

da lembrança. São constelações que geram sentido além dos significados, forças lúdicas que pintam a paisagem.

Um corpo-território.

O ponto de partida é a improvisação e afetação sonora do espaço em relação com o corpo-cantor-musical e as vibrações que o atravessam (forças não audíveis que têm presença de jeito inusitado).

A geografia não é, insiste...

Território-percorrer de uma geografia. Um corpo-território, como um mundo de micro percepções que levam ao imperceptível.

Experimentai, não interpretai jamais.

A improvisação é o que permite que as forças do fluxo sejam linhas de fuga que tremem esse território, desterritorializando-

o para se conjugar com outros: “Um fluxo é algo intenso, instantâneo e mutante”.

O corpo-território, ao capturar forças que em se mesmas não são sonoras, mediante o ato criador, as assimila e transforma em audíveis. Um corpo-território sem história, pura geografia, deserto ávido de multiplicar floras e faunas.

Palavras chave: espaço lúdico - improvisação - corpo - territorio

(¹) **Mónica de Oliveira.** Actriz, cantante, escritora, artista performer y docente. Licenciada en Actuación (Universidad Nacional de las Artes). Cursó estudios en Yôga y tomó clases en la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

Creación de dramaturgia escénica como un proceso colaborativo e interdisciplinario

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Sergio Marcelo de los Santos, (¹) Ivana Dominguez (²) y Diana Veneziano (³)

Resumen: Kalibán Usina Teatro de Montevideo (Uruguay), es un colectivo artístico abierto e integrado por un equipo multidisciplinario que trabaja en la experimentación e investigación de lo escénico como búsqueda de su propia identidad. Crea, de forma interdisciplinaria, acontecimientos escénicos cuya dramaturgia parte de elementos de teatro, danza, cine, música y/o artes plásticas, transponiendo técnicas utilizadas en esas disciplinas artísticas y, a veces, incluyéndolas en escena para generar una ampliación del espectro interpretativo, perceptivo y asociativo del espectador. Se analizará su metodología experimental de creación y la recepción de sus propuestas.

Palabras clave: dramaturgia - interdisciplinarietà - proceso - espacio escénico - escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 130]

Kalibán Usina Teatro

Es un colectivo artístico abierto integrado por un equipo multidisciplinario, cuyo objeto es generar un ámbito de intercambio crítico y abierto, de reflexión, de transformación y de creación. Desde 1999, venimos desarrollando un trabajo de experimentación e investigación en lo escénico, a través de diferentes actividades. Durante los primeros cinco años el grupo gestionó la ex Quinta de Máximo Santos donde desarrolló su actividad artística, y a partir del año 2004 pasó a trabajar en distintos espacios, tanto convencionales como no convencionales, tanto de Montevideo como del interior y del exterior del Uruguay. Es una Asociación Civil cuyo objetivo cultural es, según sus estatutos:

Organizar y realizar una sostenida actividad artístico-cultural y educativa, al servicio de la comunidad (...) actividad multidisciplinaria e integradora, de carácter experimental e innovador (...) trabajo artístico no convencional con preocupación en la experimentación, el intercambio, la profesionalización y la autonomía, (...) apuntando a la autogestión (...) que establezca acciones tendientes a la discusión y confrontación de iniciativas artísticas, construyendo una identidad.

Inicialmente, el grupo fijó en sus estatutos la conformación de un centro cultural en la Quinta de Santos. Desde ese espacio reconocible de la ciudad, al que denominó: Parque Cultural Quinta de Santos, Espacio verde para la comunidad y el arte, el grupo se presentaba como una usina de creación artística decidida a rescatar el valor de la relación directa del artista con su público como comunicación viva, priorizando la calidad a la producción cuantitativa de los espectáculos. Gradualmente, a través de la experiencia de los años, se llega a la creación artística siguiendo una metodología de investigación interdisciplinaria que requiere del compromiso de cada integrante. Se borran así las fronteras; cada uno empieza a asumir funciones, roles distintos en base a sus capacidades. En la dinámica ‘de lo que hay’, cada uno va dando lo que sabe. La profundización en esta metodología creativa, el tiempo de trabajo en conjunto y el trabajo en equipo nos posicionan en un modelo integrativo o de síntesis interdisciplinaria (Fornaro, 2012, pp. 73-74). Esa característica se ha trasladado, con el tiempo y por necesidad, a la gestión de los proyectos y del grupo, convirtiéndose en el rasgo definitorio. En esa lógica de producción, hacemos un monitoreo permanente de nuestros objetivos a corto y mediano plazo; además, la autonomía en materia de poder de decisión y

la autogestión, nos proveen de la habilidad de mantener una cultura propia (Bonfill Batalla: 1988, pp.7-9) basada en la interdisciplina. Y eso da sentido a lo que hacemos: es nuestra estructura de interacción (Bianco et al, 2013, pp. 145-146), nuestra expresión de pertenencia y auto-percepción en el proceso de invención-construcción que es la identidad (Castells, 2001, pp. 28-29).

