

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 NºXXXI 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, Nº9. 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 inmovilidad e o silêncio, que também requerem tempo. As reflexões apresentadas giram em torno do conceito dramaturgico 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

y sobre todo es revelar las fuerzas que nos con-forman como instrumento creativo.

Es ir a la potencia para que nos hable de aquello que tenemos para dar.

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.

Acontecimiento: entendemos por acontecimiento, aquel concepto del que tanto habla Gilles Deleuze, aquello que está siempre aconteciendo, que no deja nunca de acontecer. Acontecer de fuerzas, de flujos. Al acontecimiento solo le cabe una conjugación verbal: la del infinitivo.

Es el flujo constante que desencadena la repetición. Todo está repitiéndose eternamente en la unidad de lo múltiple. Entrenar así se vuelve presente pleno.

Tomar como punto de partida la idea de ser un cuerpo que encarna las fuerzas del acontecimiento es asumir el vértigo del caos y las del infinitivo.

A sabiendas de que no hay un método, tan solo una larga preparación y que esa preparación es la acción. La experimentación, su territorio es el marco del desafío. Desafiar las capas de sentido que nos configuran desde el discurso establecido por las lógicas enfermas del poder. Deshacer el rostro del discurso a sabiendas de que toda historicidad nos construye máscaras.

Rostros identitarios que denigran la posibilidad de habitar el único tiempo del estar al cual se le llama: presente. Ese presente pleno del verbo en infinitivo, del verbo activo, de lo inherente de encarnar potencias.

La naturaleza del acontecimiento es la imposibilidad de la representación, su adhesión a lo múltiple. A las posibilidades múltiples de la unidad que encarna el cuerpo como territorio de flujos y devenires infinitos. De infinitud de infinitos.

Escucha de poros, de huesos, de músculos, de mundos posibles.

“Hay otros mundos posibles y están en este”. (Eluard, Paul. 1975).

Abstracción

Sabemos que puede resultar abstracto ejercitarse o planear ejercicios que derivan del discurso filosófico, más aún cuando proponemos retomar la fe en el acto creativo: el ser artesano del acontecimiento.

Toda lógica de sentido se afirma con un cuerpo que cree, que crea.

Para crear solo podemos arrojarnos al vacío. A la certeza del vértigo. Ninguna lógica representacional propone el horror y la belleza de atravesar el sí mismo.

Amar la abstracción al punto de desear encarnarla. Entrenar / experimentar.

El deseo es un modo de producción. Construir realidad desde el deseo es hacer carne la abstracción.

Habilitar acontecimientos, ir en busca de los procedimientos multiplicadores de estados, de sentidos, de pensamientos: afectos.

Entrenar la carne habilitando devenires, configuraciones de devenir. Habitar el verbo infinitivo es no representar, es insistir en actualizar la potencia vibracional de todo gesto, de todo acontecimiento.

Encarnar la multiplicidad en la acción es trazar trayectorias, proyectar la energía. Desafiar la ilusión del límite entre lo natural y lo artificial y asumir la responsabilidad de una libertad de encantamiento. Es encarnar el deseo. No deseo de esto o de aquello, es ser el deseo como modo de producción.

Asumir la responsabilidad del enamorado. Del enamoramiento. Del enamorar.

No queremos que nos persigan, que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen. (Perlongher. Néstor, 1997).

Estallar la belleza, ir al límite de cada fuerza, dejar que se desplace. Ser atravesado para atravesar, luego, en todo caso, en el escenario: la cuarta pared, el espacio, los poros, el alma de quien esté allí. Es proyectar la resonancia, el eco, no interrumpir el flujo. Y que ese flujo devenga en otros flujos, en otras resonancias. Que establezca nuevas lógicas, nuevas poéticas, nuevos mundos posibles.

No quiero dejar de citar un hermoso poema de Oliverio Girondo que de algún modo traduce este gesto vibracional, lo describe, solo que desde su opuesto, desde otro punto de vista...

“La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas”. (1999)

Hacer es una cuestión de afecto. El afecto es una acción. El afecto es la potencia hecha carne. No es la representación de estados psico-anímicos sino el devenir dialéctico de las potencias configurando territorios y atravesando flujos.

Es la multiplicidad de las lógicas de sentido las que entran en crisis y se desafían. El estado de escucha, la carne en estado puro, sin pre-juicio, posibilita la configuración de afectos que a su vez proponen una lógica de sentido, un itinerario posible. Un mapa.

Este mapa del entrenamiento es el desafío y la crisis de toda convención de realidad y presupuesto de verdad. Es la confirmación de que tenemos un cuerpo, que un flujo llamado alma nos aloja, nos configura, nos afecta y que además hay mucho más.

Qué es eso: que es más y además más y también otra cosa. Por eso es múltiple el acto creativo. Por eso es tan frágil y tan potente.

Acto creativo

El proceso creativo en la instancia de experimentación devendrá múltiple. Propondrá lógicas, estéticas, políticas. Llegada la instancia de toma de decisiones “*work in progress*” / “*obra*” proponemos volver a encarnar la misma preparación desde la perspectiva de haber atravesado el territorio. No seamos ingenuos. Seamos enamorados. Seamos libres. Seamos responsables.

