

- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund.
- Bonet, LL. (2007). *El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea*. En Economía de la cultura. (pp. 17-34). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009). *La estructura del sector de las artes escénicas en España*. Estudios de Economía Aplicada. 27-1, (PP. 197-222).
- Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid, España: Fundación Autor
- Delupi, J. & Vibes, F (2006). *Derecho del Entretenimiento*. Buenos Aires, Argentina: Ad-Hoc.
- Getino, O. (2007). *El peso de lo intangible*. En Economía de la cultura. (pp. 67-93). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Jiménez, M (2002). *Algunas cosas sobre la producción*. Pata de gato. Vol. 2, p. 33
- Mercado (2001). *En Diccionario de la lengua española* (22 edición). Recuperado el 07 de Julio de 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=mercado>
- Mochon Morcillo, F. & Beker, V. A. (2008). *Economía, principios y aplicaciones*. (4ta. Ed), México DF, México: McGraw-Hill
- Observatorio de Industrias Creativas (2014). *El teatro en la Ciudad de Buenos Aires*. Recuperado el 03 de Noviembre de 2014 de: <http://www.buenosaires.gob.ar/economia-creativa/informes-especiales>
- Pelletieri, O. (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Rapetti, S. (2007) *El problema del financiamiento de la cultura*. En Economía de la cultura. (pp. 141-158). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid, España: Cambridge University Press
- Williams, R. (1980). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Abstract: The Autonomous City of Buenos Aires is a three-stage circuit whose dynamic mapping, logic and profitability varies according to each space. This paper attempts to provide the basic key operation of the sector in order to pave the way between an artistic proposal and its target audience. Aspects such as: circuit, profitability, communication process, life and other terms related to the economics of culture are addressed with application to the performing arts.

Keywords: Theater circuit - Buenos Aires - Audience - profitability - Strategic communication - theatrical market

Resumo: A Cidade Autônoma de Buenos Aires tem uma cartografia teatral integrada por três circuitos cuja dinâmica, lógica e rentabilidade varia de acordo à cada espaço. A presente conferência tenta dar as chaves básicas do funcionamento do sector com o objeto de aplanar o caminho entre uma proposta artística e seu público objetivo. Aspectos como: circuito, rentabilidade, processo de comunicação, vida útil e outros termos vinculados à economia da cultura são abordados com aplicação às artes cênicas.

Palavras-chave: Circuito teatral - Buenos Aires - espectador - rentabilidade - comunicação estratégica - mercado teatral.

(*) **Raúl Algán.** Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos.

Amar el día, aborrecer el día

Fecha de recepción: agosto 2015
 Fecha de aceptación: octubre 2015
 Versión final: diciembre 2015

Norma Ambrosini (*) y Diego Stocco (**)

Resumen: *Amar el día, aborrecer el día*, fue un evento estrenado en 2011 y definido como: montaje poético, *performático*, teatral. De allí en más, comenzó su desarrollo multifacético.

Fue proyecto multimedial, fiesta barroca y nuevas versiones en cada puesta en escena. Fue parte de un libro en dos idiomas, video, intervención, obra de teatro, *performance*, fotografías y prontamente, una conferencia activa, con un nuevo elenco que ni siquiera habla el idioma original de la obra.

Al aire libre, en una antigua casona, con o sin luz natural, con comidas típicas, con su música original o no, los modos del arte, como en esta obra, creemos no debieran ser un límite.

Palabras clave: performance - montaje dinámico - multiplicidad- espectador activo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 88]

La multiplicidad de montajes dentro del campo performático

Acerca del concepto montaje que rodea la obra

Un camerino al lado de una pasarela.
El mismo, cubierto por un tul
(donde puedan verse los performers
preparándose para el ingreso a escena,
desde la llegada del público).
Un sitio para el músico
(que es quien estará tocando,
desde el momento mismo
en que el público ingresa
al espacio determinado para el evento)
La obra, siempre estuvo allí.¹

La obra se define como *montaje poético, performático, teatral* (evento basado en la literatura de María de Zayas y Sotomayor - Madrid 1590- ¿1661?)

Un *montaje* es, la acción de armar un objeto. Y dicho objeto, ya construido y terminado, la obra acabada en esta oportunidad, es el resultado de haber unido todas las piezas que encajan entre sí.

En el caso particular del lenguaje escénico, montar sería: la organización y preparación de una representación teatral u otro tipo de espectáculo —especialmente, el conjunto de decisiones que toma un director para ajustar un guión a su plan artístico—.

En el marco del cine, la radio y la televisión, montar se refiere a la selección y unión de una serie de escenas o de sonidos, previamente grabados, para elaborar la versión definitiva de una película o de un programa.

Y, desde un punto de vista literario, un montaje sería una situación preparada para hacer parecer verdadero lo que es falso.

