes escénicas, el modelo de análisis genético estudia las etapas del trabajo que van

construyendo la puesta en escena. Esto incluye el registro de ensayos, la construcción de personaje, elecciones, hallazgos. A esto se le suman los fundamentos del director en cuanto a su saber teóri-

co, la planificación, la manera de trabajar, su rol ante los actores. El análisis genético permite ver la creación en acción (Féral, 2004).

4. LA TERCERA ZONA: CONFLUENCIAS ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA

Nos parece relevante tomar dos casos donde puede observarse cómo las perspectivas teóricas se relacionan con la práctica de artistas investigadores. El primero de ellos es el grupo de Investigación IProCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN). Su objetivo es el de “generar un espacio de estudio de la acción artística que surja del seno mismo de su práctica” (Rosso et al, 2015). Quienes participan de los proyectos son docentes investigadores de la facultad que desarrollan paralelamente su actividad artística. De esta manera, abordan la figura artista/investigador apoyándose en el marco teórico provisto por la crítica genética.

Por otro lado, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) se forma como espacio de producción, formación e investigación artística autogestionado que funciona desde 2002 bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt y Gabriela Halac. Allí suelen programarse actividades que contemplan desmontajes como el Ciclo de Teatro de Investigación. Por otro lado, Argüello Pitt dirige otro grupo de investigación que combina de manera particular la teoría y la práctica: las reuniones de indaga-

ción alternan con ensayos escénicos. Fruto de su trabajo y producción, es la publicación *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento escénico* (2013). Los estudios que componen el libro abordan problemáticas como “la ejecución y la representación” en la construcción escénica, la noción de “acontecimiento” y de lo “real” en la escena.

En el prólogo, Argüello Pitt señala algunas cuestiones acerca del funcionamiento del grupo que se propone avanzar en la escisión teórico-práctica abordando problemáticas teóricas que se vinculan con sus prácticas escénicas, asumiendo que toda práctica conlleva una teoría y que la acción de toda práctica puede ser teorizada. Para el grupo, el ensayo es el espacio de laboratorio y experimentación. Argüello Pitt señala que el enfoque lo han puesto en los procesos de creación y no en la creación de un espectáculo. De acuerdo al director, el ensayo propicia la prueba y el error. Estos “errores creativos” permiten entrar en problematizaciones propias del teatro.

Estos casos revelan que no solo se han disuelto las teorías fuertes sino que emergen prácticas basadas en reflexiones teóricas. Asimismo, ya no se espera que la teoría lo abarque todo y que responda a los interrogantes sino, por el contrario, que ayude a formularlos. Y especialmente, así como la crítica genética es un modelo que dialoga

con otros enfoques, esto confirma el declive de las perspectivas unificadoras y el avance de una mirada pluralista para abordar un objeto artístico. Como puede observarse, la perspectiva genética presenta varios puntos de contacto con el desmontaje tal cual lo hemos estudiando en capítulos precedentes.

Especialmente en el nombrado terreno de los procesos en artes. El desmontaje es una práctica

que va de la arqueología del espectáculo a las prácticas escénicas y más aún, a las prácticas artísticas en general. Esto permite tener una visión panorámica de la producción cultural y expande el campo teórico de la creación. A través de los procedimientos del desmontaje se pueden formular observaciones, en cuanto a las tendencias, los estilos, las constantes y variables y la oposición dialéctica entre la permanencia y el cambio.

5. CONCLUSIONES PARCIALES

La revisión que hemos desarrollado de la teatología, la crítica de artes y la crítica genética en relación a la problemática de la teoría y la práctica proporcionan un encuadre transdisciplinar que permite comprender el fenómeno de desmontaje como un espacio de reflexión que ha surgido de las propias prácticas teatrales.

Particularmente, algunos procedimientos y características de la crítica de artes como crítica

dialógica o la premisa de ir más allá de la crítica “objetivista” para vincular los saberes con la emoción, o tan solo como ejercicio autorreflexivo del arte, conforman una base sobre la cual se asienta la práctica de desmontaje. Asimismo, se ha incluido la crítica genética considerada como otra perspectiva teórica que estudia procesos de producción contribuyendo al campo de intereses y problemas del desmontaje.

