

Universidad Nacional de Córdoba

**INSTALACIÓN Y TEATRO
LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ESPACIO**

**TRABAJO FINAL DE LA
LICENCIATURA EN TEATRO DE
CECILIA PEREA**

**ASESOR DOCENTE:
LIC.ROSITA RIBAS**

1998



ÍNDICE

PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA	4
HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN	6
ARTICULACIÓN TEÓRICA	
<i>Introducción</i>	8
<i>El camino de las vanguardias</i>	9
EL ESPACIO ESCÉNICO	
<i>Introducción</i>	12
<i>Algunas experiencias por el camino del teatro que se relacionan con nuestras búsquedas</i>	13
EL ESPACIO EN LA INSTALACIÓN	
<i>Introducción</i>	19
<i>Hacia el concepto de Ambientación</i>	19
<i>Hacia el concepto de Instalación</i>	23
<i>Entrevista</i>	26
<i>Concepto de Instalación</i>	29
EL ESPACIO EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR	
<i>Regla</i>	32
<i>Introducción</i>	33
<i>Definición del corpus textual</i>	35
<i>Búsqueda de las definiciones espaciales en el corpus:</i>	35
<i>Bestiario/Casa Tomada</i>	35
<i>Final de juego/La Banda/Las Ménades</i>	36
<i>Octaedro/Las Fases de Severo</i>	37
<i>Un Tal Lucas</i>	38
PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPECTACULO	
FUNDAMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO	40
LA FIGURA DEL NARRADOR	43
DESMONTAJE:	46
<i>Prólogo</i>	47
<i>Macrosecuencia 1: RITOS</i>	48
<i>Microsecuencia A: Casa Tomada</i>	48
<i>Microsecuencia B: Instrucciones para subir una escalera</i>	51
<i>Microsecuencia C: Tía</i>	53
<i>Macrosecuencia 2: PASAJES</i>	54
<i>Microsecuencia D: Instrucciones para llorar</i>	54
<i>Microsecuencia E: Conducta en los velorios</i>	55
<i>Microsecuencia F: Las Fases de Severo</i>	

<i>Macrosecuencia 3: CEREMONIAS</i>	57
<i>Microsecuencia G: La Banda</i>	57
<i>Microsecuencia H: Las Ménades</i>	58
<i>Microsecuencia 1: Lucas, sus desconcertos</i>	59
<i>ESTRUCTURA DRAMÁTICA</i>	60
<i>SÍNTESIS ARGUMENTAL</i>	63
<i>ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES</i>	64
<i>DRAMATURGIA DEL ESPACIO</i>	67
<i>TEXTO DRAMÁTICO</i>	73
<i>CARPETA DE PRODUCCIÓN</i>	
<i>GUIÓN TÉCNICO</i>	83
<i>REQUERIMIENTOS TÉCNICOS</i>	85
<i>DETALLE DE COSTOS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	86
<i>CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES</i>	87
<i>FICHA TÉCNICA</i>	88
<i>PLANTA DISTRIBUCIÓN DE ARTEFACTOS</i>	88
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	89

PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA

Sostiene Umberto Eco: “Desde las estructuras que se mueven hasta aquellas en que nosotros nos movemos la poética contemporánea nos propone una gama de formas que apelan a la movilidad de las perspectivas a la múltiple variedad de interpretaciones(...) Ninguna obra de arte es cerrada sino que encierra una infinitud de lecturas posibles.”(1)

Desde esta perspectiva y enmarcados en la definición de HECHO TEATRAL de Marco De Marinis [El teatro nunca es tan solo ficción, representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre performance material, acontecimiento real representación autorreflexiva (2)] es que, consideramos pertinente plantear como hipótesis para nuestra investigación la posibilidad de concebir al espacio de la INSTALACIÓN como un espacio escénico que concretiza y actualiza el HECHO TEATRAL virtual.

El tema de nuestro trabajo está centrado en alcanzar respuestas conducentes a perfilar la relación entre el espacio escénico teatral y el espacio de la instalación. Pretende integrar diferentes campos de expresión estética.

En una primer etapa, se desarrolla la idea de que entre la evolución de la escenografía del siglo y la evolución de los conceptos espaciales desarrollados en la pintura y la escultura puede plantearse un paralelismo. Partimos para ello de las siguientes búsquedas en diferentes campos disciplinares y artísticos:

La teoría de Einstein en 1905 transformó radicalmente la concepción del espacio: la noción de espacio tiempo.

La escultura incorporó la noción de espacio vacío.

La Pintura Acción la idea de un espacio ambiguo, comprimido y privado de perspectiva. El lienzo como escenario y el cuerpo invadiendo el recinto plástico.

Christo extendió casi hasta el límite este concepto de escenario haciendo de su escultura una obra habitada por pueblos, campos e islas.

Kaprow intentó la destrucción de la noción de espacio limitado.

El entorno se volvió un elemento fundamental para la comprensión de la obra de arte.

El espectador- lector se concibe como coproductor de la obra.