Por lo tanto en la particularidad de *Amar el día, aborrecer el día*, dicho significado ‘literario’ se logra transmitir a partir de dos situaciones en particular.

a) La presencia de los dos directores en escena durante toda la obra. Esta circunstancia plantea al espectador la duda sobre el rol que estos tienen en y durante del desarrollo de la obra y muestra que un montaje debe contar con pasos a resolverse, tales como modificaciones espaciales, cambios de vestuarios o traslado de objetos.

El espectador no se encuentra con el recurso lumínico del *apagón*, ni con un escenario oculto, ni con transiciones de atención (que son los típicos recursos del teatro tradicional), sino que comparte, desde un sitio, ubicado en medio del espectador y el actor, participando de la escena desde la presentación de sus elementos constitutivos.

b) En el desarrollo del rol de *Jacinta* a lo largo de la obra, el personaje hombre-mujer que plantea María de Zayas y que nos permitirá ‘develar’.

No existe maquillaje, en *Jacinta*, solo un vestido como en las demás mujeres; tampoco existe transformación (no es el caso de un hombre que se traviste para llevar a cabo un rol femenino.) Su condición de hombre está basada en hechos físicos, que se confirmarán en la escena en la que dos lavanderas descubren su identidad.

Al igual que el personaje de María de Zayas en la obra, *Jacinta* es una consecuencia de la naturaleza, bella y agraciada (o todo lo contrario, según el cristal con que se mire).

Las dudas acerca de su identidad se le han planteado al lector, de la misma forma que aquí se les plantearán al espectador.

Es una duda sin ocultismo, sin cobertura de maquillajes, sin mimetización o máscara. Lo que ayudará a develar serán las implicancias psicológicas de su propio proceder y no la condición de hombre o mujer del personaje. Lo que puede posibilitarnos una nueva revelación es, la utilización del término “montaje” en las artes plásticas, donde éste tiene que ver más con una instancia de acomodamiento y distribución de elementos en el espacio por ejemplo, el montaje de una exposición. Y también en ese sentido se ha montado *Amar el día, aborrecer el día*, ya que la obra está basada en objetos plásticos (cada uno de los vestidos de los personajes lo es) y se ha determinado la localización de los mismos. Las escenas, unidas mediante puentes musicales, se disponen como cuadros, algunos con principio y fin, algunos estáticos, algunos móviles, algunos sonoros, algunos mudos. La idea ha sido que el proceso de la imagen fuera fotográfico, que el público pudiera reconocer lo pictórico, no puntualmente, sino remitiéndose al imaginario colectivo del periodo barroco: *Muchacha con dueña* de Bartolomé Esteban Murillo (1670), *Las Meninas* (La familia de Felipe IV) de Diego Velázquez (1656), *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), *Bacanal delante de un herma* de Nicolás Pousin (1631–1633), *La bacanal de los andrios* de Tiziano (1523–1526) y, principalmente, *El bacanal* de Francesco Zuccarelli (1740–1750) junto a la *Danza de aldeanos* de Pedro Pablo Rubens (1635) y Las estaciones del año de Archimboldo (1563).

Acerca de nuestras intenciones performáticas

La *performance*, o los mecanismos *performáticos* colocan, al espectador, en un lugar no solo más participativo —o más dinámico— que el que ocupa en un evento tradicional, sino también casi determinante dentro de la obra. Por lo tanto, desde nuestra compañía, la cual se dedica desde hace años a la investigación de los eventos performáticos, se nos ocurrió generar una situación en la que el espectador se sintiera con ventaja respecto del actor. Para ello (en términos de entrenamiento actoral) se requiere de un trabajo bastante diferente del que normalmente se realiza, ya que hace falta plantear la idea de que se está *descubriendo* la obra a medida que ésta avanza.

En esta obra, el proceso de los acontecimientos se vislumbra con una transparencia absoluta. La gente descubre todo el tiempo lo falso, la trampa, como desde un inicio, lo representa la gráfica realizada para la obra por el diseñador Pablo Soto, en la que se descubre algo debajo del vestido de cada *Menina* del cuadro de Velázquez. Este proceso se hace posible, a través de los vestuarios elegidos para la obra por el diseñador y realizador chileno Cristian Ayala y el artista plástico Francisco Nakayama, así como de los objetos que diseño del arquitecto Rodrigo Frías.

Vestuario y objetos han sido pensados para acompañar el proceso de transformación de los protagonistas. Buscamos representar la idea que los cambios, no siempre son solamente internos y por propia voluntad y quisimos dar evidencia de la mano del escritor -el posibilitador de esos cambios desde otro lugar- y es por eso que los vestuarios y objetos evolucionan en escena, se manipulan como la paleta del pintor, como la pluma de María de Zayas.

