

Alba Editorial. Revista Espacio, Año 5, número 10. Buenos Aires. Argentina. Editorial Espacio.
 Sarando, Gabriel. (1996). *Dioses, magos y marionetas*. Buenos Aires. Editorial Vinciguerra.
 Schilder, Paul. (1977) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Bs.As. Paidós.
 Vivanco, P. (1994) *La música está conmigo*. Bs. As. Editorial Guadalupe.

Keywords: sound - puppets - music

Resumo: ¿Como se comporta um fantoche em relação com sua suporte sonoro já seja música, voz, som puro, texto ou silêncio? Há nessa relação elementos de dissociação inerentes a sua técnica de manipulação, animação, ou esencia interpretativa e também elementos de composição que incluem a relação espaço-tempo isto é certos padrões rítmicos em relação com a imagem plástica.

Abstract: How does a puppet behave in relation to your sound support whether it is music, voice, pure sound, text or silence? In that relationship, there are elements of dissociation inherent to the technical of manipulation, animation, or interpretive nature and composition of elements that include the space-time relationship ergo certain rhythmic patterns in relation to the visual image.

Palabras clave: som - fantoches - música

(*) **Laura Gutman:** Lic. en composición coreográfica (IUNA)

La noción de desmontaje desde una perspectiva histórica.

Fecha de recepción: julio 2014
 Fecha de aceptación: septiembre 2014
 Versión final: noviembre 2014

Inés Ibarra (*)

Resumen: La noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de Encuentros y Festivales de artes escénicas y se utiliza para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, de creación y experimentación del quehacer teatral y, de alguna manera, parece crear un puente que suprime la distancia entre los espacios reservados para la teoría y los propios de la práctica. Como punto de partida, abordaremos el concepto en perspectiva histórica observando cómo se introducen las prácticas reflexivas en los estudios teatrales.

Palabras clave: desmontaje - artes escénicas - historia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 147]

Una Propuesta Histórica

La noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de Encuentros y Festivales de artes escénicas y se utiliza para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, de creación y experimentación del quehacer teatral.

En relación a su desarrollo histórico nuestro trabajo de investigación propone un recorrido por sus formas preteritas. Éstas nos remiten a las reflexiones en torno al trabajo del actor. Consideramos que allí se encuentran de manera implícita los tópicos que se desarrollan en el procedimiento de los desmontajes actuales.

Dentro de este desarrollo histórico nos interesa destacar dos momentos que consideramos tienen en común, precisamente, una determinada reflexión acerca del actor en cuanto a su oficio.

El primero de ellos se refiere a la aparición de la obra "La paradoja del Comediante" de Denis Diderot en el año 1830. Esta obra fue escrita en forma de diálogo con dos personajes que se interrogan acerca del oficio del

actor y cuestionan la relación que el teatro de la época establece entre actor y personaje, en cuanto a la distancia que existe entre ambos.

La sustancia de la obra de Diderot enfatiza en el arte del actor racional. El filósofo consideraba necesario la insensibilidad del actor que pretendiera emocionar a su público.

A propósito del oficio actoral y en sintonía con Diderot, Jacques Copeau señala en su estudio preliminar de "La Paradoja...":

Ahí reside el misterio: el que un ser humano pueda considerarse y tratarse a sí mismo como a la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento al cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él: actuar sobre sí mismo y ser el actuante, hombre común y marioneta. (J. Copeau 1999:9)

El actor de Diderot no vive su personaje, sino que sólo lo representa a través de signos exteriores. La parado-

ja observada por Diderot reside precisamente en que, cuanto más frío e insensible es el artista, más potentes serán las emociones suscitadas en su público.

En este sentido, el gran artista no necesita de la sensibilidad para ser un gran actor, en contraposición al pensamiento y estilo de la época que entendía la sensibilidad del actor como facultad interpretativa.

En un segundo momento, consideramos que estas proposiciones encontrarán su mayor réplica en la propuesta Brechtiana o dramaturgia de la distancia, en cuanto al aspecto que propone acentuar al máximo la distancia que separa al actor de su papel poniendo de manifiesto la artificialidad de su construcción.

De acuerdo a Roland Barthes ([1954] 2008) la discusión sobre el oficio del actor había sido en cierta medida problematizado por la cultura, pero, según lo entiende Barthes, de manera limitada. La crítica de la época apreciaba la interpretación en términos de “el grado de sinceridad del actor”, de manera que lo verosímil constituía el estatuto de lo artístico. En pleno auge de la cultura burguesa cuyo postulado es la imitación -psicológica- como valor artístico superlativo, Barthes propone discutir el aspecto moral del trabajo del actor y la relación que establece con su público.

