

abren la discusión sobre el lugar social del arte hoy. En temas estéticos y éticos, también. Lefebvre dijo: “Cambiar la vida, cambiar la sociedad. Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado” (2013)

Abstract: Experiences for a small number of viewers are increasingly in vogue in the world stage scenario. Considering Buenos Aires as a type of mecca of the theater in Latin America and the world, we stand on the stage of the current independent theater of the city of Buenos Aires to face these reflections. In these artistic proposals of a reduced number of spectators, the phenomenon of mass - typical of classical theater - disappears, nevertheless it is committed to something else: to the encounter, intimate, and above all to experience.

Keywords: theater - spectator - event - aesthetic - artwork

Resumo: As experiências para um pequeno número de telespectadores estão cada vez mais em voga no cenário mundial. Considerando Buenos Aires como um tipo de meca teatral da América Latina e do mundo, ficamos no palco do atual teatro independente da cidade de Buenos Aires para enfrentar essas reflexões.

Nestas propostas artísticas de um número reduzido de espectadores, o fenômeno da massa - típico do teatro clássico - desaparece, no entanto, está comprometido com outra coisa: o encontro íntimo, e acima de tudo, a experiência.

Palavras chave: teatro - espectador - acontecimento - estética - obra de arte

(¹) **Virginia Curet.** Actriz, comunicadora social.

(²) **Luz Moreira.** Actriz, dramaturga y directora.

Uso de lo verbovisual en la realización escénica

**Experiencia colaborativa en La Flauta Mágica de los colectivos
Objetivo Lírico, Laboratorio de Práctica Teatral y Kalibán
Usina Teatro (Montevideo, Uruguay, 2016)**

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Sergio de los Santos (¹)

Resumen: Se analiza el cruce en escena de palabra, imagen visual y música, no como ilustración de algo que precede sino como mezcla de campos. Ese entorno audiovisual, que incluye espacio y movimiento, involucra una coordenada temporal: la palabra se instala como elemento gráfico e icónico. Por lo tanto el espectador debe disponer de tiempo para procesar esta doble función junto con la escucha. Se suman como dimensiones complementarias la inmovilidad y el silencio, que también requieren tiempo. Las reflexiones presentadas giran en torno al concepto dramático creado desde las prácticas -profesionales, docentes y académicas- individuales, imbricadas de manera colaborativa en un trabajo colectivo.

Palabras clave: interdisciplinariedad - espacio escénico - poesía - representación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 137]

Obertura

Las reflexiones aquí presentadas giran en torno al concepto dramático creado para la *La Flauta Mágica* que se estrenó en mayo de 2016 en Montevideo (Uruguay). Se analiza lo presentado en las seis funciones realizadas, en el material que se utilizó como referencia y en las decisiones tomadas en el proceso creativo. Esto es posible dada mi participación en carácter de director de arte junto al director de escena Sergio Luján. La convocatoria surgió dos meses antes del estreno desde el grupo O'Lírico, un colectivo de jóvenes cantantes líricos montevideanos que proponía esa empresa según las premisas de un modo de producción independiente con bajo presupuesto. Para tal cometido Luján me propuso un trabajo colaborativo e interdisciplinario que involucraba también a nuestros respectivos grupos de pertenencia: Kalibán Usina Teatro y el Laboratorio de

práctica teatral. De manera que en el texto que sigue, se dará cabida a una voz plural, un nosotros que implica esa reunión. (<http://www.laboratoriodepracticcateatral.com/la-flauta-magica>)

Se propuso una producción que no se saliera de los estándares teatrales de un tipo de teatro alternativo habitual para nosotros, que tanto por razones económicas, teórico-estéticas y hasta ideológicas ocupa espacios no convencionales. Creo que podría empezar a hablarse de Ópera off, por fuera del sistema de las grandes orquestas y elencos estables de los teatros públicos y también ahora alejado de las organizaciones privadas ya inexistentes. Repito que no me refiero solamente a esos modos de producción por lo económico sino también por lo que ideológicamente implican sus propuestas en cuanto a títulos y propuestas estéticas. A lo largo del texto se irán detallando situaciones que plantean este

alejamiento del esquema de representación alla italiana (aun tratándose de una puesta frontal), pero ahora es necesario contar que las instituciones oficiales que producen ópera en Uruguay -el Teatro Solís y el Auditorio Nacional del Sodre-, asiduamente acompañan estos procesos colaborando con el préstamo de vestuario y elementos de utilería, lo que resulta importante en el modo independiente como forma de solucionar el tema económico sumándose al aporte solidario de los propios participantes. Esta idea de *off* como espacio alternativo, según las características expuestas, va también más allá de -agregándose a- lo referente a la sala elegida: un poco alejada de la centralidad, ubicada en los bordes del casco histórico cercanos al puerto y cuyas calles quedan desiertas durante las noches. A pesar de esa circunstancia, la convocatoria llenó la sala que aunque pequeña resultó ideal para la propuesta, como se verá también más adelante.

En lo que se refiere a los criterios teórico-escénicos, nos resultaba imprescindible manejarnos dentro de la categoría de lo posdramático para romper con una tradición operística que en Montevideo está muy arraigada (fide Buxedas, D'Alto y de los Santos, 2015). Es decir, hacer uso de intertextualidad, simultaneidad, yuxtaposición, y por sobre todo no respetar parámetros de orden aristotélico. No contar una historia, sino manejarnos dentro de lenguajes autónomos que convivieran a la vez, confundiendo campos, y despertando una variada polise-mia, en función de un espectador activo.

Conscientes de la fascinación histórica por la ópera de Mozart, optamos sin embargo por cribar a través de la contemporaneidad todo lo que ese acervo ha conservado. De manera que realizamos nuestro acopio teniendo como materiales de trabajo, lo que mostraban los medios de prensa y difusión uruguayos, argentinos, brasileños, estadounidenses y europeos en sus titulares del momento, para ocupar visualmente el papel de los roles principales y del coro. Es decir, planteamos una contemporaneidad desde el punto de vista teórico e histórico, pero también como presentación del propio aquí/ahora.