El personaje de *La inocencia*: se plasma en un vestido moldeable para que el resto de los personajes pueda manipularlo y modificarlo en escena; *María* (la escritora, la voz de su época), con un vestuario con luces en su interior. Iluminada, pudiendo ver más allá que los demás; *El hombre-mujer* (*Jacinta* transformado en verdugo del personaje de la inocencia), con un vestuario que no pertenece a su sexo fisiológico, sino al de elección y *La moral de la época* (el personaje más fuerte en escena por su magnitud, rigidez y potencia visual y sonora), con un atuendo del que emanan voces desde su interior, con ojos vendados, de color inmaculadamente blanco, con escudos que representan la verdad y la justicia (pilares del periodo Barroco) y columnas que muestran la solidez y el autocontrol. (En escena se metamorfosea, se hunde el personaje como en un capullo que abre y del que aparece un verdugo, muchos ojos gigantes, partes de cuerpos mezcladas y maquinarias manipuladoras.)

Los personajes quedarán despojados. Sin sus vestidos, o sin parte de ellos. Sin ese embuste que los cubre. La obra también quedará desnuda. Se habrá visto su artificio.

Este acontecer define lo que para sus directores es un montaje performático (los dos conceptos a los cuales hemos hecho referencia) dado que, los actores, son ellos mismos y la experiencia es vivida, en tiempo real, por ellos, junto al público.

Los textos son antiguos, pero lo contemporáneo se revelara en la corporización de los conceptos literarios.

Habiendo hecho referencia a estas definiciones, podemos confirmar que, hasta ahora, la obra es un *montaje literario, teatral y plástico*. Nos falta entonces adentrarnos en el término más conflictivo al que hace referencia la misma: *la performance*².

La *performance* no podría definirse nunca como una disciplina, sino que, todo lo contrario, está más cerca de manifestarse, por su idea de provocación, contenido y desarrollo, como una *indisciplina* escénica. Es decir, una circunstancia de acción o no acción que si bien no requiere de virtuosismo, si refiere a una rigurosidad (según nuestra particular intención). Sus temas son potentes y siempre ponen al espectador en un lugar de constante interacción. Justamente por ser considerada una *indisciplina*, se la trata de localizar siempre en el medio de las convencionales. Y si resulta *indisciplinada* y a veces *desprolija*, es porque evita reflejar el proceso de 'pulimiento' que las artes han venido realizando a través de la historia sobre el hecho escénico *per sé*.

En la *performance* no se intuye la técnica que atravesó a un determinado actor, se ve la intención de la acción. Se ve el movimiento o las palabras atravesadas por su propia historia (por eso, desde el punto de vista antropológico, resulta tan valiosa la circunstancia de no tratar de

ocultar las capas que cubren la etnicidad, la sexualidad, la localización, la propia historia del sujeto).

La *performance*, desde su origen, resulta ser un sitio de múltiples secretos a develar, tantos como rasgos intrínsecos poseemos grabados a fuego y que, por más intenciones forzadas de ocultarlos les imponemos, forman parte no solo de nuestro actuar, sino también de nuestro ser.

Para que exista la *performance*, el espectador tiene que tener la posibilidad de accionar sin sentir que se rompe algún código. El código de la *performance* es compartir el espacio y el tiempo de la acción. Intervenir y dejarse intervenir.

La *performance* es hoy la manifestación escénica más dudosa respecto de su respetabilidad, quizás porque está basada en una sustentación teórica todavía en desarrollo, pero, además, porque en ella no se da una comprensión semejante a la de una experiencia escénica tradicional.

La *performance* requiere comunión, una instancia de entrega por parte del espectador frente a lo que sucede, que es difícil de conseguir si pensamos en una sociedad individualista y en un cuerpo occidental, atravesado por cierto tipo de estímulos manipulados por quienes tienen en sus manos decisiones trascendentales en cuanto a imagen, productividad, publicidad, etc. Todo aquel estímulo que no comprometa decisiones trascendentales, que no atraviese conclusiones socialmente determinantes y comprometidas, por lo tanto es negado, desvirtuado u ocultado en un universo que resulta blanco y puro -muy lejano de las imágenes figurativas de las pinturas barrocas-. El preestablecido pacto escénico entre espectador y actor se rompe, y puede ser sucesivamente modificado dentro de lo que dure la experiencia. La distancia espectador-actor es mínima, porque no existe, como en el teatro, la actuación. No existen los personajes. No existe la representación sino que hay presentación. La ficción y la realidad recorren el camino del vivo. Por eso no hay un personaje, hay una definición sobre las vivencias de los personajes de la autora que constituyen un corpus en escena. Un ser (*performer*) que atravesara en vivo, las circunstancias de los personajes, sin ser el personaje. En la *performance* se llega a la abstracción máxima. A las circunstancias de acción antes de la existencia de las palabras.