A partir del teatro *brechtiano*, Barthes visualiza elementos puntuales en su estética que se aleja del común de la época y cuestionan esos aspectos teatrales menos subrayados hasta el momento, al menos, dentro del sistema teatral Occidental.

En sintonía con lo que hemos observado en Diderot, Brecht prohíbe a sus actores meterse en la piel de sus personajes. La técnica del actor radica en reproducir con precisión su papel sin perderse en los humores de su personaje.

De esta manera, lo que aparece ilustrado en la obra de Diderot vemos materializarse en el legado dejado por Brecht.

No obstante, las réplicas no empiezan ni se agotan en Brecht. En sintonía con De Toro (1999), consideramos que el siglo XX se encuentra marcado por un proceso de “fragmentación y reflexibilidad” que se venía anunciando desde fines del XIX. En términos del autor, no hay grandes cambios luego de 1920, sino que se trata de la extensión del paradigma llevado hasta sus últimas posibilidades.

De acuerdo a De Toro, el proceso de la modernidad es iniciado por Stanislavsky y su epistemología del personaje, y culmina en la clausura del paradigma con Eugenio Barba y su antropología teatral.

La modernidad, en este sentido, instaura un nuevo modelo de conocimiento tanto en la ciencia como en el arte y es resultado de las rupturas e instauración de nuevos lenguajes expresivos a través de operatorias tales como la fragmentación, reflexibilidad, discontinuidad, distanciamiento, entre las más características.

Si aceptamos la posibilidad de un logo compartido, dentro de un mismo paradigma epistemológico, podríamos re-enfocar la práctica teatral de nuestro siglo a partir, no ya de un acercamiento puramente sincrónico y puntual (un momento, un director,

un autor), sino de su inscripción dentro de un radio de relaciones más amplio, lo cual implica una perspectiva diacrónica relacional cuyo objetivo sería elucidar la naturaleza misma del cambio y su extensión posterior, no como un fenómeno aislado, sino simultáneo y homólogo a otros (De Toro, 1999:56)

Asimismo, otras investigaciones semióticas (De Marinis 1997, Pavis, 2000) dieron cuenta de la necesidad de reflexionar sobre la práctica teatral desde una teoría que no se comporte de manera reduccionista. Estos estudios han demostrado los límites que ha tenido la teoría en relación a la construcción del objeto teatro en tanto que se ha considerado durante largo tiempo su condición literaria, luego su condición espectacular y, finalmente, concluyen en proponer una nueva teatrología que construya su objeto en la relación actor-espectador de manera transdisciplinaria tomando en cuenta el enfoque histórico y los aportes de las ciencias del espectáculo (De Marinis, 1997). La semiótica, como marco de referencia metadisciplinaria, provee de un esquema que aporta, en términos de De Marinis, un aparato categorial explícito y coherente y su capacidad de autorreflexión.

En la misma línea semiótica, pero desde un enfoque más cercano al antropológico, Fernando de Toro considera que:

Hoy nos encontramos en un espacio de convergencia entre teoría y práctica, donde la denominada antropología teatral iniciada por Eugenio Barba, entendida como la disciplina que busca establecer principios universales para el trabajo del actor, y la semiótica teatral, entendida como la elucidación de categorías heurísticas universales para el análisis de la práctica teatral, basadas en la constitución de sistemas de significación, establecen un diálogo que tiende a una mayor comprensión y vinculación de ambas actividades de búsqueda. (De Toro, 1999:57)

El desmontaje en nuestros días

Al presente, los estudios de la investigadora Ileana Diéguez (2009) señalan que el uso de la noción de desmontaje se remonta a los espacios de Encuentros teatrales del campo de la antropología teatral a partir de los años 70' y se utiliza para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, creación y experimentación del quehacer teatral y, de alguna manera, crea un puente que suprime la distancia entre los espacios reservados para la teoría y los propios de la práctica.

De acuerdo a Diéguez, el desmontaje construye el montaje de un espectáculo, pero también un montaje es una selección, una circunscripción, un plan, un hilvanado de signos. En todo ello, hay elección y en toda elección hay descarte. En este sentido, el desmontaje evidencia también lo descartado:

Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el trabajo de mesa (...) Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen

a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a la escena. (Diéguez, 2009:10)

Desde otro lugar, en 2009 y 2010, Mauricio Kartun dictó un seminario de desmontaje de la obra *Ala de criados* de la cual es autor y director. Antes de dar comienzo al seminario, solicitó a los participantes leer, entre otras cosas, un material escrito por él mismo llamado “instructivo” en el que se describe el modo de trabajo durante el seminario refiriéndose a qué es un desmontaje y cuál es su sentido. A esta pregunta, responde:

Es un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja un creador. Observados sobre el ejemplo mismo de un proceso, expuesto en su desglose con el fin de objetivar esos mecanismos y poder reflexionar sobre la práctica de los mismos. (Kartun, 2009:91)

Recientemente, la editorial del Instituto Nacional del Teatro (INT) ha publicado los trabajos de devoluciones y desmontajes del teórico, director y dramaturgo José Luis Valenzuela. El autor viene desarrollando la tarea de coordinación de estos espacios desde el año 88' en adelante en Festivales y Encuentros a nivel Nacional e Internacional. En su mayoría organizados por grupos ligados al ITSA (International Theatrical School of Anthropology), a la Universidad Nacional de Córdoba y al Celcit. En los últimos años, se establece en la región del Noroeste argentino encargándose de las devoluciones de obras en las Fiestas Provinciales y Encuentros de Teatro que el INT organiza en todo el Territorio Nacional. Con respecto a su tarea señala que:

Mediante la similitud con cierto tipo de trabajo directorial y el contraste con la crítica periodística corriente, podemos tal vez aclarar algo más sobre los procedimientos de la “devolución” o el “desmontaje” de una obra escenificada por un colega sin forzar esos procedimientos hasta cristalizarlos en una supuesta metodología rigurosa.

Quizá la palabra devolución designa con más justicia lo que provisoriamente he venido llamando “reescritura analítica” de una obra o trazo ajeno, a condición de que entendamos que “devolver” -o “reescribir”- no equivale a completar, ni a corregir, ni a explicar una impresión débil o potente, sino que, en todo caso, implica arriesgar una respuesta temeraria, supone pronunciarse sobre la obra contemplada con la misma audacia vacilante, con el mismo atrevimiento trémulo con que los artistas han ofrecido -o, mejor dicho, lanzado- su trabajo en la escena. De este modo, una “devolución” reuniría, paradójicamente, la más sólida fundamentación conceptual y técnica de que sea capaz quien la enuncia, y la modestia de una enunciación que se sabe apenas hipotética, tentativa, parcial y contingente. (Valenzuela, 2013)

Como conclusión preliminar de esta exposición, se observa que el desmontaje -o devolución- se inscribe con mayor frecuencia entre las actividades programadas en Festivales, Fiestas y Encuentros de organización tanto independiente como oficial de la última década.

Lo que en un principio parecía ser un espacio de intercambio oral de experiencias, al presente se advierte una incipiente institucionalización de esta práctica que reclamaría como tal, la necesidad de registrar esos intercambios. En consecuencia, estos registros aportarían a la teoría teatral, la construcción de nuevos contenidos y líneas de investigación, fecundas reescrituras sobre el hecho teatral y la materialización de un legítimo debate sobre el aspecto moral de nuestro oficio teatral.

Referencias bibliográficas

- Barba, Eugenio (1987) *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires: Firpo y Dobal Editores
- Barthes, Roland (2008) *Escritos sobre el teatro* Barcelona: Paidós
- Copeau Jacques (1999) “*Reflexiones de un comediante sobre la paradoja de Diderot*” Estudio preliminar en *La paradoja del Comediante*. Ed El Aleph
- De Marinis, Marco (1994) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires, Galerna
- De Toro, Fernando (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna
- _ (1999) *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid: Iberoamericana
- Diéguez, Ileana (2009) *Comp. Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México: INBA/UIA
- Diderot Denis (1999) [1830] *La paradoja del Comediante*. Ed El Aleph
- Kartun M. (2009) *Ala de criados*, Bs As: Ed. Atuel
- Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona: Paidós.
- _ (1998) *Diccionario de teatro*. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona: Paidós
- Valenzuela, José Luis et Al. (2012) “*La continuación de un trazo*” en *Un teatro apenas visible. Escenas en el noroeste argentino*; Jujuy: Ed. INT
- _ (2013) *Hacia un teatro situado. Escenas en el noroeste argentino II*. Jujuy: Ed. INT

Abstract: The notion of disassembly is used mainly in the field of dating and performing arts festivals and is used to classify a type of activity that accompanies the show where research procedures, creation and experimentation of theatrical activities and somehow made explicit seems to bridge the gap that suppresses the spaces reserved for the theory and practice themselves.

As a starting point, we will address the concept in historical perspective watching how reflective practices in theater studies are introduced.

