

Caminos hacia las producciones escénicas desde el Teatro de Poesía Corporal

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Graciela Casanova (*)

Resumen: Teatro de poesía corporal, nace de años de investigación y experimentación expuestos en el libro “El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal”, editado por Editorial Biblos, 2012 autoría de Graciela Casanova y Marc Georges Klein. Praxis que se ubica en la intersección (o quizás en la puesta en crisis mutua) del teatro y la danza. Intersección, entendida no como un cruce o fusión que diera por resultado un híbrido, ni mucho menos validarse por su filiación con ambas disciplinas, sino más bien, como dilución de algunos límites. Es alteración de las normas tradicionales de construcción hacia una estética deconstruccionista, de sustracciones, disyunciones, desarticulaciones, para reinstaurar en la mirada del otro el hacer de lo vivo, lo sensible, lo hedónico. Es desde este enfoque que iniciamos la aventura de producir escénicamente.

Palabras clave: juego - camino crítico - producción - creación - gestualidad - semántica del objeto.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 116]

Ante todo dejar aclarado, que las palabras que se vayan desplegando no pretenden ser en absoluto un modelo inmutable de progresión, sino un dibujo en la arena, que al subir la marea se desdibuja, se borra y se puede volver a dibujar, de caminos posibles entre muchos otros. Así también, casi todas las aproximaciones que se harán en el recorrido de esta exposición están explicitadas en el libro “El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal”, editado por Editorial Biblos, año 2012, que escribimos con un gran compañero de aventuras docentes artísticas de nacionalidad francesa: Marc Georges Klein.

También me parece necesario encontrar algunos puentes entre la comisión donde se expondrán estos textos: objetos, máscaras y humor y sus contenidos: caminos hacia la producción.

Empezaré por los objetos. En la poética que se plantea los objetos merecen una atención amorosa, un respeto radical hacia ellos, no son considerados como accesorios o instrumentos, puestos al servicio de las hacedores así nombro a todos aquellos que forman parte de la puesta escena quienes podrían manipularlos de cualquier manera. Son considerados, estrictamente, como seres físicos y hasta compañeros de trabajo, a los que encontrar, re-descubrir, re-conocer; y es regla de oro: No le hagas a ellos lo que no te gustaría que te hicieran a ti. Tampoco se propone jugar con ellos transportados, por lo que se suele llamar la imaginación, ni proyectar su subjetividad sobre ellos; sino, al contrario, enfrentar su alteridad, su singularidad irreductible a toda representación, su resistencia definitiva al negocio de la significación. Lo que interesa son las propiedades del objeto que dan lugar a experimentaciones, entendidas éstas, como procesos físicos reales, despojados de toda contaminación psicológica o imaginativa. Importa desplegar todas las maneras posibles de tocar los objetos o dejarse tocar por ellos, prestar atención a las calidades, las cualidades y los estados físicos por los que dejarse influenciar: un círculo de piedras, el nudo de una cuerda, los cierres de una desgastada valija, animándose a ir una

poco más allá de la materia, hacia la descomposición en sus factores primos: el color, el sabor, el grano, la forma, y finalmente la energía misma que emane de ese micro-mundo singular. Los objetos tales como son, no como signos, un hacer haciéndoles caso. O sea, aprendiendo algo de ellos. Una maleta puede estar vacía, medio o completamente llena: lejos del ilusionismo que consiste en fingir un peso inexistente, o sugerir un contenido ausente, lo que nos interesa al levantarla del suelo, es percibir y registrar el esfuerzo preciso que ella, en su estado real presente, impone a nuestro brazo. Cualquier acción física que pretendamos realizar con un elemento material tiene su ley propia, y al mismo tiempo ofrece, dentro del marco de aquella, una serie de variaciones posibles, que cabe experimentar con una atención extrema. Una burbuja de jabón no se mantiene en equilibrio sobre el dorso de la mano de la misma manera que una pelota de lana, una docena de granos de arroz o un palito de bambú. Cualquier interacción con los objetos tiene su consecuencia. El simple hecho de dejar caer por negligencia una piedra al suelo es una falta no menos grave que si fuera una copa de cristal; lastimar a un objeto es un acto igualmente inaceptable como el de lastimarse o lastimar a otro hacedor con él. Pero esto no significa que la meta del aprendizaje sea domar y dominar las cosas, es decir no se habla de entrenamiento, tampoco someterlas a nuestro propósito, reducir o anular los efectos de su interferencia con nuestro cuerpo: al intentar cantar con una manzana en la boca, no se trata de sostener nuestro soplo o mejorar nuestra articulación a pesar de ella, sino de experimentar las transformaciones que genera en nuestro cantar esa situación física, y las posibilidades inéditas que nos ofrece. Se insiste que en algún punto se trata no solamente de jugar con las cosas, sino también de permitirles que jueguen con nosotros. Permitir que revelen y sigan su propia ley, aceptar su resistencia a nuestras intenciones, someternos a su necesidad secreta y dejar, de alguna manera, que su comportamiento guíe el nuestro.