Cuestión de géneros

Consideramos que el libreto de esta ópera tiene un fuerte acento machista y contradictorio socialmente, propio de su época, pero muy disonante con la nuestra (eso esperamos), por lo que parte del concepto se propuso invertir esta resonancia con una visión diversa propia de la actualidad. Así, se volvió esencial en el trabajo de realización la cuestión de géneros, tema tratado a través de los siguientes tópicos: Cosificación de la mujer - trata de blancas - violencia sexual; el erotismo - el deseo prohibido de la mujer; la ambigüedad sexual: el ser que no es ni mujer ni hombre, el andrógino.

Tomados como conceptos, con los tres se generó una visión completamente opuesta a la tradicional. Pamina -secuestrada, violentada, mujer objeto-, es una muñeca (la cantante realizó en sus apariciones el trabajo físico correspondiente a la rigidez de un cuerpo inarticulado). Para el rol de su madre, la Reina de la Noche, los noticieros de televisión cristalizaron inmediatamente una imagen: no se trataba de un ser lunar, rocoso agente del mal como resonaba en la tradición, sino de una mujer a

quien le negaban sus derechos y peleaba por ellos. Una mujer relegada al plano de la oscuridad y la marginalidad. Las Tres damas que conforman su séquito estaban desdobladas entre figurantes que asumían un papel real y las cantantes fantaseadas eróticamente por el Príncipe *Tamino* pero que a su vez asumían un aspecto dominador sobre *Papageno*, el simple. En *Papagena*, se fundió el negro de las *burkas* musulmanas con una parca en el momento en el que Papageno decide poner fin a su, según él, desdichada vida. Esta situación cambia luego a un subido tono jocoso con ambos personajes asumiendo el protagonismo que si bien estaba en el original, aquí adquiere preponderancia, ya que se suprimieron las pruebas y triunfos de la pareja aristocrática *Pamina-Tamino*. Y finalmente, como se pensó que debíamos tener un relator que ajustara las intervenciones hechas en la fábula y Fábula o La fábula fue durante algún tiempo el nombre utilizado para él, se materializó ese pasaje de lo masculino a lo femenino haciéndolo aparecer en escena como un andrógino amordazado por los rígidos preceptos expresados en el libreto para un hombre y para una mujer.

Los muros y los refugiados

Lo otro esencial en el concepto de realización fueron las cuestiones políticas de la contemporaneidad global: el uso de los medios de comunicación como las nuevas sombras proyectadas de la alegoría de la caverna platónica. En esas circunstancias las relaciones de poder se materializaron en Sarastro a quien vimos ya no como vigoroso y solar, sino como un ser amorfo e impedido, en una silla de ruedas. Sin embargo, sostenido por sus subordinados movía los hilos y las voluntades de los otros seres a su alrededor.

Nuestra contemporaneidad está sellada por muros. Eso sentimos y confirmábamos en el proceso de producción con la noticia del cierre de fronteras y campos de acogida para los refugiados de Medio Oriente en Europa. La materia de este tópico fue la construcción constante de un muro móvil, que, ladrillo a ladrillo (caja a caja en la realización), separaba zonas del espacio escénico. O la misma situación pero a través de la incorporación del uso del celular en las escenas con la doble función de elemento de iluminación en situaciones de apagón, pero fundamentalmente como elementos expresivos: los solipsismos de las redes sociales (el retrato de Pamina presentado a Tamino, no es otra cosa que un perfil de Facebook dedicado a Barbie) o las selfies que los Tres jóvenes/genios se sacan durante el intento de suicidio de Pamina.

Todas estas múltiples líneas narrativas surgidas desde el acopio fueron mostradas a través de los distintos sistemas -vestuario, luz, música, movimiento y elementos escénicos-, y eran generadoras de una creación viva (además de en vivo). A través de ellas se presentaba una situación onírica, recurrente e incompleta a la vez, aparentemente inconexa pero con la que se buscaba ampliar el espectro interpretativo, perceptivo y asociativo del espectador (Veneziano, de los Santos, Domínguez, 2016). En nuestra Flauta Mágica, todo pasaba a la vez: pasaje constante de personajes, asistentes de escena, técnicos, fotógrafos.

UT PICTURA POESIS. Se busca a continuación dar respuesta a la pregunta ¿Cómo conviven en escena texto e imagen cuando el elemento visual no es ilustración de lo escrito sino mezcla en la confusión de los campos? La *parola dipinta, words to be looked at, text and image, pattern poetry*, o poesía visual, son expresiones utilizadas como descripción de la verbo visualidad y explicación de la calidad poética de la palabra pintada o dibujada, del texto para mirar. Se trata en definitiva de decir que “como es la pintura así es la poesía”. Por tratarse aquí de lo verbo visual en lo escénico, se problematiza esa comparación al agregarse -precisamente por la naturaleza espectacular del objeto de estudio- un conjunto de otras dimensiones entre las que se destacan el espacio, el movimiento y lo sonoro. Ese complejo entorno audiovisual involucra una coordenada temporal: la palabra se instala como elemento gráfico y a la vez icónico, sin dejar de ejercer su posibilidad de ser leída; el espectador debe disponer de tiempo para procesar esta doble función, en correspondencia con la escucha. Además, hay que admitir como dimensiones complementarias la inmovilidad y el silencio, que también requieren tiempo.

Evidentemente, se propone este estudio desde una perspectiva de observación como participante por lo que al instrumental metodológico habitual de documentación y entrevista, se superpone el contenido de la memoria -de los recuerdos y de los sueños- en pliegues que habilitan un abordaje del tema en torno no a un centro sino a un eje. No se plantea un recorrido lineal. Llegados aquí, este no es un punto de partida, un comienzo; ni es de esperar una conclusión. Se superponen capas y en esa superposición se generan atravesamientos. Empezar ¿dónde?