Keywords: Disassembly - performing arts - history

Resumo: A noção de desmontaje emprega-se maioritariamente no âmbito de Encontros e Festivais de artes cênico e utiliza-se para classificar um tipo de atividade que acompanha ao espetáculo onde se explicitan os procedimentos de pesquisa, de criação e experimentação do quehacer teatral e, de alguma maneira, parece criar uma ponte que suprime a distância entre os espaços reservados para a teoria e os próprios da prática. Como ponto de partida, vamos abordar o conceito em perspectiva histórica observando como se introduzem as práticas reflexivas nos estudos teatrais.

Palavras-chave: Desmontagem - Artes Cênicas - História

(*) **Inés Ibarra:** Licenciada en Crítica de Artes (IUNA). Actualmente desarrolla su tesis de Magister en Crítica y Difusión de las Artes (IUNA).

El clown como entrenamiento para las artes escénicas.

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Marcelo Katz (*)

Resumen: El entrenamiento de clown, así como lo veo (porque hay varias líneas y tendencias) y de acuerdo a mi experiencia, es una puesta a punto para los artistas de otras artes escénicas. Una suerte de aceite que prepara el instrumento y lo establece alerta y disponible. Pienso ésto después de haber trabajado mucho con bailarines, actores, artistas de circo, magos y músicos, tanto en clases como en puestas en escena.

Palabras clave: clown - dramaturgia - experimentación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

Entre otras experiencias, trabajé con bailarines en la escuela de Julio Bocca, con actores en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de El Salvador y en distintos talleres, como los de Alezzo y Chavez, en la escuela de circo La Arena, con varios magos, etc

Voy a tratar de transmitir algunos de los puntos que, haciendo un buen entrenamiento en la técnica de clown, disparan beneficios para los artistas que van a escena en otras disciplinas.

El primer punto a mencionar, es el trabajo sobre el “cuerpo”. El entrenamiento de clown se basa en el trabajo físico. Permite apropiarse del cuerpo y desarrolla canales sensoriales muy profundos. Es un trabajo que pone en relación a la emoción y a la forma que toma el cuerpo para que la emoción se gatille.

El clown trabaja en la búsqueda, por un lado, del movimiento orgánico, que para cada cuerpo, es diferente. Y por otro, de los movimientos gatillos que disparan el placer de entrar en juego, o que habilitan la emoción.

El trabajo permite entrar en juego. Esto puede ser interesante para ciertos artistas, pero no para otros. Pero para todos, es valioso adquirir una relación de comodidad expresiva con el propio cuerpo. Como utilizar las dinámicas, velocidades, ritmos, calidades, y sobre todo la forma, para conseguir distintas posibilidades expresivas. Es decir, aprovechar las múltiples posibilidades expresivas que tiene el cuerpo.

Para los artistas que trabajan el texto, el trabajo permite encontrar una relación adecuada entre el texto y el cuerpo, para evitar disociaciones provenientes de la intelectualización del texto. Porque el entrenamiento toma al texto como disparador de estímulos físicos y necesita del apoyo del cuerpo para tomar su verdadera

dimensión. Es un trabajo que conecta al cuerpo con las sensaciones que éste le da al intérprete.

Lo último a mencionar con respecto al trabajo sobre el cuerpo (aclarando que estamos haciendo un *racconto* sintético) es que permite entrar en juego. Y el juego es fascinante. Desata energías profundas y desconocidas, valiosas para todos los artistas de artes escénicas, ya que enriquece la paleta de posibilidades. Además, entrar en ese mundo, es fascinante, placentero, divertido, espectacular.

Otro de los puntos que desarrolla nuestro entrenamiento, es el trabajo sobre el “Estar presente”, que permite a los artistas de escenario, encontrarse en un estado esencial para la tarea: receptivos, alertas, disponibles. En escena es fácil irse con la cabeza hacia el pasado o hacia el futuro. Una parte importante del entrenamiento de *clown* está basada en el juego y en el juego escénico. Y el juego es necesariamente en presente. El estar presente permite introducirse en un estado de trance (como el que siente un jugador de ping pong, que para desarrollar su juego, está necesariamente en un viaje, en un trance. El jugador no sabe que está en ese estado, porque en cuanto se piensa, sale de él. Pero está completamente absorto en su viaje) Lo mismo genera el juego escénico. El estar presente, permite al artista estar permeable a los estímulos que vienen del interior y del exterior, que nosotros llamamos “impulsos”. Estar abierto, permeable, y sobre todo receptivo y alerta, a los impulsos. Digamos que prepara la caña de pescar, para percibirlo, tomar los convenientes, y “matar” los otros, en un rapidísimo proceso de selección. Los impulsos que vienen del interior, del propio artista, pueden llevar a grandes o a minúsculas decisiones en el escenario. Ambas son intere-