Respecto a las máscaras, tengo muy poco que decir, si bien experimenté con ellas en la época del Odin Theatre, donde el entrenamiento corporal para dar vida a la máscara era sumamente intenso, dejó como marca la disciplina con la que trabajo diariamente. Si bien la máscara se ha recuperado en el teatro contemporáneo occidental, oculta el rostro, y el teatro de poesía corporal no es posible sin la mirada hacia el otro, ya sea compañero de escena o público, la mirada acoge, hace lugar al otro. También es conveniente aquí marcar una diferencia, el actor de la máscara amplifica extremadamente la gestualidad, el hacedor o anti-actor se presenta, no representa, no expresa, solo se viste de restos, generalmente de lo que se desecha. Son gestos lavados de todo comercio, será cual sea el comercio, importa la simplicidad y la justeza. Los estrictamente necesarios, sometidos siempre a la exigencia propia de lo que surge, en el aquí y ahora.

El humor se hace presente en muchos instantes del proceso de creación ya que jugar es el impulso vital, humano, que da inicio y se sostiene a lo largo de todas las etapas para el encuentro con lo propio, lo ajeno, lo común. Jugando se altera la percepción habitual que se tiene sobre la realidad y a través de él, es posible acceder a otro orden del conocimiento. Se adhiere a la reflexión de Hans-Georg Gadamer (1993) que equiparando el juego, con el arte y la poesía, cuando nos viene a decir que revelan o “desocultan”, la realidad primigenia del mundo “tal como es”, o sea diferentemente de cómo lo percibimos habitualmente. Tienen el efecto paradójico de permitirnos un reconocimiento, tanto del mundo como de nosotros mismos: “lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella es por comparación con la artificiosidad o la habilidad artística con que está hecha, más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo, a sí mismo”.

Se juega con la idea central, con todas las palabras que esa idea puede contener, con las relaciones entre los hacedores, entre ellos y los objetos y el espacio, se juegan preguntas, sin tener en cuenta un ordenamiento determinado, eso vendrá más tarde, se altera la temporalidad, que es primero y que es después, que es antes y que es ahora. Las proposiciones de acciones a jugar siempre dan lugar a situaciones más complejas, según un proceso continuo de recuperación, decantación, realimentación y transformación.

Habiendo señalado algunos puentes intentaré delinear en pocas palabras lo que hemos dado en llamar Teatro de poesía corporal. Nace de años de investigación y experimentación expuestos en el libro “El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal” (Casanova y Klein, 2012). Praxis que se ubica en la intersección o quizás en la puesta en crisis mutua del teatro y la danza. Intersección, entendida no como un cruce o fusión que diera por resultado un híbrido, ni mucho menos validarse por su filiación con ambas disciplinas, sino más bien, como dilución de algunos límites. Es alteración de las normas tradicionales de construcción hacia una estética deconstructiva, de sustracciones, disyunciones, desarticulaciones, para reinstaurar en la mirada del otro el hacer de lo vivo, lo sensible, lo hedónico. La tarea

en sí misma es poética, no solo en el momento de la puesta en escena, intentamos que cada encuentro/ensayo acontezca un hecho artístico, sin preocuparnos si el material obtenido será de utilidad o no para la idea. Es desde este enfoque que se inicia la aventura de producir escénicamente.