CONCLUSIONES FINALES

EL DESMONTAJE COMO PRÁCTICA SUPERADORA

El desmontaje tiene su anclaje en el gerundio, en el teatro haciendo, en su proceso, su andar. El verbo “desmontar” refiere a la acción de limpiar un terreno, sacarle la maleza. Así, entonces, veremos cómo era, o cómo es, el terreno sin matorrales. Esta metáfora es útil para pensar la obra teatral antes de convertirse en obra. Un desmontaje, por tanto, permite ver cómo fue creciendo la maleza, en qué zonas se volvió más frondosa, cuáles otras tenían raíces más afirmadas o más débiles. En definitiva, supone una mirada potencial e integral del crecimiento de una obra de arte como un proceso vivo.

A lo largo de la investigación hemos intentado poner en perspectiva el desmontaje como una práctica reflexiva generada desde las prácticas teatrales. El recorrido por su origen comienza en las actividades propuestas por Eugenio Barba y la antropología teatral y sus replicaciones latinoamericanas han derivado en versiones que hemos intentado presentar. Como se ha podido ver a lo largo de la investigación, el desmontaje remite al abordaje de los procesos artísticos. No obstante, no siempre que se habla de desmontaje se hace referencia a la misma idea. El corpus y otros ejemplos mencionados han demostrado que esta práctica puede surgir como iniciativa personal de una sala teatral o de un director con fines

pedagógicos, como así también en ámbitos institucionales como la programación de festivales, ciclos y encuentros, entre otros.

Asimismo, se ha podido evidenciar que el bagaje teórico de un desmontaje retoma diversos enfoques, en especial la crítica y la teatrología, que no se orienta de manera exclusiva al espectáculo sino que la estrategia, precisamente, es el abordaje de los procesos creativos desde una aproximación pluralista y no dogmática.

¿Y cómo se relaciona el desmontaje con los avances teóricos del teatro? Consideramos que en la actualidad el desmontaje se ha instalado como una práctica eficaz para pensar los procesos creativos. Dichos procesos se han convertido en el paradigma de los estudios teatrales contemporáneos en tanto pone en contacto la teoría y la práctica disminuyendo la brecha de su separación. No solo se observa que en el ámbito teatral se retoma el hábito de teorizar la práctica como lo han hecho los grandes maestros de principios del siglo XX —momento particularmente productivo en el desarrollo de figuras a la vez artísticas y teóricas—, sino también el de compartir espacios de interrelación en los cuales se entretajan los discursos del teórico y del práctico. Las experiencias del ISTA relatadas

por De Marinis (2005) y De Toro (1999), entre otros, resultan un ejemplo paradigmático de estos intercambios y su legado, como pudimos ver en capítulos precedentes, continúa vigente en distintos espacios de investigación y creación e incluye, además de los eventos artísticos, a las instituciones universitarias.

El desmontaje demuestra ser uno de estos espacios donde conviven ambos roles o, como señala Todorov (1991) a propósito de la crítica dialógica, esta zona promueve el encuentro de ambas voces donde ninguno tiene un privilegio sobre el otro, sino que ambos confluyen en un discurso colectivo. Es decir, el desmontaje puede concebirse como una estrategia que articula teoría y práctica disolviendo su separación, si se lo entiende como una de las prácticas emergentes que ha expandido los límites de la teoría.

A propósito de los límites, ¿qué función cumple la teoría para los artistas y qué función cumple para los teóricos? De acuerdo a Féral (2004), los “teatristas” no ven en las aproximaciones teóricas ninguna utilidad que colabore con sus prácticas y en parte esta desconfianza se vincula al empleo del lenguaje, en tanto que el artista no comprende el lenguaje del teórico (36).

Al presente, ya no se espera que la teoría abarque todo y que responda a los interrogantes sino que ayude a formularlos. Asimismo, las investigaciones se rindieron a seguir un único modelo y dieron cuenta de los beneficios de entablar diálogo con otras metodologías y perspectivas teóricas, como ha sucedido con la semiótica teatral cuyos momentos críticos han permitido indagaciones que condujeron a la formulación de propuestas como la teatrología. En consecuencia, y siguiendo a Féral, hoy solo es posible profundizar la teoría si se la piensa desde esta

pluralidad de aproximaciones (38).