Tomar decisiones debe establecer organización de prioridades y parámetros de fuerzas.

Estar en infinitivo. Estar en estado de alerta. Es dejar que las fuerzas nos encarnen.

Establecer prioridades es dejar que las fuerzas se desplacen y nos configuren, en una poética.

“Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños”. (Pizarnik, Alejandra. 1964, p.253).

Todo acontecimiento es una fuerza que insiste.

Es entrenar insistiendo, y en la escucha de la insistencia, sin clarificar cuál es la punta del ovillo, ir en ese vértigo del devenir potencia.

Lo inasible como el jugo de la fruta, el néctar del volcán sin erupción.

Contener el polvo sideral en una mirada. Una mutación de edades en unas manos.

Un recorrido en unos pies quietos.

Así la potencia es una escucha del sí mismo y es en simultáneo un deshacer todo asidero, toda certeza, estar en el margen. Es habitarlo. Es el subdesarrollo de la culpa. Es la tumba del yo.

Es el entierro del ego a través del cansancio del alma. Es el alma en penumbras viendo la luz.

Siendo sol.

Una cartografía de la carne es estar en el mapa trazando el recorrido cual mochilero, ir con lo puesto deviniendo camino. No hay un método tan solo una larga preparación.

Es la impronta a la deriva, es la reincidencia, es la repetición y la diferencia.

Osamos creer que sabemos cuándo solo tenemos el intento de crear.

Es atravesar el verbo en infinitivo.

Es no querer relatar.

Es el ensamble de los pulsos gestando impulso.

Hay algo en el entrenar así que no tiene jamás una explicación, es solo experimentación.

Es el verbo pleno sin calificativo, es encarnar el predicado del cuerpo, por eso no hay voz y cuerpo y mente porque el pensamiento y la emoción se tornan carne, uno solo, uno solito y tan vulnerable que la superficie de la piel lo deja ver.

“El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara”. (Pizarnik, Alejandra. 1964, p. 300).

Es el enamorado. Es la lógica del que está perdido, del que naufraga.

Ninguna poética de la carne tendrá un asidero del juicio. El juicio es sustituido por una lógica del sentido que es una política de la estética.

Observatorio

Este apartado intenta, como en una propuesta planetaria, a modo de observatorio, ir en búsqueda de las constelaciones de sentido.

Tentaré escribir sobre lo que veo, sobre lo que miro, sobre lo que experimento dando talleres y clases, trabajando con cuerpos - voz - movimiento.

Ofrecer abstracciones que devengan experiencia

Ejercicios como excusas. A modo práctico me resulta hermoso partir de una propuesta de organización. Todo caos tiene su orden. Todo orden deviene del caos. Así, arrojarse al abismo de la carne es en primera instancia el gesto de abrazarla para conocerla. Para amarla.

Trabajar con el sí mismo es el medio. Las excusas se tornan motivos y los motivos repeticiones.

Se observa la belleza de la carne, se observa su desorden, su organicidad. Y a partir de allí nos arrojamos a la búsqueda implacable de lo vital. Queremos ser dese-

dos siendo deseantes. Queremos crear la vitalidad que enamora.

La excusa es, desde la abstracción, abrir imaginarios, mundos posibles.

Lo abstracto permite deshacer lo andado y salir de la representación. Al poner en crisis los bastiones de las escaleras subimos en el abismo del vacío. En cada peldaño nos acercamos más al abismal nacimiento de lo bello.

Lo bello abstracto consiste en capturar la potencia.

¿Tenemos idea de qué o cómo esto se traduce en acontecimiento? No.

No podemos asir ese lugar porque no es un resultado.

Es la carne atravesada por su propio cansancio, su extenuación. Hasta agotar la energía de los rostros de las máscaras.

Para llegar a la verdad del cuerpo.

Más que nunca en este entrenar nos acercamos a la idea del baile para decir quizás junto con Nietzsche que:

“No creo en un dios que no sepa bailar”.

O recordar quién sería Shiva: el danzarín iluminado.

Un mago de la energía cósmica. Asumir la responsabilidad del baile es ser voz -movimiento en el despliegue de fuerzas.

La única certeza de que ser un cuerpo es encarnar el movimiento y asistir a la sutil melodía de sus voces.

El cuerpo canta porque está encantado. Y encanta porque no encarna otra potencia que la del infinitivo. Es un cuerpo que encarna plenitud, que no especula. Un cuerpo en donde el bien y el mal no quieren decir gran cosa porque se ha atravesado la dualidad. Y en la unidad de lo múltiple todas las voces conviven. Se seducen y danzan y se besan y brillan.

Las dinámicas de investigación proponen rítmicas de opuestos que permitan que el cuerpo esté ocupado para liberar las lógicas de pensamiento racional establecidas por los discursos dominantes.

Extenuar la resistencia para resistir.

Resistir es asumir la voz propia entre y por el movimiento. Saber que no hay más que preguntas y la responsabilidad de encarnarlas.