En 1928 Moholy-Nagy sostenía que: “el teatro ha de ser el primero entre todas las artes en sacar más partido de toda esta investigación ni bien abandone el callejón sin salida de lo puramente literario“(3)

Cincuenta años después Heiner Müller se preguntaba por qué “muchas de las conquistas de las artes plásticas no han sido aún en absoluto integradas al teatro” (4)

(1)Eco Obra abierta

(2)De Marinis Comprender el Teatro actual

(3)Moholy-Nagy La Nueva Visión

(4)Müller Entrevista S/D

Para intentar comprender esta aparente contradicción debimos recorrer dos caminos paralelos pero con múltiples puntos de encuentro: las experiencias teatrales y las plásticas y escultóricas.

Desarrollados estos recorridos nos enfrentamos a una nueva problemática, cierto grado de ambigüedad en el concepto de Instalación. Por ello en una segunda etapa construimos una posible definición a partir de distintas indagaciones teóricas y la realización de diversas entrevistas a artistas plásticos, para poder poner en relación dicho concepto con las nociones específicas de escenografía.

Se seleccionaron como texto soporte, distintos cuentos de Julio Cortázar, debido a la particular concepción del espacio y del tiempo que este autor perfila en su obra. Esto es: la concepción del espacio poliédrico y la movilidad adjudicada al lector cómplice, obligado a transitar y a tejer puentes dentro de estructuras particularmente azarosas.

Junto con Cortázar nos preguntamos ¿Cómo transformar al lector pasivo en activo? , ¿cómo poder crear nuevas estructuras? Consideramos que este autor incorpora a sus búsquedas literarias los fundamentos de las vanguardias desarrollando la figura del lector cómplice, ese que comparte las reglas del juego y al cual le otorga la libertad de modificarlas.

CORTÁZAR instala la situación en los personajes, nos muestra todas las caras del acontecimiento, desarrolla la escritura como el campo de juego en el que surrealismo, la Gestalt y Bela Bartok se fusionan en un collage. Rompe con los límites de la obra: personajes de una historia desfilan en otros cuentos y entrevistas; los cuentos se continúan, se transforman, se abren cada vez a mayores posibilidades. Es como si CORTÁZAR concibiera al objeto dadaísta, los personajes surrealistas, los puntos de vista cubistas, las figuras entre patéticas y grotescas. Lo fantástico es real, lo real verdadero y la verdad una gran mentira porque es ficción. Digamos –junto con CORTÁZAR- que todo es al fin y al cabo “la lucha contra La Gran Costumbre.”

De este deliberado encuentro entre el teatro, la instalación y Cortázar surge la vivencia de un proceso creativo que se materializa en este espectáculo

HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

“El espacio de una Instalación/Ambientación es un espacio escénico que actualiza y concretiza el hecho teatral virtual”.

Problemática que abarca la misma:

- El desarrollo de un espacio escénico continuo.
- La construcción del texto dramático en relación a un recorrido constante.
- El montaje de la mirada del espectador en relación a la libertad de movimiento adjudicada.
- El tema de la significación espacial antes, durante y después de los recorridos.

ARTICULACIÓN
TEÓRICA

INTRODUCCIÓN

“El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede verse como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.” (1)

El camino que recorreremos tiene múltiples puntos de encuentro: Piscator participó de varios eventos; el *Ubú Rey* de Jarry fue el inicio de estas fusiones, y el Happening su clausura.

Tanto el teatro como la plástica experimentan nuevos espacios: la calle, las plazas, la propia casa.

Todo esto lleva a lo que Renzo Vescovi denomina: “La petrificación del edificio teatral. El verdadero teatro actual –afirma- será un contenedor que proteja de la intemperie y el ruido.” (2)

Copeau en 1922, pedía salir de los refugios “hasta que hayamos encontrado para plantar nuestra carpa el lugar del que podamos decir aquí está nuestro Dios y nuestra tierra” (3)

Las experiencias mixtas (interartes) y las experiencias vanguardistas auguraban un gran desarrollo para el espacio escénico y la nueva escenografía, enriquecida por la aplicación de nuevas tecnologías; pero si bien “Hubo un tiempo en el que el teatro de vanguardia se adelantaba incluso a sí mismo (...) desde hace 25 años esto ya no es así.” (4)

(1) Eco, Umberto. *Obra Abierta*.

(2) Citado por Cruciani en *El Teatro de Calle*.

(3) Ídem.