El trabajo de producción y creación se produce desde la relación con el otro, no desde la imaginación o las ideas del director, buscando nuevas formas del ser en los grupos, nuevos tipos de solidaridad, renovadas formas de trabajo compartido, cooperativo y colectivo. Un grupo teatral es un ser colectivo, que piensa y cree firmemente que la creación no tiene demasiado sentido a nivel individual y apuesta a procesar de diversas formas la inclusión de los componentes culturales de cada integrante como manera de reconstruir parte de nuestra historia, la del otro, la del grupo y también el portal, para inventarse otra. El grupo se va conformando con artistas de variadas disciplinas: bailarines, cantantes, gimnastas, actores, pintores, escritores, arquitectos, fotógrafos y como un espacio abierto, donde poder estar, participar, marcharse una vez terminado una puesta y regresar, aceptando como condición, que el lugar y grado de participación y colaboración estará mediatizado por momento del proceso de producción en que se encuentra trabajando el grupo.

Se persigue una estética anclada en una ética humana que se perfila desde tres dimensiones: la mirada sobre el mundo, la relación con el espectador y los modos de producción y creación.

Una mirada del mundo donde la vivencia cotidiana habite poéticamente el mundo, para poder creer y crear; y donde la ternura, la integridad de los cuerpos y el cuidado de los objetos sean actos revolucionarios. El espectador sentido, pensado y vivido como un otro, como un semejante. El actor/bailarín/cantante/músico/hacedor construye en escena calidades humanas reinventando de modos cotidianos y familiares, desde los elementos más sencillos de la presencia, de la comunicación, de la percepción con miras a generar las condiciones y las posibilidades de compartir algo con el público, de la calidad de lo humano. En los modos de producción cobran relevancia los recursos individuales de cada integrante como principal equilibrio creativo, económico, financiero y de promoción. Así como se aprovechan sus recursos artísticos para la puesta en escena, se resignifican recursos de diseño de vestuario, gráfico, fotográfico, especialidades técnicas y/o habilidades. Cuando se considera necesario, se convocan especialistas pero nunca con la idea que resuelvan los problemas que se han presentado, sino como formas de capacitaciones internas. Todo es construido, pensado en el seno del grupo asumiendo un compromiso integral con la producción artística, incluida la investigación teórica, las propuestas musicales y de imágenes que aporten a la temática de la propuesta escénica y a la problemática que plantea la misma.

En el trabajo con el cuerpo no son tanto las técnicas las que nos ocupan, que no se descartan, pero la búsqueda es un hacer corporal productivo del cual no es posible predecir el qué, el cómo y el cuándo, sino la chance fugaz de recuperar lo que aún habla algo de nosotros mis-

mos de la temática que se está tratando. Un hacer incoherente que nada significa, que no contiene nada extraño ni objetivo, ni necesidad de interpretación, componiendo un territorio definitivamente imposible de definir. Es en ese territorio donde radica lo que consideramos el sello de la línea de Teatro de Poesía Corporal: la huella. Una huella es un resto perceptivo corporal proveniente de la memoria sensorial, que hace su aparición a través del movimiento, no en su más allá, sino en su más adentro: esto es, la miel invisible que va secretando este movimiento dentro del movimiento que es la emoción. El encuentro del movimiento con su huella íntima, encuentro imprevisible, frágil y nunca asegurado, es lo que inaugura un gesto. El gesto, pues, no es otra cosa que un movimiento habitado. No ha de importar que sea bello o feo, original o común, abstracto o concreto, habitual o insólito; lo que importa es que sea propio. En búsqueda de esa propiedad -cualidad que nada tiene que ver con la originalidad ni la posesión-, el hacedor está invitado constantemente a percibir y acoger todas las co-resonancias motrices y emocionales, que surgen entre la experiencia que está transitando y las experiencias pasadas que ella va revivificando, hasta dejarse habitar por aquellas. Se trata de reactivar una memoria propiamente corpo-afectiva, no regida por intenciones previamente pensadas, calculadas, ideadas.

Generalmente, lo que emerge es tan sólo un resto, un detalle, un vestigio, una huella fragmentaria significativa para uno y para él solo, pero nunca convertible en un signo para los demás, y que nunca podrán constituirse en una narrativa, en una explicación, y que va a remodelar la acción motriz del sujeto. En ocasiones aparece la tentación o la necesidad de esclarecer ese descubrimiento, de manipularlo para que otro lo vea o de comunicar a través de él: nada más incorrecto. Lo único válido es poder ver en lo que sucede el acontecimiento, implicarse en aquello que le concierne, desplegarlo haciéndolo visible, dándole forma a dicha experiencia. Es decir integrar esas huellas anteriores como fuentes vitales y creativas del hacer presente. Pero esas huellas no son dadas de una vez, no son señales acabadas, mas tarde se irán labrando, afinando, puliendo mediante diversos procesos intencionales, de definición, de selección, de ajuste. Tales procesos afectarán la forma, o tal vez la materia del gesto, pero no en su estructura profunda, su patrón íntimo.