Centrándonos ahora en una posible relación entre la *performance* y la poesía de María de Zayas, podríamos decir que esta última siempre posee un trasfondo social que necesitamos imaginarnos, ya sea por la distancia temporal que nos separa o porque la literatura específicamente recorrida por una mujer, y una mujer de éste período en particular, se encuentra atravesada por numerosos condicionamientos sociales e imposiciones³. En este caso, nosotros decidimos contemporaneizar estos condicionamientos. Si, por ejemplo, María de Zayas habla o deja entrever que hay un hombre que duda del género de otra persona, aquí, mediante el proceso *performático*, podemos presentar el conflicto directamente. Una escritora del siglo XVII bien puede haberlo realizado por diversas circunstancias: para mantener la intriga, para mostrar el morbo de la condición de la época entre quienes vivían aceptando los cánones impuestos y aquellos que no, o porque quizás hubiese sido censurada si se planteaba

directamente algún tipo de duda acerca de la sexualidad abiertamente. Lo que planteamos nosotros es la posibilidad de vivenciar 'la duda' (sin que tenga nada que ver con lo temporal en particular). Se mostrará un hombre bello, que quizás para algunos remita a una mujer poco agraciada y la decisión de interrogar y develarnos cuál es la situación de ese ser o no, será siempre del espectador. Este deberá formular sus propias preguntas. Si se desea ver, se verá y, si no, que cada quien se enrede en los condicionamientos de su época como así también, de sus propias trabas ideológicas y psicológicas. Después de todo, uno de los ejes esenciales de la *performance* es la multiplicidad de lecturas de un hecho, evento o acción. Esta multiplicidad nos absuelve escénicamente, a nosotros directores, de tomar partido y nos permite ejercer una enriquecedora libertad, como se aprecia en los comentarios de los espectadores. Estos nos han transmitido sus sensaciones, preguntas, análisis y suposiciones, y esto ha sido lo más enriquecedor del proceso. Algunos vieron a un hombre que esta vestido de mujer para poder vivir en carne propia los malestares de la mujer de su época, algunos sintieron que el personaje de María de Zayas no podía expresarse en su totalidad porque el corsé, esa traba física, representaba sus tabúes, y otros propusieron que el vestido de la moral, al abrirse, era desde una vagina gigante, hasta un caballo de Troya o el purgatorio. Y es que en la *performance* no hay implícitos, hay un disparador general y una posible respuesta particular. Pero lo que siempre e incondicionalmente está presente, es la necesidad imperiosa de preguntarnos acerca del arte, de su proceso y de sus posibles asociaciones. Por lo tanto, si el público se va con preguntas, el evento ha cumplido su cometido.

Acerca de los indicios de un posible realismo mágico (luz, música, verdad y acción)

Existieron muchas imágenes dentro de las historias de María de Zayas que solo podrían expresarse en escena por medio de estrategias que aluden a un realismo mágico presente en las mismas. La puesta lumínica, ha sido para nosotros uno de los elementos sustanciales para tal adaptación, dado que ha sido diseñada, no solo con un criterio climático, sino también como parte de lo mágico de las circunstancias que describe María de Zayas, especialmente, en la construcción de la imagen de uno de sus relatos en particular: el jardín imposible (donde cabía todo el universo, todos los animales, plantas y animales posibles, producto de un pacto con el Diablo) de la novela *El jardín engañoso*.

A saber, una reja de fondo de escena, que ha estado presente durante toda la obra, se transforma en un jardín en *evolución*: primero con flores otoñales que localizan una a una los *performers* junto con los directores luego, con luces que se prenden en cada una de las flores. Finalmente, después de un lapso durante el cual el público ha tenido la oportunidad de escribir el cuerpo de una de las protagonistas o de degustar el plato que está sirviendo otra, al volver la mirada sobre aquel primer espacio escénico, se encontrará con un jardín transformado, reverdecido. Como si hubiese pasado el tiempo, incluso estaciones completas. Notamos que es verano, que ya no hay ocrés. Y percibimos que este acontecer de

sensaciones ha sido como el tiempo que a veces se nos escurre entre los dedos.

Este diseño lumínico, a cargo de Javier Gramaccioni, está basado en el efecto de las candilejas (dado que las primeras aparecieron en el periodo representado). Pero lo novedoso del planteo, es una estética de la iluminación que podríamos definir como sintética, ya que no contiene un relato paralelo a la obra sino que deja elegir al espectador dónde detener su atención. La luz no solo proviene de un mecanismo exterior, sino del interior de la obra misma, desde adentro de una caja, desde los vestidos, desde los cuellos '*Médici*' que los personajes lucen mientras tocan los violines, etc.

En cuanto a la estética general de la obra podríamos anexar el concepto de minimalismo (al margen de todos los elementos que existen en escena que podrían desmentir dicha afirmación) y, especificando todavía más, podríamos decir que es minimalista iterativa (respecto de su proceso de construcción y desarrollo). La repetición se transforma en una maquinaria y dicho mecanismo de variación es imperceptible, pero no así el instante de reconocimiento de la modificación de lo macro de dicho proceso. Las lecciones musicales particulares de las niñas bien, las escalas repetidas hasta el cansancio, como así también la ritualidad del trance presente en las danzas liberadoras en medio del bosque de las bacanales, son momentos para explotar al máximo dicho proceso. Dos paradigmas de corporeidad. Las melodías de Bach con ese timbre monótono del pianoforte representan esa música que hoy se escucha como fondo y no como figura, que convive con el minimalismo de hoy. El tiempo del barroco no puede ser nuestro tiempo. No puede estar *aggiornado* a la velocidad comunicacional de nuestro siglo. Para sentirse inmerso hay que caminarlo.