Somos un grupo que evita posicionarse dentro de la categoría habitual de 'teatro', ya que nuestra dinámica de trabajo y a la vez nuestro proyecto artístico está centrado en una estructura no tradicional y en un tipo de espectáculo básicamente visual, donde se prioriza el movimiento y sin una línea argumental clara. De ahí que la crítica nos etiquete, en un concepto fronterizo e híbrido, como creadores de 'teatro-danza'.

Tanto en la gestión como en lo artístico, para Kalibán es esencial el trabajo vivencial de los diferentes creadores que integran cada proyecto experimental, como búsqueda de nuestra identidad individual, colectiva y profesional. Estéticamente, el trabajo conjunto apunta a la fragmentación, evocación y yuxtaposición de situaciones, basados en las vivencias-visiones de los integrantes. En el año 2006 comenzamos un trabajo -que todavía está vigente- de investigación y exploración escénica interdisciplinarios sobre la memoria, los recuerdos y los sueños. En este sentido la idea de 'restos' encontrada en Tadeusz Kantor, fue uno de los aspectos desarrollados en nuestro primer espectáculo basado en esta experimentación: Recuerdos que han soñado (2006). Decíamos en el programa:

En la búsqueda de nuestra identidad encontramos restos de lo que somos, de lo que heredamos, de lo que nos queda, de lo que queremos o soñamos ser. Restos de imágenes, de personas, de situaciones, de conversaciones, de sensaciones que quedan como huellas. Recuerdos y sueños, pedazos de cosas, con los que cada uno arma su propia historia, su identidad. (...) La memoria y el tiempo eligen, modifican, distorsionan e imaginan esos restos-recuerdos-sueños, hilvanándolos y deshilvanándolos, construyendo ese tejido, ese mapa de identidades, ese laberinto en el cual se cruzan, encuentran y desencuentran nuestros recorridos con los de los otros.

En ese proceso se integraron nuevos referentes, que definieron aspectos esenciales a nivel dramático: Antonin Artaud, Samuel Beckett y Felisberto Hernández. Éste último, da origen al nombre del espectáculo: "Yo he deseado no mover más los recuerdos y he preferido que ellos durmieran, pero ellos han soñado" (Hernández, 1985, p.307)

En Adiós que me voy, estrenado en el 2009, tomábamos como punto de partida dos personajes del espectáculo anterior devenidos en tres, incorporando en forma más acentuada algunas referencias felisbertianas: Tierras de la memoria y Por los tiempos de Clemente Colling.

Descubrimos a partir de esta instancia que nuestro proceso de creación dramática nos iba definiendo como colectivo: la creación de lo escénico en Kalibán está basada en la experimentación con los cuerpos en mo-

vimiento y su interrelación con la música, el vestuario, los objetos, la palabra y la luz. Todos estos elementos construyen un espacio, un lugar. Allí está incorporada la mirada y la percepción de todos los integrantes del grupo para comprender cada lenguaje e integrarlos como una herramienta estética y sensorial.

Cuando hablamos de dramaturgia nos referimos a la "escritura en el escenario". Escritura que se realiza sin jerarquías previas y que tiene que ver con el entramado de todos los elementos que constituyen el espectáculo: acciones, palabras, música, vestuario, objetos, luz, imágenes.... "Tejido de imágenes visuales y sonoras" que libera sentidos que no se dirigen únicamente a la comprensión racional. Sentidos que producen sensaciones, emociones, conmociones que no se entienden intelectualmente pero se comprenden sensorialmente, o como diría Artaud, producen una "comprensión energética" del espectáculo. (Diana Veneziano en Kalibán Usina Teatro, 2006)

¿Quién me quita lo bailado? del año 2012, presenta tres seres que llegados a la vejez ofrecen su mundo de vivencias poetizadas por el tiempo. Aquí la presencia de Felisberto Hernández no es explícita sino que aparece en la construcción misma de la obra, desde el trabajo personal de cada integrante en lo referente al manejo y concepción de la memoria, los recuerdos y los sueños. Hoy reconocemos que es a partir de este punto que aplicamos cabalmente nuestra forma de creación dramática, forma dinámica que sigue aún en proceso. Llegamos entonces a nuestra última producción Los estafalarios de Hernández del año 2015. En esta oportunidad nos zambullimos en la vida y la obra de este artista uruguayo que ha sido esencial para nosotros desde el año 2006.

En este nuevo espectáculo partimos de nuestras vivencias personales, de las resonancias y ecos que nos producen las imágenes que surgen de los textos de Felisberto y de aspectos de su vida personal. Son esas huellas las que construyen un espectáculo que intenta ofrecerse como un espacio de encuentro y de conmoción con el espectador, quien a través de la asociación libre de imágenes, recurrirá también a sus propias imágenes, vivencias y restos de recuerdos. (Veneziano, 2015A)

Si bien, hablaremos del tema de la creación de dramaturgia escénica como un proceso colaborativo e interdisciplinario desde la experiencia de este último trabajo del grupo, se presentarán también gran cantidad de elementos aparecidos en el desarrollo de los anteriores. A lo largo de esta etapa de exploración y creación nos hemos definido y reconocido en lo que alguna vez propusimos como hipótesis: en la creación de un hecho escénico se puede hacer una transposición de técnicas utilizadas en otras disciplinas artísticas, así como la inclusión de estas disciplinas, generando una ampliación del espectro interpretativo, perceptivo y asociativo del espectador.