Se ha intentado acotar una definición posible de desmontaje a partir de la revisión de textos que proponen una mirada sobre la práctica. Recordemos, el desmontaje como una noción de doble articulación: por un lado, una pluralidad de dramaturgias, y por otro, la inscripción de las obras teatrales en programas estéticos con procedimientos y reglas propias de determinadas poéticas y teorías teatrales. Se ha mencionado también que en sintonía con los estudios teatrales contemporáneos, el enfoque no se limita al espectáculo sino que lo toma como un punto de partida para observar sus procesos creativos. Además de proponer una definición de desmontaje lo suficientemente abarcativa para que pueda aplicarse en iniciativas personales, colectivas o institucionales, el desmontaje invita a reflexionar sobre los registros de procesos creativos cuyos antecedentes pueden remontarse, por un lado, a los cuadernos de dirección de Stanislavski y Brecht. Los cuadernos vislumbran hipótesis de trabajo: imágenes, premisas, puntos de partida y notaciones respecto de la construcción de personajes y el registro de interpretación-vocalización. También se encuentran indicaciones de escena y se expone la perspectiva teórica. Por otro lado, las demostraciones de trabajo en el ámbito de la antropología teatral materializan el registro del proceso creativo del actor que, a través de su propio cuerpo, presenta y representa las “huellas” de la creación. Expone a través de un microespectáculo las etapas del proceso-dificultades-resultados. Se deja en evidencia también el tipo de entrenamiento y los procedimientos que resultan en una determinada poética.

Si se diseñara un modelo general de la práctica del desmontaje, a partir de lo trabajado en la

presente investigación, estaría constituido por las siguientes etapas o momentos:

- a) Exposición del espacio, el coordinador y las reglas
- b) Presentación del o los grupos
- c) Desarrollo de las obras/procesos con carácter descriptivo
- d) Desarrollo conceptual
- e) Diálogo participativo
- f) Conclusiones generales y colectivas

Además de la necesidad de observar los procesos y no centrarse solo en el espectáculo, existe en los desmontajes un marcado interés por la cuestión de grupo, sus dinámicas, los modos de organización, de producción y de gestión. Asimismo, a partir del desarrollo de nuestra investigación y del estudio de los casos que conformaron nuestro *corpus* consideramos que la práctica del desmontaje funciona como estrategia didáctica para promover la reflexión estética y la producción de conocimientos. Atentos a ello, promovemos la utilidad del desmontaje en nuevos campos como los de formación académica. Utilizando todos los recursos que provee el desmontaje, esta práctica podría ser eficaz para explicar contenidos existentes o generar otros nuevos, para proponer líneas de investigación y debatir las problemáticas del hacer, entre otras cuestiones. La práctica artística aportaría la construcción de nuevos contenidos y líneas de investigación para quienes se están formando y quienes hacen docencia. Al mismo tiempo, el desmontaje se nutriría de los aportes teóricos de la comunidad educativa convirtiéndose en un espacio privilegiado para las indagaciones sobre el hecho teatral y la materialización de una legítima discusión sobre el oficio teatral y su estudio.

El desmontaje se presenta, en principio, como un espacio de intercambio oral cuya heterogeneidad discursiva oscila entre experiencias, reflexiones, testimonios y preguntas, prometiendo un fecundo debate que alimenta dos instancias inseparables: el saber y el hacer. En la actualidad se advierte una incipiente institucionalización de esta práctica y por tal motivo, surge la necesidad de que esos intercambios sean registrados. En este sentido, el registro de los intercambios (en forma de ensayo, de crónica, de informe, etc.) asegura la circulación de conceptualizaciones debatidas en el desmontaje. Por otro lado, coincidiendo con Féral, tanto la práctica como la teoría comparten la característica de que ambas son puestas a prueba como lugar de confrontación y experimentación de saberes. De manera que para que los registros de desmontajes puedan sostenerse como un cuerpo teórico debe confrontarse dentro de la comunidad teatral. Solo de esta manera puede el desmontaje dar cuerpo a la confluencia entre teoría y práctica que hemos propuesto desde el título de esta tesis. Finalmente, quisiéramos trazar una analogía entre el desmontaje con los procesos de investigación, en tanto que el desmontaje formula interrogantes cuya importancia no radica en las respuestas sino en las preguntas. Así como investigar no es la búsqueda de información de dos o tres fuentes y replicar lo que ya se ha dicho, el desmontaje tampoco es un acopio de dos o más experiencias para perpetuar modelos. Las interpelaciones en el desmontaje, como en la investigación, invitan a reflexionar, a cuestionar, a pensar críticamente las prácticas artísticas. No se trata de encontrar *la* respuesta sino el camino que se recorre buscando *alguna* respuesta. Si hay algo de perpetuo en el desmontaje, como en la

investigación, es la inquietud de ir más allá, de generar debates que abran caminos y no respuestas que clausuren búsquedas.