Encarnar las fuerzas no es ni más ni menos que unirse al mundo. Abrir la puerta para ir a jugar:

Uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él sí mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al mundo o confundirse con él. (Deleuze, Gilles. 1975).

Referencias bibliográficas

Deleuze, G. (1975) *Spinoza y el problema de la expresión* (Barcelona: Muchnik Editores)

Abstract: Speaking about voice movement, it is to talk about a surface: a territory. A map of unfolding that is meat. We understand by the flesh that body that crosses and is crossed by forces that flow and that generate event.

Keywords: voice - movement - surface - territory - event

Resumo: Falar de voz movimento, é falar de uma superfície: um território. Uma cartografia de despliegue que é a carne. Entendemos pela carne àquele corpo que atravessa e é atravessado por forças que fluem e que geram acontecimento.

Palavras chave: voz - movimento - superfície - território - evento

(*) **María Sol de Oliveira Monica.** Actriz, cantante, compositora, escritora, docente- investigadora y artista performer

De los fantasmas de Shakespeare a los desaparecidos de Gábaro

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Lydia Di Lello (*)

Resumen: Memoria y desmemoria, cuerpos corpóreos y desaparecidos son la materia de Griselda Gambaro, dramaturga insoslayable del teatro argentino de pos dictadura. Como si fuera el revés de una trama sutil, los desaparecidos que viven en la dramaturgia de Griselda Gambaro remiten a los fantasmas de William Shakespeare. Esta ponencia se propone establecer los hilos que comunican a aquellos fantasmas con estos desaparecidos en un análisis intertextual que pone el foco en *La señora Macbeth* de Gambaro así como otras dos piezas de nuestra dramaturga: *La casa sin sosiego* y *Atando cabos*.

Palabras clave: memoria - justicia - nuevo teatro argentino - teatro - historia contemporánea

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

Todo texto proviene de otro texto y, con seguridad, precede a un nuevo texto. Con frecuencia, Griselda Gábaro toma clásicos de la literatura universal y, con una gran maestría, los recontextualiza en la sociedad argentina contemporánea. Es lo que hace en *La señora Macbeth*, una de las reelaboraciones más brillantes de *La tragedia de Macbeth*. Del mismo modo, *La casa sin sosiego* es un libreto para ópera de cámara que se basa en el *Orfeo* de Monteverdi.

Los desaparecidos habitan obstinadamente estas piezas. Y, si se alude a la desaparición, el tema de la memoria es insoslayable. Por eso, *Atando cabos*, una obra dedicada a los chicos de “*La noche de los lápices*”.

El teatro, como constructo memorialista, sostiene el doctor Jorge Dubatti- crea dispositivos de estimulación que hace que los muertos se personifiquen en la memoria del espectador. La prosopopeya, ese procedimiento que atribuye la voz a un ausente, está presente en las piezas analizadas en este escrito. Hay un personaje que dice su verdad, que irrumpe en el presente forzando el develamiento. Esta voz redime del olvido. Estos fantasmas traen lo negado, lo oculto. Vienen, a reparar las “lagunas” diría Giorgio Agamben, presentes necesariamente en el testimonio de los sobrevivientes. Potentes, imperiosos, exigen justicia.

Los fantasmas en el teatro de Shakespeare

Hamlet, *Ricardo III* y *La tragedia de Macbeth* son singulares pero tienen algo en común: en todas esas tragedias se cometen asesinatos e injusticias. Los fantasmas de los

muertos aparecen para perturbar la conciencia de los asesinos y reclamar venganza.

Quizás el fantasma más famoso sea el espectro del padre de Hamlet, que aparece en las primeras escenas. El hijo utiliza la imagen de los huesos para referirse a la extraña aparición: “Por qué tus sacros huesos, velados en la muerte, / rompieron su mortaja; por qué la sepultura, / en la que te hemos visto quietamente enurnado, / abrió sus poderosas y marmóreas mandíbulas / para reenviarte arriba. ¿Qué querrá decir esto, / que tú, muerto cadáver, de nuevo así visites / todo en acero el pálido vislumbre de la luna,..? (...) / Dí, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿qué debemos hacer?” (Shakespeare, 2006: 62).

En sus notas, Pablo Imberg hace una acotación relevante. Hamlet se refiere al fantasma no como el espíritu de su padre, sino como a un espíritu celestial o infernal que adopta el aspecto de su padre. Este no es un dato menor. La sombra del padre de Hamlet es un alma en pena que sale de su tumba para develar la verdad sobre su muerte y demandar escarmiento.

“El espíritu soy del padre tuyo, / condenado a vagar de noche cierto plazo, / confinado a ayunar de día entre los fuegos, / hasta que sucios crímenes de mis días de la naturaleza se quemen y se purguen (...)” (Shakespeare, 2006: 68).

Y agrega: “(...) si a tu querido padre lo amaste alguna vez (...) / (...) venga su asesinato contra natura y sucio”. (Shakespeare, 2006: 69).

Finalmente, el espectro pide memoria: “Adiós, adiós,