La creación de una dramaturgia escénica como proceso colaborativo e interdisciplinario a través de la experimentación

Hemos llegado entonces a ese rasgo definitorio que mencionábamos inicialmente, en donde aparecen y se afirman conceptos como el de 'dramaturgia escénica', 'proceso colaborativo', 'interdisciplina'. Surgidos de una base experimental y no teórica.

En estos años de experimentación estética, se han recorrido una multiplicidad de caminos, por lo que fue necesario aplicar una metodología también de carácter múltiple, que diera valor a la razón y a la emoción, a la convicción y a la libertad, y que permitiera tanto el descubrimiento previsible como el que surge por causa del azar. Estas dicotomías con elementos que no son aceptables para el caso de metodologías estrictas, se disuelven en esta disciplina que tiene una orientación sensorial, afectiva e imaginativa. Se permite un abordaje cualitativo basado en narrativas personales y evocativas, alejando la mirada general, neutral, distante y cuantificadora que prevé, establece y ordena, del paradigma positivista (Irene Tourinho *vide* de los Santos, 2013, p. 43)

La metodología que Kalibán viene desarrollando, consiste en la realización de laboratorios experimentales iniciales para desenvolver el trabajo en forma interdisciplinaria y colaborativa: luz, imagen, espacio, movimiento, música, texto, etc.

El proceso colaborativo es un proceso de creación teatral que tiende a la horizontalidad de las relaciones entre los diferentes creadores. Todos los elementos que participan del hecho escénico se encuentran en un mismo nivel jerárquico, estableciendo relaciones dinámicas y flexibles entre ellos. Los artistas involucrados participan de todo el proceso de construcción del espectáculo sin perder su identidad particular como creadores. Es un proceso dialógico. Cada integrante aporta miradas, ideas, imágenes, conceptos, puntos de vista, con libertad, en todos los aspectos del proceso creativo. El resultado es producto de este diálogo en el que no se impone una única mirada. Todos los aportes, propuestas e ideas son confrontados y tenidos en cuenta en el proceso de creación de la obra. Los responsables de los diferentes roles -escenografía, iluminación, vestuario, dirección, dramaturgia, actuación, música- están abiertos a las propuestas y sugerencias de todo el equipo sin que eso signifique la disolución de la autonomía, especialidad e identidad de cada uno de ellos. (Veneziano, 2015B)

El producto del trabajo interdisciplinario supone para cada uno motivación, aprendizaje y reconocimiento, y para el grupo co-creación y autonomía. Es "un modo de hacer realidad la idea de desplazar el 'yo' del centro del proyecto de pensamiento y sumarlo a un proyecto colectivo." (Rosi Braidotti *vide* Hernández, 2006, p. 24)

Se trabaja sobre las trayectorias vitales personales, los imaginarios y las prácticas individuales como forma de potenciar el hacer y el enseñar. El trabajo del actor, del director y de los diseñadores, está basado en la valorización de la escucha, que posibilita la comunicación y el aprendizaje con la experiencia del otro. El enfrentamiento a miradas diferentes provee a la experiencia de una dinámica de reposicionamiento, pone en situación las ideas propias, y permite la reelaboración (Martins, 2013). En la creación, el estudio y la investigación, el grupo se propone la búsqueda y elaboración de un camino personal de expresión y análisis, y trabaja estimulando e incentivando esa búsqueda. (de los Santos, 2013, p. 45)

La dirección parte de la idea de que el director es 'un espectador de profesión', que organiza y estimula la productividad de los artistas involucrados en el mismo. El proceso implica una forma de interrelación flexible entre los diferentes elementos que lo integran. La dirección es uno más de estos elementos, "... no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem 'perder' seu caráter de onipotência e onisciência abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes". (Araújo, 2015 p. 49)

Todos colaboran en todos los rubros sin perder la responsabilidad de la toma de decisiones que implica cada uno de ellos. Es decir, el diseñador de vestuario, acepta sugerencias y propuestas de los actores, los músicos, los diseñadores de escenografía e iluminación, la dirección, etc. Prueba, confronta, escucha, considera cada propuesta pero él es quien decide la solución final a tomar y así en todos los rubros. (...) "Todos colaboran, cada artista es elemento clave en el proceso de creación, pero hay una responsabilidad final asumida y desempeñada por cada uno en su especificidad." (García, 2004). Se establece así una tensión creadora entre lo individual y lo colectivo. Sin perder el perfil propio cada artista interviene en los otros aspectos de la creación que no son los específicos de su especialidad. (Veneziano, 2015B)

A diferencia de la creación colectiva, el proceso colaborativo implica la definición clara y previa de los roles o funciones de cada uno de los integrantes. Pero estas funciones van de la flexibilidad y apertura máxima hacia y desde el colectivo a la responsabilidad de la toma de decisiones individuales.

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. (...) pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência-independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade... (Araújo, 2015, pp. 50-51).