Acto I

Al comenzar la recolección de materiales que utilizaríamos como disparadores de nuestra dramaturgia sobre la ópera de Mozart/Schikaneder, nos dimos cuenta que la mayoría tenían que ver con el catálogo visual del cine, la televisión, series de internet y redes sociales. O tal vez estos se hacían más evidentes al ser sostenidas y entrar en concordancia con nuestras convicciones metodológicas sobre la obra de Tadeusz Kantor y la fascinación por las formalizaciones de Robert Wilson. En definitiva, por la consistencia teórica del concepto de teatro posdramático: nombres, mezcla de paradigmas, nuevas tecnologías, experimentación y riesgo (H-T Lehmann, 2013, pp. 27-49) de la representación. Una larga lista de otros teóricos y creadores escénicos contemporáneos se han filtrado en propuestas anteriores y una multiplicidad de miradas hacia estos artistas nos remiten a la historia del teatro en sentido amplio. Se borran las fronteras disciplinares de las artes escénicas y se incorporan materiales puramente plásticos, de performance o acontecimientos urbanos. Hay en esto una cierta actitud de devorar las influencias y convertirlas en algo diferente a la manera de los modernistas latinoamericanos del manifiesto Antropófago (Lucie-Smith, E., 1994, *El arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona: Destino, p. 44, mencionado en de los Santos, 2013, p. 46, y en Venezia- no, de los Santos, Domínguez, 2016 ojo texto publica-

do en internet)-, y de pensar en el constante ciclo de ruptura/tradición de lo nuevo/ocaso-reconversión. Una dimensión fantasmal de la vanguardia:

Cualquiera de esos viejos “ismos”, ya no nos pertenece. No pertenece a nuestro presente. Es un muerto, o más aún, es la muerte misma. Eso es hoy la vanguardia. Pero a la vez, es también algo que sobrevuela la invisible. Y tenemos el imperativo de aprender a hablar con ese fantasma. Hablarle sabiendo que no nos responderá. O que nos responderá cuando estemos desatentos, desprevenidos. Conversar con el fantasma en el malentendido. La vanguardia es el horizonte necesario, y a la vez imposible de todo el arte contemporáneo. (Tabarovsky, 2016).

En las teorías actuales ha quedado algo de ese concepto: “una política de desautonomización del arte, y el abandono de la gestión jerárquica de lo simbólico”. Y en la praxis, el uso “del collage, y la confusión entre el plano simbólico y el real” (Boglione, 2016). Esos diálogos tienen como uno de los mediadores habituales a Robert Wilson, cuyas anotaciones estéticas -para la escena o para instalaciones emanadas de su trabajo teatral- están inexorablemente vinculadas con Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Erwin Piscator o Bertolt Brecht (Valiente, 2005).

Sabido es que Piscator y Brecht han hecho uso de textos incluidos en sus dispositivos escénicos; Wilson también, pero en *Una carta para la Reina Victoria* (Letter for Queen Victoria, 1974) la construcción de los textos -dramático y espectacular- está fundada en la palabra de una manera radical. Utilizó la psicología personal de un adolescente autista, asociando “su mundo de extraordinaria fantasía y el uso del lenguaje con el preconsciente y la inocencia [...] notablemente cerca de las ‘palabras en libertad’ tan admiradas por los futuristas” sugiriéndole “un estilo de diálogo”. Utilizó “la fenomenología del autismo como material estético” escribiendo en colaboración con el resto de la compañía e “incluyendo errores ortográficos, gramática y puntuación incorrecta como medio de no hacer caso al uso y significado convencionales [...] las secciones habladas eran intencionalmente irracionales o, a la inversa, tan ‘racional’ como todo pensamiento inconsciente.” (Goldberg, 1996, pp. 186-187). La escenografía incluye el mismo material en telones de fondo que tienen impresas series, secciones de palabras, palabras repetidas; toda la superficie con líneas ordenadas de tipografía uniforme, en mayúscula y sin resaltar. La obra mencionada es un buen ejemplo de esa etapa en Wilson: “Aparecían objetos [...] que aparentemente carecían de relación con la acción en el escenario.” No había un comienzo o un final en el sentido tradicional sino que “eran una serie de declaraciones, danzas, cuadros vivos y sonido de asociaciones oníricas o libres, cada una de las cuales podía tener su propio tema breve, pero que no estaban necesariamente relacionadas con la siguiente.” (Goldberg, 1996, pp. 187-188).

Esas escenas fragmentadas, un ambiente arquitectónico y un “*reino-do-tudo-junto*” (Robert Shattuck, *The Banquet Years*, New York, Vintage-Random House, p. 332,

fide Galizia: 1986, p. xxxvi) convirtieron a Bob Wilson en “o primeiro a operar consistentemente no âmbito da complexidade das linguagens específicas de cada arte empregada em sua arte total”. Galizia distingue sobre la expresión Gessamtkunstwerk lo que entiende que en Wagner es fusión de artes y en Wilson yuxtaposición de modos diferentes de expresión humana. Wagner lo hace a través de un proceso de transición y Wilson a través de una multiplicidad de lenguajes yuxtapuestos en pro de una experiencia artística en la que se superponen. Un teatro estático con el potencial del silencio y el vacío (Galizia, 1986, pp. xxxiv-xxxv y 90-91). Aquel concepto, que aparece especialmente para la ópera en el siglo XIX, atraviesa el siglo XX y es retomado en el XXI. La coreógrafa alemana Sasha Waltz rompe con la dramaturgia tradicional de la ópera, con un concepto de puesta en escena con el que la danza, el canto, la música y el espacio forman un todo coherente, abstracto y colectivo tanto para creaciones contemporáneas como títulos históricos. Ha dicho:

In my pathway to work with opera from the beginning on I wanted that the body gets a stronger and more important part. [...] is really telling the story, that's in another level, almost a parallel track in the score. So I let the soloists, the choir and the dancers become actually one group, and try to break away the separation. So actually I wouldn't even recognize who is who. And I try to develop that more and more. [...] I can really fuse... there're singers and dancers like equals.

Esta mención de una especie de notación del espectáculo en líneas paralelas como si se tratara de una partitura, me permite volver a lo verbovisual desde la perspectiva de la página/soporte. Pensando por un lado en *Un golpe de dados abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* al que volveré a referirme posteriormente). En su proposición de lectura del poema que a dos páginas “resulta partitura para el que quiera leerla en alta voz” con el empleo graficado de “contracciones, prolongaciones, huidas” a través “del dibujo mismo” (Larrauri, 1943). Y pensando también en la idea de un pasaje “from verse to constellation” del prefacio de Gomringer (1968), se posibilita el juego del lector con unas reglas que el poeta ha sugerido. En la escena contemporánea, se genera de la misma manera una “tensión de palabras-cosas en espacio-tiempo. Estructura [sic] dinámica: multiplicidad de elementos concomitantes (...) [sic] en el arte-espacial visual por definición el espacio interviene (...) [sic] percepción ambivalente.” (De Campos, Pignatari, de Campos, 1958).