Los procesos creativos del teatro –o del arte en general– expuestos en los desmontajes también suelen ser referidos como caminos, muchas veces laberintos, con avances, detenciones y retrocesos. Las incertidumbres más que las certezas configuran esos recorridos. Del mismo modo ha sido el transitar de esta investigación. La búsqueda estuvo marcada por indagaciones sobre procedimientos, sobre el cómo se va construyendo un hecho teatral. Ahí mismo, en esos interrogantes encontramos la clave para comprender el diálogo entre la teoría y la práctica e intentamos demostrar cómo el desmontaje lo pone en escena.

A través de un resultado podemos entrar en su proceso y ver la huella del interrogante que le dio cuerpo. Pero el resultado no es más que una instantánea de un proceso más grande que lo contiene. Esperamos que el resultado de esta tesis, aunque solo sea un momento de un proceso, contribuya a los estudios teatrales a seguir formulando preguntas que permitan el diálogo entre la teoría y la práctica.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV** (2005) “Presencia de Jerzy Grotowski” *Cuadernos del Picadero* N°6. Buenos Aires: INTeatro
- AA.VV** (2011) *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali* N°9
- AA.VV** (1993) “Grotowski” en *Revista Máscara* N°11-12, México: Escenología
- Almeida, Cecilia** (2015) “Crítica de los procesos creativos” en el Dossier de *Artilugio revista* N°1 [Revista digital] Recuperado 11 de noviembre 2016, de: <http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar/files/Critica-de-los-procesos-creativos-textoCARO.pdf>
- Argüello Pitt, Cipriano** (Comp) (2013) *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénicas
- Barba, Eugenio** (1987) *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires: Firpo y Dobal Editores
- (1997) “La tercera Orilla del Río”, “Palabras o presencia” en *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos
- (2005) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos
- (2009) “la danza del álgebra y del fuego” en Diéguez, Ileana Comp. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México: INBA/UIA
- (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos
- (2011) “La casa con dos puertas” en *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali* N°9
- Barthes, Roland** (1964) “¿Qué es la crítica?” en *Ensayos críticos*. Bs As: Seix Barral
- (2008) *Escritos sobre el teatro* Barcelona: Paidós
- Brecht, Bertolt** (1970) *Escritos sobre teatro*. Madrid: Nueva visión
- Busader, Sebastián** (2005) “Encuentro en la Patagonia” en *Revista Picadero* n° 14, Bs.As: INTeatro
- Carreri, Roberta** (1992) “El viaje del actor, del training al espectáculo” en *Revista Mascara*. México: Escenología
- Ceballos, Edgar** (1992) *Principios de dirección escénica* México: Escenología
- Cejas, Julio** (2001) “Por una crítica que acompañe los procesos artísticos” en *Revista Picadero* n° 5, Bs As.: INT
- (2003) “Espacios de Reflexión” en *Revista Picadero* n° 8, Bs As.: INTeatro
- De Marinis, Marco** (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna
- (2005) *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna
- De Toro, Fernando** (1999) *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid: Iberoamericana
- Díaz, Silvina** (2010) *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, Buenos Aires: Corregidor
- Diéguez, Ileana** (Comp.) (2009) *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México: INBA/UIA
- Dubatti, Jorge** (2011) “La Poética teatral: dinámica de la *poiesis* en el acontecimiento teatral” *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot
- Dudley, Andrew** (1978) “Sergei M. Eisenstein” en *Las principales teorías cinematográficas* Barcelona: G. Gili
- Eisenstein, Sergei ([2005] 1942) *El sentido del cine* Buenos Aires: SXXI editores
- Ellis, C.; Adams, E. y Bochner, A.** (2011) “Autoethnography: An Overview” en *Forum: Qualitative Social Research* Volume 12, No. 1 [en línea] Recuperado 4 de mayo 2017, de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>
- Fabrizi, Paolo** (2000) “Prólogo”, “Introducción” y “Capítulo 1”, *El Giro semiótico* Barcelona: Gedisa
- Féral, Josette** (2004) “Para un estudio genético de la puesta en escena” y “La teoría como traducción”, en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires: Galerna
- Fernández, Dominique (1976) “La experiencia teatral” en *Eisenstein. El hombre y su obra* Barcelona: Ayma
- Fos, Carlos** (2014) “El Espacio de crítica y desmontaje del festival Bahía Teatro” en <http://aincrit.org/detalle.php?id=344>
- Gonzales de la Rosa A., Santillán J.J.** (2014) “Eitalc” en *Osvaldo Dragún. La huella inquieta*. Bs As: INTeatro