Un músico como Santiago Orlandi, guitarrista, compositor pero que, por sobre todo, manipula instrumentos no convencionales como cuencos y *didgeridoos*, logra enfatizar la idea de que lo sonoro no es para la escena sino para el público.

El músico, la música, siempre estuvo allí. Es lo primero que aparece y lo último que se ocultará. Por algo el oído es el último sentido que perdemos antes de morir. El músico no acompaña las escenas, sino que dialoga con los acontecimientos. Debe estar 'presente' porque la duración real de las escenas en la *performance* es variable. No existe el hacer como que nos cansamos. Existe el cansarnos de bailar. Los actores deciden cuándo y el músico estará presente en el instante de esa decisión. Él sentirá cuándo es necesario acelerar, cuándo realentar, cuándo modificar, e incluso cuándo retirarse.

El vivo, por supuesto, ocupa un lugar prioritario. Todo ocurre en tiempo real: la traída de María de Zayas desde su tumba, arrastrada por los dos directores mismos de la obra, el traspaso de su cuerpo y su voz a una de las *performers*, la construcción del jardín, la elaboración de un plato estilo Archimboldo, la escritura en el cuerpo de una de las protagonistas, la transformación de hombre a mujer, de mujer a bruja, el encierro en la caja, totalmente veraz con clavos y martillos. Durante estos procesos, los directores se encuentran siempre en escena, acondicionando, ayudando, mostrando que todo es necesario y ocurre en consecuencia. Mientras tanto, el público

come, pinta y escucha la voz de *La Moral* continuamente a su alrededor, como parte de dicho proceso, casi como en la vida misma.

Abordaje escénico de la poesía de María de Zayas

Abordar los textos de Doña María de Zayas y Sotomayor ha sido un desafío sumamente excitante para nosotros, los dos directores de la obra, que provenimos de la música y la danza/teatro. Si bien nuestros backgrounds son un tanto camaleónicos y pasan de la fotografía a la expresión corporal y a las intervenciones urbanas, el elemento determinante para realizar un pasaje de lenguaje, desde la poesía del Siglo de Oro español hacia las imágenes y los sonidos del siglo XXI (que es lo que intentamos hacer), ha sido la sensación de contemporaneidad de la prosa de la autora. La complejidad de abordaje de sus textos, sumado a su vigencia, ha sido para nosotros sorprendente y la temática ha entrado en comunión con los interrogantes que nuestra compañía plantea como disparadores: localización, etnia, raza, género, conflictos comunicacionales, todo atravesado por el cuerpo –“...el cuerpo que es lo primero que me acompaña y lo último que me despedirá.”⁴ -. El vestido, el vestir, el tapar, el develar, es un tema constante en la obra de María de Zayas, quien no solo lo describe a la perfección, sino que además, en algunas de sus novelas, el vestir llegará a definir al personaje. Algunos intercambian sus vestidos como condición para poder ser otro. La autora parece haber percibido que cubrir y cubrirnos define lo que los demás verán en nosotros, y en esto se acerca a algunas de las preguntas de nuestro tiempo, a nuestro pensar (o por lo menos al pensar de *La Quadrille* -nuestra compañía-). En palabras de Laura Bordigoni, una psicóloga que nos ha acompañado en el proceso de la obra y en nuestra gira en el exterior, “María de Zayas debe representarse con impertinencia, que es lo que primero que se refleja en su forma de escribir”. Hablamos de impertinencia, y hasta de desparpajo, porque sin ser expertos en los formatos literarios de la época, María de Zayas parece moverse en un universo sin tabúes ni prejuicios. En sus textos conviven el claustro religioso y los pactos con el diablo, la inocencia e infidelidad, la venganza, la brujería y la fantasía, el tema de la presencia de los moros en España y la exploración de la violencia de género ejercida por los propios pares. De hecho, aquellos entre el público que conocían a María de Zayas después de estar en nuestra obra (como nos ocurrió en Alicante, con los colectivos feministas participantes) y aquellos que la habían leído antes (como la gran cantidad de gente de letras que conocía a la autora) sintieron que realizaban el viaje con total facilidad. Rescatar la impertinencia fue para nosotros, y para gran parte del público, una estrategia clave en el proceso de traducir desde un arte a otro. Esto nos habla de la apreciación del arte que no tiene que ver directamente con el contenido de la obra escrita, sino con una actitud de la autora y con la respuesta del espectador.