Entre actos

Análisis de algunos usos de la verbovisualidad en el cine. Peter Greenaway se define como un director de cine con formación en pintura, considera al cine como pintura con *soundtrack* continuo y encuentra que esa es la diferencia de su obra con el resto del cine en buena medida hecho en base a texto. Busca impactar, entretejer e informar a la vez, por lo que en su cine hecho de imágenes se incluyen palabras como parte de la compo-

sición para experimentar la simultaneidad de expresión y medios, y estimular así la percepción: “*Cinema is no more and no less than the manipulation of artificial light*”. En varias entrevistas relevadas, insiste en que el cine necesita hacer uso de las posibilidades visuales del lenguaje como forma de romper con sus ciento veinte años de codificación y reglas establecidas desde la escritura. Sus necesidades expresivas lo han llevado al encuentro de la simultaneidad, la velocidad, el ritmo, la sinestesia. Ha dicho *ad nauseam* -en parte resulta cansador leerlo o escucharlo- que el cine lo aburre, que el cine está muriendo (Artusa, 2014). Para filmar en ese ocaso apuesta por la liberación del imperativo narrativo de una cinematografía capaz de reinventarse recobrando la autonomía de la imagen. Una innovación programática en la que “el plano se fragmenta, los colores se alteran, el registro es diverso, la escala de los planos responde a otro orden y el relato avanza de un modo infrecuente.” (Koza, 2016).

De una forma más provocadora, el director argentino Emilio García Wehbi critica la normalidad de cierto tipo de teatro ligado a la clase media: “un teatro tradicional y conservador que se enuncia progresista” (Yaccar, 2016) y apuesta al manifiesto para definir un teatro que se gesta en la interdisciplinabilidad, que es la organización de un “flujo horizontal de diferentes componentes (...) es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo.” (García Wehbi, 2012, p. 22). A esa fluidez de elementos estéticos concatenados en un elemento mayor y nuevo, debe llamarse dramaturgia escénica. ¿Qué es dramaturgia escénica? responde Diana Veneziano directora de Kalibán Usina Teatro:

Es una forma de escribir en el espacio, directamente. Y no sólo con la palabra, sino con los distintos elementos que conforman lo escénico, que son los objetos, la luz, el vestuario, las acciones, los movimientos, la música y la palabra, por supuesto. La palabra es importante pero no es lo que guía o lo que determina, y entonces esta escritura, esta dramaturgia escénica, va surgiendo de la interrelación que se produce entre los distintos creadores que forman parte de esto.

El *opus* de Peter Greenaway resulta para mí inabarcable aun reduciéndolo solamente a lo cinematográfico. Pintura, video, videoinstalación y hasta pueden incluirse sus presentaciones académicas en este corpus, dado su carácter performático y los aspectos performativos que incluyen. Haré mención de algunas secciones que resultaron de importancia durante la redacción de estas reflexiones.

En la secuencia inicial de *Rembrandt's J'accuse* (2008), durante cuatro minutos que se cierran con el retrato del pintor holandés, se plantea claramente -desde el lenguaje cinematográfico del inglés- un elemento de la contemporaneidad de las artes escénicas: la simultaneidad. La cámara moviéndose continuamente hacia la derecha muestra frontalmente el entorno del *Rijksmuseum Amsterdam*; un tranvía entra a cuadro a la derecha en el momento en el que un grafismo similar al indicador de

altavoces que ya estaba instalado en el ángulo inferior derecho es atravesado por una línea de texto. Se trata de firmas con caligrafía manuscrita antigua, probablemente las de los miembros de la Hermandad de los Arcabuceros de Amsterdam retratados en La ronda nocturna (1642), que en definitiva es el grupo en torno del que se teje el asunto de la película. En coincidencia con esa línea, una voz femenina dice los nombres y apellidos; se sobrepone música, título, créditos iniciales. Ha comenzado a sonar la sirena de alguno de los muchos vehículos policiales que recorren la plaza, tal vez indicio del crimen que Rembrandt está denunciando en la pintura, según Greenaway. Sin que se detenga el travelling, unos separadores verticales dividen un lado noche de otro diurno, sin que se produzca discontinuidad en el pasaje de gente, autos, o mobiliario urbano. Pasado un minuto y al centro de la imagen se abre un cuadrado desde el que el propio director nos habla. Sobre la imagen en movimiento del edificio que ha quedado por detrás de la cabeza parlante se resalta la forma de los techos con una línea coloreada. En el pasaje de uno de los separadores verticales se borra la intervención del relator. Título de la película, voz de la mujer, y el fotograma completo se reproduce en la misma proporción sobre y con transparencia de las firmas. El edificio continúa en el fondo haciendo que parezca infinitamente largo; descubrimos que no es un travelling real sino otra intervención en la imagen. Desde la izquierda entra a cuadro un vehículo policial enmarcado en un rectángulo con iluminación solar acompañando el movimiento sobre el entorno de noche... continúa con la misma y nuevas dinámicas de superposición, estableciendo así el espesor de su propuesta.

Texting - Text in.

Me interesa detenerme en la manera en la que los productos audiovisuales actuales insertan textos y cómo éstos interactúan con sus relatos. Las circunstancias de este interés tienen que ver también con mi trabajo colaborativo e interdisciplinario con Sergio Luján, con quien hemos adoptado esta forma de trabajo de base dialógica, que implica además la aceptación de ordenamiento del caos creativo a través de los aportes de los integrantes del proceso. 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 fide Hernández, 2006, p. 24). En el resultado final quedan desdibujadas las fronteras de las creaciones individuales y de los roles asignados en un “intrincado juego de dependencia-independencia, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidad e porosidad” (Araújo, 2015, pp. 50-51).