En un proceso dialéctico de relacionamiento de los diferentes componentes se produce lo que entendemos como un ‘acontecimiento escénico’. Una idea en torno a un determinado objeto de estudio puede aparecer en el ámbito de distintas disciplinas. En las artes escénicas, se plantea por un lado “una concepción sistémica y sistemática de globalidad y ‘complejidad’ acerca de los distintos saberes” (Rodríguez); y también un desdibujamiento de fronteras que se manifiesta con un objeto complejo. “Su abordaje abarca la intervención de múltiples discursos disciplinarios; implica un entrecruzamiento de discursos (...) el objeto complejo es múltiple, no lineal y plural, lo que exige la construcción de formas alternativas a la disciplinariedad” (Jáuregui). En nuestro tiempo, las miradas segmentadas, las perspectivas cerradas sujetas a factores como la racionalidad positivista (Rodríguez) han sido o van siendo desplazadas por una “una atención al ‘campo total’, un sentido del modelo completo,...una unidad”. Esto provoca “fusión e hibridación entre métodos y teorías... y la necesidad de la consideración de contextos en constante mutación”, pluralidad y una praxis en busca de sistematización ante el proceso de cambio de paradigmas (Jáuregui). La fusión e hibridación opera en todos los aspectos del trabajo -temáticos, conceptuales, formales, metodológicos, organizacionales, etc.-

Práctica profesional, investigación y docencia se sintetizan, forman un ciclo de etapas imbricadas; se retroalimentan, de manera que una hace a la otra a la vez que es hecha por las demás sin que sea posible saber dónde comienza y dónde termina cada una. Ocurren al mismo tiempo. (de los Santos, 2013, pp. 42)

Sobre la proposición temática de la vida y obra de Felisberto Hernández, trabajamos las impresiones que los participantes aportaban desde la estrategia de “salir a cazar imágenes, y una vez atrapadas acosarlas -y acuciarlas- hasta sacarles la última gota.” (Kartún, 2007, p. 7). Esto permitió realizar el acopio de datos -un concepto también tomado de Kartún (2010, pp. 79-91) - y experimentar el desarrollo de secuencias mediante la edición del material obtenido.

Luego de unos meses en esta dinámica de exploración de los mundos propios de los integrantes en la práctica con los elementos de cada una de las disciplinas, el trabajo se detiene con el fin de asentar en forma individual y separada lo experimentado en este proceso inicial. La segunda instancia del proceso es en la que, a partir de lo producido en los laboratorios, se crea la dramaturgia escénica que llevará a lo que hemos denominado como acontecimiento escénico.

Del material que va surgiendo y se va seleccionando, se construye el libreto visual y sonoro, como un collage o un ensamblaje, y con una técnica de trabajo similar a la utilizada en el cine, se edita y se hace el montaje.

El collage, término utilizado en la pintura a partir del cubismo y las vanguardias históricas, consistente en la creación de composiciones artísticas hechas por yuxtaposición de elementos diversos en cuanto a orígenes, materiales y texturas, (el ensamblaje refiere a objetos

artísticos tridimensionales) ha sido trasladado a la esfera escénica tanto en los aspectos dramaturgicos como relativos a la puesta en escena. Se trabaja con la yuxtaposición de elementos extraños entre sí: fragmentos de textos, conversaciones, sonoridades, formas de actuación, personajes, imágenes, sonidos, objetos, estilos, etc., provenientes tanto de la vida cotidiana como de la esfera estética.

Según Denis Bablet:

Abandon donc de la homogénéité de l'œuvre d'art, interruption de sa continuité spatiale et temporelle au niveau de sa réalité objective ou (et) à celui de sa substance imaginaire. Affirmation de la juxtaposition, de la superposition, de la simultanéité comme principes directeurs fondant ses structures aux matières diverses. Volonté de rompre brutalement avec toute conception illusionniste d'un art s'appuyant sur la possibilité toujours renouvelée de l'identification, affirmation d'un art vivant de ses conventions violemment ou insidieusement soulignées et capables de produire des œuvres qui soient le résultat d'une opération, mieux, d'un "travail". (Bablet, 1978, p. 13)

Como dice Ana Goldenstein Carvalhaes (2007, p. 24): “*Aplicada à arte teatral, além de modificar a estrutura cênica, a Collage produz efeito de distanciamento no espectador, e abre um leque de leituras e interpretações para os mesmos acontecimentos.*”

Estos elementos son ‘editados’ como en un montaje cinematográfico, en donde se construye una relación entre las diversas partes con una determinada intencionalidad. “*Monter, c'est choisir et assembler pour construire, mettre en rapport pour exprimer.*” (Bablet, 1978, p. 13). Al transponer esta técnica a la esfera de las artes escénicas, permite “*enchaîner les séquences par unités autonomes.*” (Lemahieu *vide* Corvin, 2008, p. 948). De esta forma se trabaja sobre la fragmentación, la autonomía de los elementos en juego, la discontinuidad, los contrastes y las tensiones ya que se trata de evitar las transiciones temáticas o formales que justifiquen el pasaje de una secuencia a la otra.