Las palabras en escena, son los materiales que más dificultades plantean ya que no interesan actrices /hacedoras que sepan hablar las palabras siempre apuntadas a su oreja por otros, ni sean expertas en discursividad, ni sean responsables de la reproducción de mensajes siempre ya fijados, desanimados y cristalizados. El hablar, dentro de la propuesta poética se plantea como un flujo físico, en el cual las palabras no son más ni menos, que materias corporales sonantes. No interesan lo que dicen las palabras, y mucho menos -lúgubre tiranía del contenido- lo que quieren decir: lo que importa es volver a probar cómo le ocurren al hombre el deseo, la necesidad, el amor por el hablar. Desde esta perspectiva, el hablar quedará despojado del privilegio logocéntrico de transmitir un sentido maestro y, por consecuencia, de toda autoridad semiótica. Al principio enunciaba

las dificultades del abordaje con las palabras, por tanto será indispensable que hacedores aprendan a prescindir de ellas, a comprender el silencio, el vacío de la boca, de la nadería, desintoxicándose del vicio discursivo al mismo tiempo que irán limpiando su hacer de toda intención expresiva, para poder volver a abordarlas como materia bruta, desconocida y extraña. Tal destronamiento, brinda una posibilidad fecunda de reactivar su potencial poético.

El espacio escénico generalmente se piensa para salas alternativas, lo que no implica desechar las salas con caja italiana, pero las primeras atraen porque habitarlas será siempre una nueva aventura, descubrir sus potenciales, dejarse atravesar por las primeras impresiones de las condiciones físicas y de las lógicas propias -geométricas, compositivas, estratégicas- lo que inducirá enseguida a un patrón, consciente o no, de conductas adaptativas, que se irán matizando y enriqueciendo a medida que hacen ensayos generales y funciones. Los vestuarios son compañeros físicos de los hacedores y comienzan a usarse apenas estén delineadas las escenas, para enriquecerlas, para experimentar nuevas ideas para gozar con ellos.

A manera de conclusión se reconoce el parentesco del Teatro de Poesía Corporal con las formas contemporáneas de danza-teatro, teatro físico o performance corporal, de las cuales no deja de alimentarse, y a partir de las cuales no deja de cuestionarse. Tampoco importa delimitar un territorio nuevo, sino fomentar la dilución de los límites entre las disciplinas establecidas, como ya se ha dicho, y abrir unos espacios de intersección, o más bien de puesta en crisis mutua, de los géneros reconocidos. Intersección más sustractiva que aditiva, en el sentido que se trata no de acumular préstamos, sino de deshacerse de patrones heredados: de explorar un vacío fértil. O sea habitar lo que queda cuando el actor deja de actuar, el bailarín de bailar, el performer de performar; cuando el teatro se reduce a su definición mínima y paradójica, a saber: un espacio-tiempo vacío, en el cual, a través de la ausencia, se puede manifestar la presencia. Un teatro entendido como el dispositivo único que nos permita volver a ver, reconocer y saborear, desde una casi nada de desechos, de pedazos, de migas y de huellas, toda la poesía material de este mundo, y el privilegio de pertenecer y participar en ella a pesar de todo. Un teatro de la pobreza, esto es, de la dignidad.

Abstract: Theater of corporal poetry, born of years of research and experimentation exposed in the book "The gesture and the footprint. A poetics of bodily experience", edited by Editorial Biblos, 2012 authored by Graciela Casanova and Marc Georges Klein. Praxis that is located at the intersection (or perhaps in the mutual crisis) of theater and dance. Intersection, understood not as a cross or fusion that would result in a hybrid, much less validated by its affiliation with both disciplines, but rather, as dilution of some limits. It is an alteration of the traditional rules of construction towards a deconstructive aesthetic, of subtractions, disjunctions, disarticulations, to reinstate in the other's eyes the making of the living, the sensitive, the hedonic. It is from this approach that we begin the adventure of producing scenically.