Hace algún tiempo comenzamos un proceso de creación dramática que tiene como una de sus fuentes a La voz humana (*La voix humaine*, Jean Cocteau -1927- y/o Francis Poulenc -1958), obra en la que una mujer monologa un diálogo telefónico. La situación planteaba a nuestra intención de hacer una versión actualizada, un aspecto tecnológico insalvable: el protagonismo del teléfono y de los problemas técnicos con los aparatos analógicos. De ahí que durante mucho tiempo tratamos de pasar la anécdota de esa incomunicación verbal a

nuestro tiempo convirtiéndola en textual y digital. Para ello, una de las posibles soluciones estaba en el uso de internet o del aparato celular. Sabíamos que la salida estaba en utilizar recursos audiovisuales comunes hoy en el teatro, pero apareció una referencia más fuerte precisamente en un producto seriado de televisión, la más reciente versión británica sobre Holmes, *Sherlock* (2010). Tony Zhou que firma *A brief look at texting and the Internet in film* (2014), plantea que en los últimos años los realizadores comenzaron a adoptar “*the on screen text message*” como una nueva convención formal, y establece que hay tres simples razones por las que esto pasó: económicas, de eficiencia técnica, y sobre todo artísticas, “*elegant design. And this is where Sherlock is definitive. This is beautiful, in and of itself.*” La tipografía, el color y el hecho de que las palabras aparezcan cerca del teléfono pero flotando independientemente, convierten al mensaje de texto en parte del fotograma de manera verbovisual: por la información que se extrae de su lectura (o por la falta de ella, por ejemplo, del remitente), por la interacción de esa información con las acciones; y por su integración en la composición visual de los fotogramas. Entre los momentos claves que Zhou muestra en su reseña destaco dos. Uno, el momento en que todos los celulares de los presentes a una rueda de prensa suenan a la vez y tienen el mismo mensaje; porque con Luján, movidos por lo que provoca un celular en una platea durante una función, planeamos en algún momento aprovecharnos de la inversión de las convenciones y reproducir aquella situación en el público. Y el otro, por la belleza sencilla y equilibrada, perfecta en luz, color y objetos con la que se retrata a Watson recibiendo uno de los muchísimos mensajes firmados SH.

Acto II

En este apartado, me detengo en la presentación de uno de los disparadores que tuvieron referencia explícita. Los videos musicales hechos por Bob Dylan para su canción *Subterranean Homesick Blues* (1965). En ambos videoclips -con distintas locaciones y vestuarios-, el cantautor sostiene un conjunto de hojas de papel con parte de los lyrics y su única acción es ir descartándolos, soltándolos, dejándolos caer. Si escuchamos la canción y leemos los carteles, se advierte que lo escrito (a mano y con una letra despereja en forma y tamaño) es de cada verso, solamente la última palabra o el último grupo de palabras en caso de ser compuestas. Puede entenderse que esto se deba a la imposibilidad de disponer de toda la letra de la canción; puede inferirse que esto también tiene relación con la sincronía y aún con el aparente manejo de los ritmos, alargando o retardando la salida de cada palabra, consiguiendo así reforzar las entonaciones de cada verso. Pero sobre todo si se comparan los textos, puede suponerse una manipulación por supresión, de neovanguardista introducción de silencios visuales casi a la manera del conceptualismo europeo de esa época y las operaciones de Marcel Broodthaers y Mario Diácono (ambas de 1969) sobre el ya mencionado *Un golpe de dados abolirá el azar* poema de Mallarmé.

Supresión / Suplección

Dada la supresión de recitativos y diálogos que había

efectuado la dirección musical, se nos ocurrió suplirlos con un texto que dijera y no dijera a la vez el Andrógino ya que mientras recorría la escena, sobre el fondo y durante su pasaje se proyectaba paradójicamente el texto explicativo de una fábula ausente.

Para la escena de *La Flauta Mágica* en la que Papageno y Pamina se detienen y comentan las virtudes del amor, se decidió poner en funcionamiento una multiplicación de pantallas expresivas. Utilizó la palabra pantallas expandiendo su referencia desde lo visual (textual y escénico), en sincronía a lo auditivo: la música (la de cada instrumento, la orquesta, las voces de los cantantes), los textos del libreto (las palabras en el canto) y los textos que agregamos como dramaturgistas (para hablar del mismo tema pero desde la contemporaneidad). Por un lado el mundo sublime de Mozart, en paralelo la simpleza dicotómica de la parte de Schikaneder, y por contraposición a ambas la crueldad, la violencia presente en nuestra sociedad y el dolor de las Mujeres de Negro: dos asistentes de escena sostienen y van dejando caer, carteles que tienen traducido lo que los cantantes a su lado van diciendo, pero sin pretender sincronizarlo con la música como en el video de Dylan. Las acciones de los asistentes de escena, “convertían el conjunto de lo que podía leerse en los carteles de uno o del otro en una suerte de cadáveres exquisitos”, mientras eran sostenidos y aún después. Mientras tanto en el fondo aparecían e iban subiendo nombres de víctimas de violencia doméstica, machista y de género. La escena terminaba musicalmente, los carteles de libreto quedaban tirados por el piso y en la pantalla del fondo seguían pasando nombres y fechas. La sala quedaba en silencio; un momento generalmente largo en el que se instalaba la palabra Asesinadas. Así, la escena era diametralmente cortada por la manifestación de lo real: los asesinatos eran reales y el silencio también. En una manifestación de la agrupación femenina en reclamo de medidas cautelares contra los femicidas, llevada a cabo en fecha coincidente con nuestras presentaciones, pudo verse a cada una con un cartel con sus consignas. Una pancarta sostenida de la misma forma que en la escena descrita aunque sin que se las dejara caer.⁽²⁾

Pero ¿Cómo conviven en escena texto e imagen cuando el elemento visual no es ilustración de lo escrito sino mezcla en la confusión de los campos? “A hierarquia dos sentidos com a dominação e a hipertrofia da vista é um resultado do processo de civilização. [...] a predominância da vista encontra-se igualmente confirmada nos esforços para desenvolver as ‘realidades virtuais’” (Wulf, 2007, p. 61).