La predominancia de los poemas por sobre la prosa, no solo en el parlamento de los actores sino también en las voces pregrabadas, e incluso en la escritura del cuerpo, sirven para enfatizar las convenciones del discurso literario de su época. El diálogo no existe entre los personajes porque la obra dialoga con el espectador. Entre

ellos se comunican por medio del lenguaje expresivo no verbal: la mirada, la voz gritada, el susurro incomprensible, las melodías, la comida. La música de estilo barroco que se emplea para acompañarlos tiene el mismo fin. A pesar de que la música no es puntualmente una copia de estilo, están presentes en ella los elementos constitutivos del período, llevados al hoy: los timbres de *piano-forte* y cuerdas frotadas, la técnica de la invención a dos voces de J. S. Bach, la flauta de pico. Y, sin embargo, tal vez lo más relevante de este proceso es que la sensación de cápsula de tiempo por medio de la cual una persona se inserta en el barroco español se acrecienta en el performer más aún que en los espectadores. El hecho que el espectador tenga múltiples medios para recibir información, más allá de las palabras, pone al performer en situación de vulnerabilidad (a flor de piel). El programa de mano y la gráfica que lo acompaña, la maquinaria, la luz, el vestuario, el sonido y los objetos se han adelantado a dar información a los asistentes incluso antes que el primer actor ponga sonido a su voz. El actor ya no tiene que comunicarle nada al público. Este sabe que está en el barroco español antes de que el performer lo mencione, e inclusive antes que aparezca en escena. El performer no estuvo allí desde el inicio. Los directores traen a María de Zayas literalmente de la muerte cuando ya se vieron los vestuarios que nos remitieron a la época, ya se escuchó la música, ya fue leído el programa y ya fue escuchado un poema desde una voz en off que, a pesar de no ser de la autoría de María de Zayas, dado que pertenece a la coproductora de la obra, Dolores Miralles, permite ir adentrándose al universo a través del sonido (ceceo) representativo de la sonoridad española. Dicho texto no es leído por una actriz, ni actuado sino que es leído o dicho por su autora. Lo pasa por sí misma, por ello su título “Ajuste de piel”.

La técnica de los performers los lleva a descubrir y descubrirse en cada función. Las miradas deberán posarse en un objeto, en el personaje que me acompaña y descubro, o en el público. Nunca en la nada, nunca en el vacío. La instancia es de descubrimiento y asombro permanente. El actor no es el responsable de contar el final de la obra, ni de develar el misterio, solo responde por transitar las sensaciones que se van proponiendo lo más verazmente posible.

Con respecto al *mecanismo de montaje*, este resultó de utilizar un proceso que en teatro se denomina *trabajo de disociación o desdoblamiento*, pero tomado aquí de una manera sutilmente diferente. En general, estos procesos teatrales se basan en la descripción del pensamiento del personaje mediante grabaciones de voces en off o por medio de la representación de *la voz de la conciencia*, pero en nuestro caso estos mecanismos están estrechamente ligados al elemento disparador de la obra. Teníamos la idea, desde hacía tiempo, de un trabajo donde el vestuario relatara instancias íntimas de los personajes mientras ellos se remitían a *ser como debieran ser*, sin notar que su exterior, revela al espectador un secreto que el actor insiste en ocultar. (Pareciera que hubiésemos estado ligados al vínculo que la autora posee con el vestuario desde incluso antes de conocerla). Para generar este desdoblamiento, encontramos un elemento clave que permite mostrar y demostrar la tensión dentro de la ar-

monía aparente de la prosa de María de Zayas de los personajes de la época: cada uno de ellos está condicionado por una vida indeseada o complicada, siempre atravesada por ciertos códigos, como la voz de *La Moral* de la época, el recato, la castidad, la justicia, la venganza.

Estos códigos, a los que además se pueden agregar las convicciones morales y religiosas, o el peso de la tradición, son presentados en la obra por una voz constante que circula entre el público y que limita a los personajes. Además, se cuele la voz de María de Zayas, como mujer desengañada de la sociedad y sus límites (en la obra esta voz está basada no solo en su propia voz, sino también en los narradores del marco narrativo de cada novela). Y aparece también la voz del cambio, del avance, de la contemporaneidad, basada en los personajes capaces de arriesgarlo todo, como el de *Jacinta* de la Novela *Aventurarse perdiendo*. Además, la música, el músico dialoga con ellos mediante su propio lenguaje, manipulando el material en vivo, aguardando a las palabras, creando los climas, sin apresuramiento. Distintos tipos de conexiones y de recursos expresivos para los distintos tipos de relaciones. Éstas coexisten a veces en armonía y a veces caóticamente. Rescatan, así, la multiplicidad de voces que atraviesa la narrativa de María de Zayas.

Libre albedrío para el espectador

Entre los elementos más atrayentes dentro de un proceso *performático* se encuentra, como hemos venido sugiriendo, la posibilidad de una multiplicidad de lecturas. El crisol se genera a partir de la idea de provocación y evocación. El proceso es evocar con imágenes para provocar un efecto de reconocimiento y de lo que nosotros dimos en llamar *comunió*n (que no tiene directamente que ver con un proceso comunicativo y con la comprensión, sino con un diálogo un tanto más simbiótico, más lúdico, más inconsciente). Como vimos en los encuentros del Congreso, las imágenes de la pintura universal existen en la obra, pero sutilmente evocadas. Lo mismo sucede con la música española, la música barroca, los cuellos Medici, etc. Todo pasa por el filtro de reelaboración de la contemporaneidad del músico-compositor, del vestuarista, del director de montaje. Es decir, se cita, y esa cita se utiliza para provocar un reconocimiento intrínseco, íntimo, que situará al espectador en un lugar más cómodo, más cercano temporal y culturalmente, desde donde pueda reflexionar a partir de dicha circunstancia.