Grotowski, Jerzi (1993) “Respuesta a Stanislavski”, “El director como espectador de profesión”, “El montaje en el trabajo del director” en *Revista Máscara: Grotowski*, Año 3 N° 11-12. México: Escenología

Ibarra, Inés (2010) “Del hecho teatral a la crítica” presentado en la *I jornada de crítica genética: el análisis de procesos creativos en artes escénicas* Recuperado en: <http://desmontandoteatro.blogspot.com.ar/2012/02/entrada-2.html>

— (2011) “La celebración: la Organización Barrial Tupac Amaru y el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano” en *Question N°31 Revista especializada en periodismo y comunicación*. La Plata: Ed. UNL. Recuperado marzo 2017, de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

— (2014) “El desmontaje como puente entre teoría y práctica” ponencia presentada en *Encuentro Dramatiza La Plata*. Recuperado agosto 2016, de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40035/Documento_completo.pdf?sequence=1

— (2015) “La noción de desmontaje desde una perspectiva histórica”. En *Reflexión académica en diseño & comunicación*. Recuperado 20 de mayo 2017, de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10999&id_libro=535

Irazábal, Federico (2005) “La incerteza como principio constructivo” en *Cuadernos del Picadero N°8*. Buenos Aires: Ed. INTeatro

— (2006) *Por una crítica deseante*, Bs As: Ed. INTeatro

Jacobs, David (2014) “Con el 10 en la camiseta” en *Revista Picadero N°33* Bs As: INTeatro

Javier, Francisco (1984) *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán

Kartun, Mauricio (2010) *Ala de criados*, Bs As: Ed. Atuel

— (2009) “Cómo construir y deconstruir una obra”. Entrevista por Alberto Catena en *Revista picadero n°24*. Buenos Aires: INTeatro

— (2015) “Mauricio Kartun: la incertidumbre es el gran mecanismo creador” Entrevista por Félix Mansilla, Nico-

lás Vassaró en *Revista El Viaje* [Revista digital] Recuperado 29 de junio 2015, de: <http://revistaelviaje.com.ar/mauricio-kartun-la-incertidumbre-es-el-gran-mecanismo-creador>

Lois, Élida (2014) *La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método* en Creneida, 2

— (2001) *Génesis de escritura y estudios culturales* Bs As: Edicial

Masgrau, Lluís (2011) “La relación del Odin con Latinoamérica” en *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali N°9*

Arianna de Sanctis (2011) “Testimonios del Odin en Latinoamérica” en *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali N°9*

Moyinedo, Sergio; Gustavino, Berenice (2012) “Editorial” de la Revista electrónica *Figuraciones* N°10. Buenos Aires: Ed.UNA

Nachmanovich, Stephan (2012) *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Bs As: Paidós

Naugrette, Catherine (2004) *Estética del teatro*, Buenos Aires: Artes del Sur

Oliveras, Elena (2007) “Capítulo III: Teorías sobre la creatividad” en *Estética. La cuestión del arte*. Bs As: Emecé

Passarini, Miguel (2004) “La Fiesta: en el interior del interior” en *Revista Picadero n° 11* Bs As.: INTeatro

Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona: Paidós.