Toute œuvre d'art fondée sur le montage est une machine qui, par les rapports de tension, de confrontation entre ses différentes parties, leur fonctionnement, est productrice de sens ou (et) d'émotions. C'est par son hétérogénéité qu'elle prend toute sa signification et agit sur l'esprit de son public. (Bablet, 1978, p. 14)

Del cine transponemos otras técnicas, como el zoom, el encuadre, los primeros planos, trabajo separado de lo visual y lo sonoro, etc. “Esto se logra a través de la disposición y manipulación del espacio.” (Veneziano, 2015A). En la relación entre el espacio escénico y el espacio de los espectadores se genera un juego de aproximación y alejamiento permanente, en donde cada espectador tiene una relación particular y única con el acontecimiento escénico. En este sentido, el montaje final lo realiza cada espectador.

De esta forma se integran los diversos elementos tendiendo a la multiplicidad de sentidos y sensaciones. Nuestra dramaturgia escénica toma su forma de escritura de los guiones cinematográficos y de las partituras musicales. Cada elemento del acontecimiento es tratado en este sentido como un instrumento de una orquesta: cada actor en sus acciones y sus textos, la luz, la música, los objetos, los sonidos y textos en off. Es una escritura escénica, no literaria. No se limita a las acotaciones y a los parlamentos. Como las partituras musicales, no puede ser leída más que por quienes la crean y ejecutan. Es una escritura en acción que libera “sentidos que no se dirigen únicamente a la comprensión racional.” (Veneziano, 2015B)

(...) red textual, compuesta de signos no necesariamente verbales, que se fija finalmente como dramaturgia compleja. Lo importante es que ninguno de los elementos que intervienen en el collage actúa como centro de articulación, sino que la composición se sostiene por la tensión constante entre los elementos. (Sánchez, 2002, p. 173)

El trabajo sobre la simultaneidad de algunas secuencias hace necesaria esta forma de escritura musical con sus acordes, sus silencios, sus cánones, etc.

Antonio Pau dice:

En música se habla de inspiración armónica, que es distinta de la inspiración melódica y rítmica, y ésa, la armónica es la que aparece en las páginas de Felisberto Hernández: cada relato es una sucesión de acordes. Las cosas a los ojos del escritor que contempla, se conjugan, se enlazan, emiten al tiempo un sonido armónico y plácido. No hay argumento, no hay trama, no hay apenas acción: hay cosas y seres que mansamente van trabando relación entre sí. (Pau, 2005, pp. 25-26)

A esta escritura se llega al final de todo el trabajo. Es la guía que se genera en este proceso colaborativo y que van escribiendo todos los integrantes del colectivo. Una aclaración que en este último espectáculo le hicimos llegar al público (Veneziano, 2015B):

El texto no existe con anterioridad, no es la base inicial de la obra sino que surge al final como un guión, como consecuencia de la interrelación del trabajo de los diferentes artistas que participan en la obra. Se trabaja desde una visión escenocentrista -de acuerdo a la categorización planteada por el semiólogo francés Patrice Pavis (2000, p. 207)- donde “la dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. Una estrategia que asume el humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Estos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación (...) es el cuerpo.” (Sánchez, 2002, p. 98)

Esta dramaturgia se completa en el encuentro con el otro, o sea, con el espectador. Las obras de Kalibán se sitúan en un camino intermedio entre la performance y la instalación; son obras que: “*circunscrevem-se ou se instalam como um espaço de performance. Vale dizer, um espaço de experimentação que passa a ser imprescindivelmente compartilhado pelo espectador.*” (Melim, 2007, p. 102) El espectador es considerado en su individualidad y en su particularidad. No se trata de una masa homogénea, sino de un colectivo que comparte las mismas características del colectivo artístico-compuesto por individualidades con emociones, historias y pensamientos propios- que se confrontarán con el acontecimiento escénico.

(...) el mundo aparece fragmentado. El hilo narrativo se rompe. El espectador se enfrenta a un rompecabezas que sugiere y evoca... En esta exploración pretendemos integrar al espectador. Buscamos una mayor libertad perceptiva y sensorial de éste, planteándonos el acontecimiento escénico como una celebración y una experiencia compartida entre artistas y espectadores. (Veneziano: 2015A)

Otro montaje se produce en la construcción que hace el espectador con la dramaturgia propuesta, de manera que cada espectador participará en forma activa en este proceso.

Al final (...) surge una dramaturgia compleja y abierta, donde lo asociativo, la ambigüedad de lo real y lo ficticio, la yuxtaposición de materiales diferentes, el entretejido de imágenes sonoras y visuales, la simultaneidad y la fragmentación, generan un entramado de situaciones y evocaciones que van de lo cotidiano a lo poético. (Veneziano, 2015B)

Como escribió Esteve Grasset sobre su trabajo como director:

Los ‘hechos’ no tienen por qué presentarse unos detrás de otros (...) sino que pueden viajar en el espacio diferentes ‘hechos’ simultáneamente, lo cual es más útil para establecer relaciones entre los diferentes ‘hechos’ simultáneamente, lo cual es más útil para establecer relaciones entre los diferentes ‘hechos’ dramáticos expuestos. Conexiones, asociaciones, sueños, realidades, deseos, pensamiento, no-pensamiento... encuentran un cauce de posibilidades infinitas a través del montaje hecho por el director y del montaje completado por la individualidad creadora de cada espectador. Un montaje escénico de hoy, en sociedades pretendidamente democráticas, nunca debería decir ‘esto es’, ‘así es’, sino propiciar aperturas en diferentes direcciones. (Grasset fide Cornago, 2005, pp. 91-92)