Durante nuestro proceso de creación sabíamos que queríamos sobre todo librar la experiencia a la sensibilidad de la música, de ahí que desconectamos la idea de utilizar subtítulos y derivamos los medios técnicos necesarios para su uso en la proyección de palabras, frases e imágenes en todo el espacio. Intervinimos constantemente ese espacio incluso ocultando escenas de la visión directa, mediatizándolas a través del uso del circuito cerrado con una cámara que transmite lo que ocurre por detrás de un muro de cajas de cartón que se ha instalado en el proscenio durante la introducción musical al segundo acto. Ese registro visualizado por los espectadores en un monitor colocado en primer plano,

incluye close ups de los cantantes y produce *esquizofonía* (la separación del sonido de su origen, *apud*. Murray Schafer, 1994), para reforzar la idea de que “algunos objetos nos sugieren que atrás de ellos existen otros más” (Magritte, 2011. pp. 88); en este caso tras el muro, la voz. Se buscó así un efecto de resultante sinestésica. Pretendimos de alguna manera desafiar los parámetros de nuestra cultura potenciando “*a capacidade de vibração do corpo diante dos corpos dos outros, ampliar o leque da sensorialidade hoje limitado à visão*” (Menezes, 2006, p. 207), que en una puesta tradicional estaría además conectada con el hilo argumental. Quisimos utilizar la música como generador de emociones antes que lenguaje, y la palabra como imagen antes que como texto.

No hubo una intención pedagógica, el espectador estuvo en igualdad de condiciones como co-creador del acontecimiento escénico del que participó. En este sentido, no dispusimos de ningún elemento mediador, ni en el programa de mano ni en la sala. Todo debía ocurrir en la escena, de la que también formó parte la platea. Por tratarse de un espacio no convencional y a pesar de la platea frontal, no hay un elevamiento del lugar destinado a la escena. Además se organizó un dispositivo envolvente con proyecciones en la pared frontal (el fondo de escena) y en las laterales de la platea. Entre el público estaban ubicados algunos personajes en la última fila, la más alta, y los controladores de luz y video en la primera fila. Por otra parte, no había sobre titulado, con lo que la palabra, en alemán, era preponderantemente valorizada como música, atendiendo a la recepción, por las que como se dijo anteriormente se había optado. Desde este elemento, la crítica valora “Una puesta transgresora pero sumamente original. El espectador debe saber el argumento de la ópera pues de lo contrario se sentirá perdido” (Huertas, 2016). Evidentemente el comentario se sustenta en el elitismo de una visión restringida tanto del rol de la crítica como de sus valoraciones estéticas. Pero “La crítica ha perdido totalmente su función.” alerta el historiador del arte Benjamin H. D. Buchloh (1941), prefiriendo las contribuciones de su campo para “la construcción de la memoria histórica” y relativizando la influencia del crítico, marcando su desplazamiento en la “medida que la sociedad se ha hecho más letrada” (Seisdedos, 2016). Sin embargo, nuestra experiencia con el espectador común nos ha hecho creer cada vez más en lo que ocurre con ese espectador que nunca antes había pasado por la experiencia que le proponemos en cada función. Buchloh señala que la “educación visual de la gente ha mejorado hasta unos niveles que ya no se necesitan expertos”, tal vez por los avances en la alfabetización digital. Él mismo plantea dejar de lado el concepto de aura de Benjamin, y ante la reproductividad que permite Internet, pasar a algo que propone llamar “el momento de la verdad”.

Greenaway (2008) en su presentación de *Rembrandt's Jaccuse*, cuenta que se trata de un documental en el que investiga “sobre Rembrandt y su famoso cuadro [...] Pero es un documental diferente, con tesis, con una teoría detrás, sobre el pintor, sobre su circunstancia. Es más bien un ensayo, la única forma de verdad posible”. Después de las fusiones de creación de obra

de arte prácticamente total con el barroquismo característico de su estilo que son *La Tempestad* (Prosperos's Books,) y *M is for Man, Music and Mozart* (ambas de 1991), parece mejorar el balance en la utilización de efectos verbosuales y auditivos. En ellas plantea esa simultaneidad sensorial al límite del desconcierto por parte del que ve, escucha y lee intentando responder a la vez a los estímulos que la proyección produce. Entre una infinidad de recursos, en esa etapa juega con la idea del subtítulo al imprimir como texto lo que es cantado. Posteriormente parece alcanzar un estilo más equilibrado en el uso de la palabra sobreimpresa. Logro verificable en *Goltzius and the Pelican company* (2012). Prácticas imbricadas. En mi experiencia en el teatro, práctica profesional y práctica académica están imbricadas. Anne Bogart (año) agrega un tercio más, correspondiente a la práctica docente. Dice: “*Teaching gives me the opportunity to develop ideas that I have been studying and directing gives me the opportunity to put these developed ideas into practice.*” (Arbin Ahlander, 2010). He participado de esos procesos de enseñanza-aprendizaje en mi colaboración con los directores Sergio Luján y Diana Veneziano, en el ámbito de los grupos que dirigen, el Laboratorio de Práctica Teatral y Kalibán Usina Teatro. Estos grupos (como en otras instancias), también estuvieron relacionados en La flauta mágica de O' Lírico; son mis grupos de referencia y de pertenencia, respectivamente. Con ellos he comprobado que en lo teatral “Práctica profesional, investigación y docencia se sintetizan, [...] 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, p. 42). Venimos transitando un formato de ensayo escénico. En el caso particular de cada obra pero también de una manera global en la síntesis general de las poéticas de cada caso. Y en *La Flauta Mágica*, este aspecto se concretó elaborando ideas del hoy, del ahora en relación a lo que nos llegaba de 1791, que se imponen como nuestra verdad. Siguiendo con Buchloh:

Vivimos tiempos banales, pero al mismo tiempo enormemente complejos. ¿Dónde está en Koons el ISIS o las migraciones? No solo nos enfrentamos a preguntas banales, también a cuestiones trágicas. Es absurdo el silogismo: dado que la mayor parte de nuestras experiencias son banales, las estéticas también han de serlo. [...] el arte pretencioso que aspira a ser político pero de hecho no lo es. El arte banal que no puede ser crítico. Y el arte político que de tan hermético resulta fallido. Esto no es una ciencia exacta. (Seisdedos, 2016).