Las múltiples lecturas constituyeron para nosotros, constructores de dicho universo, un elemento fascinante. Por ejemplo, el personaje de Hombre-Mujer fue productivo. Parte de la apertura a distintas lecturas se logra porque este hombre que aparece en la obra con un vestido, se mueve como hombre sin dar alardes de su masculinidad, pero sin ser tampoco afectado o forzado a parecerse a una mujer. Vive, además, distintas posibilidades: la vida de las mujeres hijas, de las mujeres libres del bosque, inclusive somete desde el lugar de mujer a otra mujer. Pero el personaje que en última instancia genera más variedad interpretativa es el de *La Moral* de la época, quien, como ya mencionamos, bien puede ser leído como la muerte, una vagina gigante, el caballo de Troya y hasta el purgatorio. Tratamos que siempre *La Moral*

(presente en todas las novelas de María de Zayas de diferentes formas), sea representada por un actor local (según el lugar donde se represente la obra), dado que consideramos que la misma se define, según el grupo social al que se pertenece. El vestuario de este actor es solemne y majestuoso, muestra omnipresencia y control desde ese sitio, desde donde todo lo ve. Seguimos aquí la idea de Boccacio de que la moral resulta inofensiva hasta que se torna macabra. *La Moral* se calla cuando los versos de María de Zayas hablan (¿Le teme? ¿La convence? ¿La hace dudar?). Cuando prosigue con sus textos lo hace de manera continua e insistente tratando de meterse en la cabeza de todos. Mediante dicho proceso, el público es invitado a imaginar, a través de la propia experiencia, lo que puede haber sido para la autora escribir con esta presión constante, en ese contexto, en esa situación.

La representación de la voz (o las voces) de la escritora se encarna en el personaje que lleva su nombre. El vestido lumínico y el pasaje de María de Zayas de la muerte a la vida son reflejados en el dolor de las ataduras de la sociedad, por ejemplo, mediante la colocación del corsé. María de Zayas estuvo siempre en la sala, (desde un inicio, en el piso del escenario, antes que comience la obra) y es arrastrada desde la muerte por los directores con un cortejo de sus personajes detrás. Se pone de pie, aún sin vida, camina casi sin rumbo hasta un vestido que al inicio de la obra parecía un decorado lumínico, porque tenía luz propia desde su base. Entra en ese cuerpo estático y los directores comienzan a vestirla para que salga a la vida. El corsé la oprime, pero también la arma para que pueda salir a recorrer sus historias. Las palabras y los idiomas se le mezclan, su voz es gutural, escupe frases pero manifiesta claramente que es escritora y se definirá como María de Zayas. Lo ha hecho en sus textos: como una escritora alejada del intelectualismo, de la postura *sno*b de quienes se dedican a esa profesión. Aclara que su voz será su verdadera voz y que hablará a través de la lengua que su madre le ha impartido, sin intermediarios. Explica que los personajes son síntesis y esencia de una historia que (como también clarifica la voz que enmarca los relatos) no le pertenece. Por lo tanto ella es partícipe de lo que ocurre, pero sus palabras siempre suenan diferentes de las de los demás personajes (su discurso es entre líneas). Para plasmar esta situación, nosotros también hacemos uso de una multiplicidad de voces en la obra. El utilizar distintos poemas que aparecen en las distintas obras nos permite liberarnos tanto de la unidad y de la continuidad lineal como de la estructura dialogal del teatro convencional. Las palabras son colores, más cercanas a la obra pictórica. (Incluso la participación de la voz en off nos pone en dudas acerca de la existencia corpórea de María de Zayas, a veces habla ella, a veces una voz, aquella voz contemporánea del inicio de la obra rescata sus poemas. Sus textos ya son parte de la humanidad pero por sobre todo de una escritora como ella). En este sentido, la obra resulta, de alguna manera, más parecida al recorrido de una galería de arte. Sin embargo, aquí las que se mueven son las obras y no el observador. Se busca, así, interpretar el universo de María de Zayas desde una propuesta que permite ir mucho más allá de lo unívoco y de lo lineal.