Usina de creación

En el caso de Kalibán Usina Teatro como organización, debe destacarse su filosofía, basada en el trabajo creativo en clave colaborativa y los valores de lo colectivo que en un pensamiento del ‘aquí y ahora’ generan

cohesión en la mezcla de diferentes especificidades o niveles de capacidad. Se suma en la interacción. Bianco, Sutz y Vignolo (2013, p.145), plantean tres abordajes sobre la noción de grupo. El primero, de impronta sociológica, “aporta la noción de grupo como espacio de relaciones sociales” integrado por influencias mutuas y fines compartidos, derivados de lazos afectivos y/o profesionales. El segundo abordaje tiene que ver con la acción colectiva, es el que “garantiza la consecución de objetivos compartidos”, es de orden conductual y deriva de compartir intereses comunes y organizarse “para avanzar hacia el logro de éstos.” Finalmente, el último proviene de la psicología social y “destaca la elaboración por parte del grupo de un esquema referencial común (...) condición básica para el establecimiento de la comunicación que viabiliza el trabajo en común.” En Kalibán Usina Teatro se verifican los tres abordajes. El modelo organizacional se corresponde con un modelo de gestión (Martinell, 2001, p. 12), de gestión colectiva, autónoma, integrada y horizontal (Schvarstein, 1997, pp. 40-41). Todos en todo como un conjunto articulado según las características individuales.

Sobre el uso de los recursos disponibles en el contexto presentado, el grupo construyó “sus propias formas de acción y opciones metodológicas” significativas para su contenido o su imagen (Martinell, 2001, p. 13):

1. Trabajo en equipo: basado en la confianza, que es la que permite el compromiso y también el conflicto transformado en productivo.
2. Financiamiento: proveniente del trabajo voluntario de los integrantes, de los ingresos por venta de entradas y de subvenciones públicas.
3. Marketing y comunicación: Sus funciones como organización cultural están expresadas en el discurso que desarrolla sobre sí misma en la presentación, promoción y difusión de sus proyectos.

Si se resumen los procesos de creación y las obras del período comprendido entre 2006 y 2015 pueden señalarse algunos aspectos constantes, que permiten distinguir los espectáculos del grupo. Algunos de estos aspectos provenían de años anteriores y estaban presentes en las trayectorias individuales de los integrantes; muchos han sido modificados según los casos particulares de algunas puestas; los hay encontrados en el hacer, otros son un recurso buscado a priori (de los Santos, 2013, p.46):

- Abrir al espectador una posibilidad plural de opciones, combinaciones e interpretaciones de las diferentes imágenes.
- Presentar lo dicho y lo no dicho, lo inasible.
- Plantear la palabra transformada, incluyendo el murmullo sin significado y la imposibilidad de darle a lo escuchado un sentido.
- Apremiar la pura acción muda tanto como la palabra significativa.
- Presentar los hechos fragmentados; la totalidad no es una síntesis unitaria sino que es la suma accidental de una serie de elementos autosuficientes.
- Superponer acciones simultáneas y desarrollarlas interdependientemente.

- Utilizar el tiempo y el ritmo como distanciamiento.
- Plantear distintos estratos sin que formen parte de un todo ni haya correlación entre ellos.
- Dar un lugar a la artificialidad.
- Proponer la repetición vinculada a la memoria y al tiempo.
- Presentar el mundo de la infancia.
- Escuchar los ecos.
- Conjugar el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y lo audiovisual.

Esos aspectos, refieren al concepto de teatro posdramático que desarrolla Hans-Thies Lehmann. Kalibán Usina Teatro ha elegido una forma de trabajo intencionalmente experimental asumiendo los riesgos que ello implica en todos los aspectos, con procesos más largos y con mayores incertezas en cuanto a la producción final ya que parte de la búsqueda de nuevas formas y/o relaciones. En el trabajo interdisciplinario asumido por el colectivo, se produce un desdibujamiento e hibridez de las disciplinas que intervienen, ya que terminan conformando un entramado en donde no resulta nítido su origen. Como dice Lehmann con relación a las características del nuevo paradigma por él expuesto: “Emerge así un paisaje teatral múltiple para el cual todavía no se han definido todas las reglas.” (Lehmann, 2013, p. 49) Pero hay un conjunto de referencias más amplio. Influencias hacia las que los integrantes de Kalibán tenemos una actitud expresa, de devorar y convertir en algo nuevo, como los modernistas latinoamericanos del manifiesto Antropófago (Lucie-Smith, 1994, p. 44). Giorgio De Chirico, Samuel Beckett, Björk, Antonin Artaud, Tadashi Suzuki, Peter Brook, Felisberto Hernández, Remedios Varo, Meredith Monk, Daniel Hourd, Laurie Anderson, Ivonne Rainer, Tadeusz Kantor, Virginia Woolf, Wim Mertens, Iberê Camargo, Ariane Mnouchkine, Italo Calvino, María Ezcurra, Michael Nymann, Carlotta Ikeda, Phillip Glass, Alain Resnais, Robert Wilson, Matsuo Basho, Tom Waits, Dorothea Tanning, Kazuo Ohno, Antunes Filho, Chiharu Shiota, Andrea Saltzman, etc. aparecen buscados, encontrados, convocados o no, vuelven a aparecer y desaparecer, de forma que son nuestras referencias-influencias-inspiraciones pero sin ser claramente perceptibles en el resultado final, sino como un hilo más del tejido que vamos construyendo colectivamente. Este tejido o entramado es construido desde la superposición de fragmentos o estratos aparentemente inconexos, pero que le dan realidad a un todo que termina siendo orgánico aunque no armónico. Como la realidad misma. “Miro hacia arriba y veo nubes cambiantes. Un avión pasa. En la calle, veo a un hombre que camina y un automóvil que se desplaza. Todos esos acontecimientos transcurren simultáneamente y a diferentes velocidades.” (Robert Wilson fide Valiente, 2005, p. 15)