Una de las palabras que atraviesa el libro *Teatro Posdramático* de Lehmann (2013), es entretenimiento -mero entretenimiento, trivial-, asociado a espectáculos subsidiarios de fábulas y argumentos. Pos cine, Greenaway plantea la aparición del “Zine: una nueva forma de contar en imágenes que acabe con la aburrida narrativa [...] freudiana estructura libresca” (Llopert, 2011). Desde el comienzo, el planteo propuesto para la dirección escénica fue abandonar todo tipo de elementos que

conectaran con la tradición estética y mimética de lo representacional, para jugar en la creación del desarrollo de un espectáculo vivo. Coincidentemente con esta idea vital, Luján supo promocionar su práctica docente sobre la base de que Stanislavsky está muerto, en una foto que también juega con lo verbo visual y que es recreada como final de la ópera: una etiqueta de “fin” en el pulgar de un pie del difunto instalado en una camilla - único elemento en la escena delante de la proyección de una ecografía en la que se observan los latidos de un embrión.

Este proyecto escénico de carácter no convencional también nos ha servido para pensar en una dramaturgia de emergencias en tanto que se trata de lo que emerge de la experiencia misma, planteándonos ¿qué tipo de escritura dramática soporta el hecho escénico contemporáneo? ¿Cuál es la guía y la huella que usan las artes escénicas actuales? Nos referimos al antes y el después de un acontecimiento escénico en que los formatos tradicionales de texto dramático no ofrecieron una solución. ¿Cómo escribir textos dramáticos de realizaciones espectaculares disidentes?

Finale

El espectador fue invitado a armar un *puzzle*, a recorrer el laberinto. Le ofrecimos un conjunto de estímulos simultáneos, continuamente yuxtapuestos en una perspectiva siempre fragmentaria. Conjunto que “puede ser considerado como una manifestación de manierismo debido a lo rebuscado de esas composiciones tanto en su forma exterior con en el aspecto lingüístico y en su propio contenido”, si extrapolamos la definición de poesía visual que da Martínez-Fernández (1987, p.239). Esos estímulos a los sentidos, son enriquecidos por las acciones. Y las acciones tampoco están en función del desarrollo de la fábula. No se utiliza ni texto, ni acción para contarla. Solamente imagen y sonido, movimiento, que es de lo que se trata la ópera en tanto teatro musical. Con *La Flauta Mágica* nos propusimos desarrollar la emancipación de los espectadores en la consideración del teatro como construcción sensible -espectáculo más que entretenimiento- con procesos de asociación y disociación (Rancière, 2013, pp. 11-55), nuevas tecnologías, integración de lenguajes y marginalización de la palabra explicitando la pérdida de la hegemonía del texto (Villegas, 2011, pp. 259-289). Tanto en el Laboratorio de Práctica Teatral como en Kalibán Usina Teatro tratamos de alejarnos de la noción de arte que da respuestas. Damos al espectador la oportunidad de tener un rol activo, pero desde lo sensorial, con primacía de lo visual: “no damos explicaciones. No proponemos ideas fijas ni mensajes cerrados. Sólo procuramos que el espectador sienta. Y cuando alguien siente, comprende. [...] se trata de evocar, no de convencer” (Peter Brook fide Hermoso, 2010). A partir de esa participación del espectador habría que (y así nos lo hemos planteado), discutir el valor de la autoría tratándose de un producto colectivo dentro de un ámbito colaborativo. Lo evidenciaba nuestro saludo al final de cada representación, sobre todo el día el estreno. Como con Luján no se suele plantear un saludo formal al terminar las representaciones, en el estreno los solistas (acostumbrados a las tradiciones de su profesión), procedieron a las jerarquías acostumbradas. Pero

la naturaleza de lo presentado impuso que ese momento se guiara también por la espontaneidad y se instauró a partir de ahí una ocupación igualitaria de agradecimiento colectivizado. Habría que desarrollar en otra ocasión la cuestión de la autoridad en la medida de la jerarquización implicada. Pero eso quedó para otra oportunidad.