El proceso de escribir ha sido para María de Zayas la construcción de un sueño donde, por la forma elegida para contarlo, siempre se siente que hay parte de realidad y parte de ficción. En un montaje también es posible reflejar esa pluralidad al proponer la vivencia de la duda y de la transformación. El mecanismo, el develar, es la circunstancia donde se revela la transformación: de hombre a mujer, de buena a mala, de casta y pura a bruja, de antiguo a moderno, de invención a dos voces estilo Bach a una cumbia. Pero esto no sucede de manera lineal, sino como la convivencia de una multiplicidad de visiones, donde hay validación para cada una de las posibles lecturas y donde se tiene la certeza de las distintas sensaciones relatadas, en la emoción de cada nueva versión en cada uno de los espectadores. El arte, en una obra de estas características, vuelve a crearse en cada puesta en escena. ¿Y qué más puede pedir un artista que esta adorable e infinita sensación de la posibilidad de recrear y releer su propia creación en cada función y en cada uno de los pares de ojos que la observan? Nada más movilizador, nada más emocionante, nada más *performático*.

Notas

¹ Amar el día, aborrecer el día, dirección: Norma Ambrosini y Diego Stocco, www.laquadrille.com.ar. Obra estrenada en el Centro Cultural Parque de España de Rosario el 8 de junio de 2012. Fue ganadora del Premio Coproducciones de dicha Institución, como así también favorecida con el Fondo de Ayuda para las artes escénicas Iberoamericanas IBERESCENA y con el subsidio del Instituto Nacional del Teatro. Fue seleccionada para el Festival Clásico Almagro OFF (España), inauguró el ciclo de teatro en los Jardines de la Diputación de Alicante (España) y fue seleccionada para la Fiesta Provincial del teatro. Ha sido material de estudio para la materia Repertorio y estilos de danza contemporánea del Instituto Superior de Danzas Isabel Taboga de Rosario dictado por la profesora Virginia Tuttolomondo y por los alumnos de MIREs (Movimiento Interdisciplinario Rosario Erick Satie), dirigido por la profesora Silvina Gandini. Las conclusiones acerca de su montaje figuran en el cap. 7 del libro *Disobedient practices: Textual multiplicity in Medieval and Golden age Spain*, mientras que si adaptación dramática ha sido seleccionada para 10 Women Playwright International Conference South África 2015.

² Para poder incursionar en este tema, la compañía realiza una residencia con el performer, artista gráfico, editor y poeta uruguayo Clemente Padín, con quien trabajó los elementos aleatorios que deberían ser utilizados durante la obra.

³ El texto ha sido un desafío aún mayor desde el punto de vista literario que desde el escénico. Hemos realizado una residencia con Dolores Miralles, especialista en literatura española, traductora y poeta. Nos interesaba que nos diera un marco histórico-geográfico, más que una puntual interpretación del texto. Dicha localización espacio-temporal se llevó a cabo mediante un análisis cinematográfico, pictórico y musical de la época.

⁴ Norberto Campos. Frase incluida en el Primer intento de Plan de estudios de la carrera de Expresión Corporal

escrita en Rosario y aprobada por la DINADEA (Dirección Nacional de Escuelas de Arte).

Abstract: Amar el día, aborrecer el día, was an event whose debut was in 2011 and it was defined as poetic theater, performative assembly. Since then, it began its multi-faceted development. It was a multimedia project, a baroque party and new versions in each staging.

It was a book in two different languages, video, intervention, theatre play, performance, photograph and readily, an active conference with a cast that do not speak the original language of the play.

In an open air presentation, in an antique maison, with or without stage lights, with typical meals, with original music or not, the ways of art, like in this play, shouldn't have limits.

Keywords: performance - dynamic assembly - multiplicidad- active spectator

Resumo: Amar no dia, aborrecer no dia, foi um evento estreado em 2011 e definido como: montagem poética, performático, teatral. De ali em mais, começou seu desenvolvimento multifacético.

Foi projeto multimedial, festa barroca e novas versões na cada posta em cena. Foi parte de um livro em dois idiomas, video, intervenção, obra de teatro, performance, fotografias e pronto, uma conferência ativa, com um novo elenco que nem sequer fala o idioma original da obra.

Ao ar livre, em uma antiga casa, com ou sem luz natural, com comidas típicas, com sua música original ou não, os modos da arte, como nesta obra, cremos não deveriam ser um limite.

Palavras chave: performance - montagem dinâmica - multiplicidade- espectador ativo

(*) **Norma Ambrosini.** Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía *La quadrille*. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

(**) Diego Stocco. Técnico Sup. en Fotografía, actor, bailarín y director de teatro. Integró el grupo El 45 Teatro. Perfeccionó sus estudios con docentes y referentes nacionales e internacionales. Participó en Cruce 07 y de la Red I.P.L. (International Performers Lab) coordinada por Khosro Adibi (2009). Autor e intérprete de Diego y Ulises, obra multipremiada nacional e internacionalmente. Miembro fundador de la compañía La Quadrille.

Compañía La Quadrille: Es una agrupación que produce, investiga y difunde la performance desde una amplia relación con diferentes disciplinas, apuntando hacia la democratización del arte. Llevar el arte hacia la gente y no esperar al público en una sala, es la intención de los gestos, montajes, instalaciones y seminarios de esta compañía. En su recorrido ha sido ganadora de números premios y subsidios por sus trabajos, dictado conferencias, clínicas y publicado en varios idiomas en diferentes formatos.