Sentí todo con una simultaneidad extraña: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros -con excepción de las llamas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza-, el ruido y la alegría en la vereda y la risa

que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. Ninguna de estas cosas tenía que ver unas con otras (...) (Hernández, 2011, p. 55)

Referencias bibliográficas

- Araújo, A. (2015). *O processo colaborativo como modo de criação. Olhares: Processos coletivos, Revista digital*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena. Disponible en: <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/8>
- Bablot, D. (1978). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: La Cité - L'Age d'Homme.
- Bianco, M., Stuz, J. & Vignolo, A. (2013). *La interdisciplina en los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad: 20 años de la Unidad Académica de la CSIC*. EN: En clave Inter 2012. Procesos, contextos y resultados del trabajo interdisciplinario. Actas del ciclo En clave Inter del Espacio Interdisciplinario realizado en el mes de octubre del 2012 (p. 82). Montevideo: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario (Coord.)
- Bonfil Batalla, G. (1988). *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. Publicado en Anuario Antropológico/86. pp. 13-53. Universidad de Brasilia/Tempo Brasileiro. Disponible en: <http://cieras.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- Caetano, G. (2003). *Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos*. Revista Iberoamericana de Cultura, 4, junio-setiembre. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a01.htm>
- Castells (2001). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Volumen II: El poder de la Identidad. México: Siglo veintiuno.
- Cornago, O. (2005). *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- Corvin, M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas.
- De los Santos, S. M. (2013). *Procesos experimentales, dramaturgia escénica y diseño interdisciplinario. Metodología de los espectáculos de Kalibán usina teatro, 2006-2013*. Ponencia presentada en el VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes Escénicas. (Manizales). EN: Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 7 enero - diciembre de 2013. pp. 39-52. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/artescenicas7_4.pdf
- Fornaro, M. (2012). *Musicología e interdisciplina en Uruguay: Desde la epistemología a la ciencia aplicada*. EN: En clave Inter 2011. Trayectorias. Actas del ciclo En clave Inter del Espacio Interdisciplinario realizado en el mes de octubre del 2011 (p. 141). Montevideo: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario (Coord.)
- García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del Patrimonio Cultural*. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio, pp.16-33.
- Goldenstein Carvalhaes, A. (2007). *Os processos performativos da Cia*. Teatral Ueinz. EN: Medeiros, M., Monteiro, M., y Matsumoto, R. (org.) Tempo e performance. (p. 21) Brasilia: Universidade de Brasilia.
- Hernández, F. (1985). *Manos equivocadas*. EN: Novelas y cuentos (p. 307). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, F. (2011). *La cara de Ana*. EN: Obras completas, vol. 1 (p. 52). México: Siglo XXI.
- Hernández, F. (2006). *Aprender con y de los otros en proyectos de trabajo*. Andalucía educativa, 57, Octubre, 24-26. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/176/00120123000040.pdf?sequence=1>
- Jáuregui, J.M. (sd). *Urbanismo y Transdiscipliniedad. Intersecciones*. Disponible en: <http://www.jauregui.arq.br/transdiscipliniedad.html>
- Kalibán Usina Teatro (2006). *Programa del espectáculo Recuerdos que han soñado*.
- Kalibán Usina Teatro (2009). *Programa del espectáculo Adiós que me voy*.
- Kartún, M. (2007). *Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador*. México: Pasodegato.
- Kartún, M. (2010). *Acopio*. EN: Kartún M. Ala de criados. (pp.79-91). Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Martinell, A. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. (Recopilación de textos). Disponible en: http://www.gestionculturalana.org/attachments/149_gestion_cultural_alfonsmartinell.pdf
- Melim, R. (2007). *Espaços de Performance*. EN: Medeiros, M., Monteiro, M., y Matsumoto, R. (org.) Tempo e performance. (p. 101) Brasilia: Universidade de Brasilia.
- Pau, A. (2005). *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*. Madrid: Trotta.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez, M. (sd). *La interdiscipliniedad: Acción comunicativa científica y humana*. Centro de Servicios Pedagógicos. Disponible en: http://ayura.udea.edu.co/servicios/1_5.htm
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schvarstein, L. (1997). *Psicología social de las organizaciones: Nuevos aportes*. Buenos Aires: Paidós.
- Valiente, P. (2005). *Robert Wilson*. Arte Escénico Planetario. Madrid: Ñaque.
- Veneziano, D. (2015A). *Sobre Los estafalarios*. EN: Kalibán Usina Teatro, Diario entregado a los espectadores de Los estafalarios de Hernández.
- Veneziano, D. (2015B). *Proceso colaborativo y dramaturgia escénica en la creación de los espectáculos de Kalibán Usina Teatro*. EN: Kalibán Usina Teatro, Diario entregado a los espectadores de Los estafalarios de Hernández.