Referencias Bibliográficas

- Araújo, A. (2015 junio). *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> (Hay resumen no texto!)
- Arbin Ahlander, A. (2010, junio 27). *Anne Bogart. The days of Yore*. Disponible en: http://www.thedaysof-yore.com/anne_bogart/ (es una entrevista)
- Artusa, M. (2014, abril 25). *Peter Greenaway. El cineasta interpela al arte de la mirada*. Revista de cultura Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cineasta-interpela-arte-mirada_0_1123087718.html (no está más el artículo)
- Boglione, R. (2016, mayo 6). *La edad de Dadá. la diaria*. Disponible en: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2016/5/la-edad-de-dada/> (Está publicado)
- Buxedas, J., D'Alto, V. y de los Santos, S. (2015) *Actualidad de la ópera en Uruguay: entre lo musical y lo visual, temporada de ópera 2013 del Teatro Solís*. EN Boletín Música N°41 Monográfico Uruguay. Musicología y Músicas. septiembre-diciembre, (pp.98-121). Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/41/JimenaBuxedas.pdf>
- de Campos, A., Pignatari, D. y de Campos, H. (julio, 1998). *Plan Piloto de Poesía Concreta* (Publicado en Noigandres, 1958, San Pablo). *Insomnia, separata cultural de Posdata*, N. 29.
- de los Santos, S. M. (2013, setiembre). *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 realizado por la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Publicada 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/artesescenicas7_4.pdf (Texto publicado ojo!)
- Galizia, L. R. (1986). *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva.
- García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje*. Córdoba: Alción y DocumentA/Ediciones
- Goldberg, R. ([1979]1996). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Gomringer, E. (1968). *The book of hours and constellations*. New York: Something Else Press Inc. Disponible en: <http://es.slideshare.net/guacho22/eugen-gomringer-book-of-hours-and-constellations>
- Hermoso, B. (2010, abril 18). *Entrevista a Peter Brook*. El País. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014_850215.html
- Huertas, J. C. (2016, junio 4). *Ópera transgresora y sumamente original*. El país. Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/divertite/musica/opera-transgresora-sumamente-original.html>
- Kartún, M. (2007). *Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador*. México: Pasodegato.
- Kartún, M. (2010). *Acopio*. EN: Ala de criados. (pp.79-91). Buenos Aires: Atuel.
- Koza, R. (2016, mayo 11). *Cómo filmar en el ocaso del cine*. Revista de cultura Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/filmar-ocaso-cine_0_1572442776.html
- Larrauri, A. O. (1943). *Un golpe de dados. Poema de Stéphane Mallarmé*. Cabral, E. (Ed., 1986). Córdoba: Babel. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/cabral_eugenia/un_golpe_de_datos.htm
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Llopart, S. (2011, febrero, 10). *Peter Greenaway: El documental es un género arrogante*. Revista de cultura Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Peter_Greenaway-DocsBarcelona_2011_0_424757742.html
- López Cano, R. (2013). *Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*. EN: Fornaro, M., (Ed.). De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América latina. Montevideo: Universidad de la República.
- Lucie-Smith, E., 1994, *El arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona: Destino.
- Magritte, R. ([1929] 2011). *Las palabras y las imágenes*. (Merzbach, S., Trad., 2011). EN: Macho, T. H., Moser, M., y Subik, Chr. (1986, Reclam, P. Ed.) *Arbeits-texte für den Unterricht: Ästhetik. Für die Sekundarstufe II* herausgegeben von Thomas H. Macho, M. Moser und Chr. Subik. Universal-Bibliothek, N° 9592, pp. 87-89.
- Martínez-Fernández, A. (1987-88). *Consideraciones generales sobre la poesía visual en la antigua Grecia*. *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, N° 6 y 7, pp. 239-257.
- Menezes, J. E. de O. (2006) *Vinculos sonoros. O rádio e os múltiplos tempos*. EN: Paiero D., Baitello Jr., N. & Menezes, J. E. de O (Coord.) *Os Símbolos Vivem Mais Que Os Homens*. San Pablo: AnnaBlumme editora.
- Murray Schafer, R. *Hacia una educación sonora*. Pedagogías musicales abiertas. Buenos Aires: 1994.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rueda, I. (2015, mayo 13). *León Ferrari: el arte será la eficacia y la perturbación*. La izquierda Diario. Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Leon-Ferrari-el-arte-sera-la-eficacia-y-la-perturbacion>
- Seisdedos, I. (2016, marzo 20). *La crítica de arte ha perdido totalmente su función*. El país. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314006_007665.html
- Tabarovsky, D. (2016, mayo 19). *Dadá: una ética de la libertad total*. Revista de cultura Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Dada-etica-libertad-total_0_1580841907.html

Valiente, P. (2005). *Robert Wilson*. Arte Escénico Planetario. Madrid: Ñaque.

Veneziano, D., de los Santos, S. M. y Domínguez, I. (2016, mayo). *Creación de dramaturgia escénica como un proceso colaborativo e interdisciplinario*. Ponencia presentada en el Congreso Tendencias Escénicas 3ª edición realizado en la Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Publicada EN Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXI Año XVIII, Vol. 31, Agosto 2017. pp. 124-131. Universidad de Palermo: Buenos Aires. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=637&id_articulo=13354

Villegas, J. (2011) *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos.

Wuulf, Ch. (2007). *O ouvido*. EN: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, março, N°9. San Pablo.

Yaccar, D. (2016, abril 4). *El arte no tiene que dar respuestas*. Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-38579-2016-04-16.html>

Zhou, T. (2014). *A brief look at texting and the Internet in film*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uFfq2zblGXw>

environment, which encompasses space and movement, involves a coordinate in time: words are established as a graphic and iconic element. Therefore, the spectator must be given enough time to process this double function, along with what is heard. Immobility and silence are other complementary dimensions that also require time. The reflections presented herein revolve around the dramaturgic concept presented from various individual perspectives - professional, teaching and academic - that are united in one collaborative effort.

Keywords: interdisciplinarity - stage space - poetic - representation

Resumen: Analisa-se o cruze em cena de palavra, imagem visual e música, não como ilustração de algo que precede sina como mistura de campos. Esse meio audiovisual, que inclui espaço e movimento, envolve uma coordenada temporária: a palavra instala-se como elemento gráfico e icônico. Portanto o espectador deve dispor de tempo para processar esta dupla função junto com escuta-a. Somam-se como dimensões complementares a inmovilidade e o silêncio, que também requerem tempo. As reflexões apresentadas giram em torno do conceito dramaturgic criado desde as práticas -profissionais, docentes e académicas- individuais, imbricadas de maneira colaborativa em um trabalho coletivo.

Palabras clave: interdisciplinaridade - espaço cênico - representação - poética

Abstract: The usage of words as visual elements in scenic design. Collaborative experience in The Magic Flute (Montevideo, Uruguay, 2016). Analysis of the convergence of words, visual images and music on stage, not as a depiction of something previous, but as a mixture of different fields. Said audiovisual

(*) **Sergio de los Santos**. Diseñador teatral (EMAD, 2000). Especialista en Gestión Cultural (Universidad de la República, 2015). Maestrando en Ciencias Humanas opción Teoría e historia del teatro (Universidad de la República).

Voz y Movimiento. Una cartografía de la carne

María Sol de Oliveira Monica (*)

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Resumen: Hablar de voz movimiento, es hablar de una superficie: un territorio. Una cartografía de despliegue que es la carne. Entendemos por la carne a aquel cuerpo que atraviesa y es atravesado por fuerzas que fluyen y que generan acontecimiento.

Palabras clave: voz - movimiento - superficie - territorio - acontecimiento

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 139]

Hay gritos intelectuales, gritos que provienen de la delicadeza de las entrañas. Es a eso a lo que yo llamo la Carne. No separo mi pensamiento de mi vida. Rehago en cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne...
(Artaud, Antonin, 2005).

La carne, ese estado del cuerpo-territorio en el cual la singularidad es lo que convoca. La carne, manifiesto de

experiencia, mapa en el cual se trazan los devenires, los viajes del sí mismo a través de las fuerzas.

Entrenar la voz, entrenar el movimiento. Es preguntarse qué es la voz, qué es el movimiento, es buscar las preguntas a partir de las cuales las potencias comiencen a ocuparnos, a vibrarnos.

Entrenar la voz y el movimiento es volver a lo más primario del pulso y del impulso, a la raíz desde la cual las preguntas son más importantes que las respuestas