— (2007) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós

Perren, Claudia (2011) “Un espacio para el encuentro y la reflexión sobre el hecho teatral” Entrevista por Dahiana Belfiori en *Diario La opinión* [versión digital] — -Recuperado 11 de agosto 2015, de: <http://diariolaopinion.com.ar/noticia/98253/un-espacio-para-el-encuentro-y-la-reflexion-sobre-el-hecho-teatral>

Quispe, Antonio (2015) “Desmontaje de Calabazín” en *Mateo* [en línea] Recuperado 3 de noviembre 2015, de: <http://leemateo.com.ar/?p=1063>

Richard, Nelly (2010) “La crítica: entre lo artístico y lo

cultural” en *Ideas recibidas*. Barcelona: Ed. MacBa

Rosso, M.; Dillon, G.; Gil, M., Di Spalatro, B. (2015) “Investigar los propios procesos creativos en teatro. Cuestiones de la crítica genética aplicada por teatristas-investigadores” en *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina* [en línea] Recuperado 11 de noviembre 2016, de: http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas_2015/eje1/1a.%20Rosso,%20Gil_corregido.pdf

Savarese, Nicola (1994) “Work Demonstrations al ISTA. Examples of transcultural dialogues” en *The tradition of ISTA Brasil:FILO*. Recuperado marzo 2016, de: http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/TRADITION_ISTA_PART_1.pdf

— (1990) “Training y punto de partida” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: escenología

— (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología

Scribano, A. y De Sena, A. (2009) “Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación” en *Cinta de Moebio* Recuperado 5 de mayo 2017, de: www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html

Stanislavski, Constantin (1997) “Desarrollo de la expresión corporal” en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Obras completas* (Tomo III). Buenos Aires: Quetzal

Steimberg, Oscar (2000) *Semiótica de los medios masivos*, Bs As: Atuel

Taviani, Ferdinando (2011) “Recuento histórico del Odin Teatret” en *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali* N°9

— (1994) “La mancha roja” en *Revista Máscara* N°16, México: Escenología

Todorov, Tzevan (1991) “¿Una crítica dialógica?” en *Crítica de la crítica* Bs As: Paidós

Trastoy, Beatriz (2002) “Develar la emoción: un desafío de la crítica teatral” en *Imagen del teatro*. Ed. Osvaldo Pellietteri Buenos Aires: Galerna

Valenzuela, José Luis et Al. (2012) “La continuación de un trazo” en *Un teatro apenas visible. Escenas en el noroeste argentino*; Jujuy: Ed. INTeatro

— (2013) *Hacia un teatro situado. Escenas en el noroeste argentino II*. Jujuy: Ed. INTeatro

— (2014) *Margen superior izquierdo. Escenas en el noroeste argentino III*. Jujuy: Ed. INTeatro

— (2016) *Entrando impunemente en obras ajenas*. Neuquén: Ed. INTeatro

— (2007) “La devolución como un diálogo pedagógico” Entrevista por Mario Quinteros en *Revista Picadero* N° 19, Bs. As: Ed. INTeatro

— (2015a) “Política devolucionaria” en *VI Jornadas de Dramaturgia de la Norpatagonia Argentina. Neuquén. En homenaje a Alejandro Finzi* Neuquén: Edulp

— (2015b) Entrevista por Bertoldi, María Marcela, Di-matteo, María Cristina en *Trayectoria. Práctica docente en Educación Artística* N°3 [Revista digital] Recuperado 27 Abril 2016, de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria/article/view/341/276>

Varley, Julia (2011) “El sentido regalado” en *Memorias de teatro. Revista del Festival de Teatro de Cali* N°9

— (2009) “la alfombra voladora” en Diéguez, Ileana Comp. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México: INBA/UIA

Veinstein, Andre (1962) *La puesta en escena* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora

Verón, Eliseo (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades” en *Espacios públicos en imágenes* Barcelona: Gedisa

Verniers, Sol (2015) “Desmontaje de *Les Interpretes-Intento inconcluso por detener al teatro un instante*” en *Mateo* [en línea] Recuperado 3 de noviembre 2015, de: <http://leemateo.com.ar/?p=895>

Williams, R. (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós

Xavier, Ismael (2008) “El cine-discurso y la deconstrucción” en *El discurso cinematográfico* Buenos Aires: Manantial

STAFF

AÑO XVI - #39 / DICIEMBRE 2021

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

CORRECCIÓN

Daniel Caamaño

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes - SujetoTácito

DISEÑO DE TAPA

Jorge Barnes - SujetoTácito

FOTOGRAFÍAS

Archivo INT

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 - piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar



Instituto Nacional
del Teatro

EDITORIAL