Abstract: Kalibán Usina Teatro (Kalibán Theatre Factory), from Montevideo, Uruguay, is an open artistic collective formed by a multidisciplinary team that works on scenic experimentation and research as a way of finding its own identity. They create scenic events by mixing different elements taken from theatre, dance, cinema, music and/or visual arts, adapting techniques

used by those artistic disciplines and, sometimes, including them on stage, in order to broaden the audience's interpretative, perceptual and associative spectrum. Their experimental creative methodology will be analyzed, as well as the reception of their proposals.

Key words: dramaturgy - interdisciplinarity - process - stage space - scene

Resumo: Kalibán Usina Teatro de Montevideú (Uruguai) é um coletivo artístico aberto e integrado por uma equipe multidisciplinar que trabalha sob a experimentação e pesquisa no cênico procurando sua própria identidade. A criação interdisciplinar é baseada nos acontecimentos cênicos com uma dramaturgia que tem elementos do teatro, da dança, do cinema, da música, e também das artes plásticas. Esta criação transpõe técnicas utilizadas naquelas disciplinas artísticas (incluindo-as às vezes na cena) com o fim de gerar uma ampliação do espectro interpretativo, perceptivo e associativo do espectador. O texto analisa a metodologia de criação do grupo que é experimental, com também a recepção de suas propostas.

Palavras chave: dramaturgia - interdisciplinaridade - processo - espaço cênico - cena

(*) **Sergio Marcelo de los Santos.** Diseñador teatral (EMAD). Especialista en Gestión Cultural en la Univ. de la República. Integra Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI - Universidad de Buenos Aires) y del Centro de Investigación de Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN - Univ. de la República, Salto).

(**) **Ivana Domínguez.** Diseñadora teatral y técnica en iluminación (EMAD). Especialización en Escenografía e Iluminación y en Lenguajes Artísticos Combinados (IUNA - Bs. As.)

(***) **Diana Veneziano.** Actriz, directora teatral, dramaturga, gestora y docente. Estudió Actuación (EMAD). Lic. en Artes, Universidad Central de Venezuela (UCV). Maestría en Teoría e Historia del Teatro en la Universidad de la República.

El cuerpo como territorio. Reflexiones sobre la actuación en *Los Hombres vuelven al mont*

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

Fabián Díaz (*)

Resumen: El cuerpo es el territorio donde los lenguajes específicos de la escena encuentran condensación. Es el cuerpo del actor sobre el cual la mirada del espectador construye sentido y significado. Este cuerpo es múltiple, poroso y dotado de una subjetividad en constante transformación. Es un territorio en tensión, un mapa difuso que constituye el relato dramático. Sin este cuerpo la escena se convierte en una mueca estéril, incapaz de dotar de densidad dramática al espacio/tiempo de la ficción.

Palabras clave: cuerpo - orgánico - área histórica - poesía - relato

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 136]

Si una característica del hecho teatral se conserva intacta, mas allá de las tendencias estéticas, mas allá de las ciclos socio-culturales de cada período histórico que determinan la singularidad de cada escena, es que en la inmediatez del acontecimiento, como lo define Rancière (2002), se produce el encuentro en tiempo presente de dos cuerpos: el del actor y el del espectador. Esta característica, propia de la escena teatral, diferencia e identifica al teatro frente a otras expresiones -desde la música a la pintura o la fotografía- donde el cuerpo entra en contacto con una superficie que, independientemente de su característica, está escindida del cuerpo. Podemos decir que en el cuerpo a cuerpo de la escena teatral se trama un tipo de relación muy específica que convierte al cuerpo del intérprete en un territorio. Este trabajo tiene como somero objetivo establecer algunas problemáticas en relación a la construcción de este

cuerpo-territorio, definiendo aspectos tanto conceptuales como de procedimiento y forma. Se tomará por caso el abordaje realizado por el actor Iván Moschener en el proceso de actoral de la obra *Los hombres vuelven al monte* (de nuestra autoría).

Como explica Courtine (2006), en el siglo XX el cuerpo se convierte en un medio artístico, pasa de estatus de objeto del arte al de sujeto activo y de soporte de la actividad artística. El arte se aferra a las personas, sus gestos, a sus voces, a sus vestimentas. Es posible pensar que con las vanguardias se produce un redireccionamiento del cuerpo; el mismo ya no es un espacio hueco que se llena con el personaje, como si fuese un guante. Se le otorga el estatuto de organismo que discurre en tiempo presente. El cuerpo posee una experiencia, una singularidad que se manifiesta, que forma parte de aquello que se expresa en el escenario. El cuerpo no es