Key words: game - critical path - production - creation - gestuality - object semantics

Resumo: Teatro de poesia corporal, nasce de anos de pesquisa e experimentação expostos no livro "O gesto e a impressão". Uma poética da experiência corporal editada pela Editorial Biblos, 2012 autoria de Graciela Casanova e Marc Georges Klein. Praxis que se localiza na interseção (ou quiçá na posta em crise mútua) do teatro e a dança. Interseção, entendida não como um cruze ou fusão que desse por resultado um híbrido, nem muito menos se validar por seu filiação com ambas disciplinas, sina mais bem, como dilución de alguns limites. É alteração das normas tradicionais de construção para uma estética de-constructiva, de subtrações, disyunciones, desarticulaciones,

para reinstaurar na mirada do outro o fazer do vivo, o sensível, o hedónico. É desde este enfoque que iniciamos a aventura de produzir escénicamente.

Palavras chave: jogo - caminho crítico - produção - criação - linguagem corporal - semântica de objeto

^(*) **Graciela Casanova.** Lic. en Actividad Física, Universidad de Flores (Buenos Aires), Profesora de movimiento y cuerpo, especialista en juego, formadora de formadores, docente jubilada de instituciones de formación artística, directora de puesta en escena, formadora corporal del colectivo de Mujeres de Matagalpa (Nicaragua), dictó cursos y conferencias en España, Francia, Inglaterra, México, Guatemala, Uruguay.

Autopoiesis del cuerpo en la escena callejera

Laura Cornejo ^(*) y Jérica Orellana ^(**)

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Resumen: Es una visión dinámica del mundo circundante donde los límites de la corporalidad, el cuerpo representado, el cuerpo como mediación artística y el cuerpo del espectador, se comunican y convergen en múltiples prácticas y visiones rizomáticas. Se resignifica el lugar en donde el arte toma protagonismo como testimonio de esa emancipación que significa la salida del cuerpo de sus escenarios habituales, de sus maneras de estar y de su relación cotidiana con el espacio y el público. Arte que irrumpe en la vida, y a su vez, en el arte.

Palabras clave: escena - sociedad - resignificación - cuerpo - artista

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 120]

Introducción

La presente ponencia abordará los ensayos artísticos que se inscriben en espacios urbanos abiertos de la ciudad de Córdoba y como esas prácticas son modificadas en función de las características del lugar frente a espectadores ocasionales que se detienen para asistir a esos eventos extracotidianos. Durante esta experiencia de trabajo en la calle estos jóvenes artistas crean casualmente nuevas poéticas que entablan una relación con la ciudad y su dinámica. Por tal motivo, reflexionamos acerca de estas prácticas que transmiten y comunican las íntimas relaciones de una ciudad en un momento histórico determinado; y que por ende generan nuevas estéticas a las que hemos designado poéticas de irrupción entre la vida y el arte.

La ponencia pone en foco una visión dinámica del mundo circundante en donde el arte se entrecruza y convive con los espacios sociales y actores del mismo, creando múltiples interpretaciones y posicionamientos de acuerdo a los factores que interceden en las prácticas. En este ensayo se hará un análisis a través de las líneas de pensamiento filosóficas de Gilles Deleuze, con el concepto de Rizoma y el de Diferencia y Repetición. Por otro lado tomaremos la teoría sobre la poética de Jorge Dubatti, profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino. También dialogaremos sobre los con-

ceptos trabajados por David Le Breton en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* para profundizar sobre cómo el mundo se manifiesta a través del cuerpo. Para abordar el espacio escénico nos enfocaremos, entre otros autores, en el estudioso del teatro, Patrice Pavis, y como concibe la relación entre público y escena.

Este estudio está basado en la observación de grupos de jóvenes y entrevistas a los mismos, en lugares abiertos no convencionales que eligen para expresarse a través de una disciplina artística. Para el análisis de los materiales de campo se puso en diálogo las herramientas teóricas antes mencionadas y su tensión con las prácticas artísticas callejeras contemporáneas. Este escrito se estructura a partir de ejes temáticos donde en primer lugar se planteará el cuerpo como mediación propiamente artística, en segundo se abordará la apropiación y legitimación del arte en tiempo y espacio determinado. Más adelante nos adentraremos en el espacio social vs. escenario simbólico y, por último, sobre la resignificación de estas prácticas.

Cuerpo como mediación

Abordamos el cuerpo como soporte material y herramienta en la obra de arte de la escena callejera, siendo él, el elemento más importante para la creación artística. El mismo es portador de múltiples "yo" que lo