(4) Schechner, Richard. ¿A dónde va el Teatro actual? en *El Correo de la Unesco*. Nov/97

EL CAMINO DE LAS VANGUARDIAS

“APOLLINAIRE profetizó los imperativos del arte moderno al rechazar una concepción dissociada del espacio y el tiempo, aducidas como categorías distintas. El espacio no es ya homogéneo y constante sino un ESPACIO CONTINUO, en desarrollo. Así el espacio depende del tiempo. Se trata de un ESPACIO DINAMICO dotado de movimiento. El concepto de dinamismo plástico importa la noción de cuarta dimensión, la noción de espacio-tiempo establecida por EINSTEIN en 1905.”(1)

Nuestra primera dificultad para el desarrollo de esta investigación que integra el espacio de la Instalación, el Espacio Escénico y el espacio en la obra de Cortázar es cierto grado de vacío en las definiciones sobre INSTALACIÓN. Desde un primer ensayo, desde lo intuitivo, entendíamos por INSTALACIÓN un espacio en donde la intervención del espectador es directa. En cambio la AMBIENTACION responde al estímulo de un clima, una atmósfera ya creada. Dejando por ahora de lado la profundización de estos conceptos, nos centramos en tratar de explicar cuáles son los recorridos que llevaron a los artistas a experimentar con las INSTALACIONES. Partimos de la hipótesis que las AMBIENTACIONES son el resultado de una cadena que empieza con el collage, como lo demuestra GLUSBERG, y que las INSTALACIONES forman parte de la evolución de la escultura.

Estos recorridos no son paralelos sino que constantemente se cruzan y se realimentan de otras experiencias. Tienen en común, por un lado, la intención de movilizar al espectador y por otro la de transformar al artista en objeto y sujeto de su creación, como en el Body Art. Hasta llegar a ese hacer que se hace haciéndose en el Arte Performativo.

Afirma GLUSBERG: “No se comprende el desarrollo del arte moderno sin la actividad de las sucesivas vanguardias históricas” y añade “la estética de vanguardia es sediciosa y transformadora en sí y por sí misma y su práctica conmueve a la sociedad, ayudando a derruirla y suplantarla. La revolución artística también conduce a la revolución social. La vanguardia convierte la ruptura de la tradición en tradición de la ruptura.”(2)

“En el interior del intento general de acercar el arte a la vida, realizada por las vanguardias contemporáneas desde comienzos del Siglo XX, la investigación teatral trabaja en la superación de las convenciones que habían convertido al teatro en una práctica artística completamente aislada, generadora de pasividad y de diversiones, relegada a una mera reproducción mimética de lo real. Esta tentativa se inicia con el advenimiento de la dirección y culmina con las experimentaciones de la segunda posguerra. (La dramaturgia del absurdo de Beckett, Ionesco; las creaciones aleatorias de Cage; el happening; el living theatre y otros.) La finalidad permanente, aunque entendida y perseguida a condición de distintas formas, es la de restituirle al TEATRO su CONDICION VIVIENTE caracterizado por la misma imprevisibilidad e indeterminación propia de la vida.” (3)

(1) Glusberg. Moderno Post Moderno

(2) Ídem.

(3) De Marinis. Comprender el Teatro Actual.

“En la década del 50 comenzaban a exhumarse las teorías de Duchamp, los manifiestos de Tzara, las contribuciones de Stanislavski, los escritos de Artaud, las enseñanzas de Pudovkin y Eisenstein, las formulaciones basales del surrealismo, en tanto Pollock descubre horizontes inéditos con la Pintura Acción , Brecht funda el Berliner Ensemble “ (1) y “Kantor logra la síntesis de un proceso cultural que empezó en la fantasía teatral, atravesó estudios de pintura y escenografía como propuesta desgarradora y de entrañable humanidad “ (2)

Omar Calabrese ensaya el siguiente discurso que nos parece integra conceptos que hemos destacado:

“El panorama de los años 50 y 60 se encuentra de improviso colmado de las más desconcertantes manifestaciones artísticas y de las mas contrastantes posiciones de la crítica. Para Dorfles el hilo conductor está en ver el mundo del arte y la esfera del gusto como elementos en devenir, en constante TRANSFORMACION. Es por eso que la interpretación del juicio ya no podía ser normativa sino basada antes que todo en las búsquedas de los mecanismos de funcionamiento, de las técnicas con las cuales las artes encuentran explicación: aspecto comunicativo, simbólico y consumista ” y agrega siguiendo a Barilli que “el happening, el arte pobre, el comportamiento, lo conceptual, son todos movimientos que rechazan la superficie pintada por su similitud y linealidad de la página impresa a favor de un sistema de compromiso simultáneo”(3)

(1) Glusberg. Moderno Post Moderno

(2) Staiff Kive. Prólogo, El teatro de la Muerte.

(3) Calabrese El lenguaje del arte.

EL ESPACIO ESCÉNICO

INTRODUCCIÓN

Como sostiene Moholy-Nagy cada período cultural tiene su propia definición de espacio. Sólo con relación al teatro podríamos hablar de espacio arquitectónico, pictórico, escénico, escenográfico, corpóreo, del actor, bidimensional, tridimensional, topográfico, proyectivo, fundante, latente, ficticio, abstracto, actual, imaginario, exterior, interior, lumínico, vacío, ritual, ceremonial, lúdico; porque el espacio escénico es - como afirma Gastón Breyer- “un espacio exaltado, un espacio al cuadrado.”(1)

Desarrollamos a continuación algunos de estos conceptos ya que los mismos se recuperan a lo largo de todo el trabajo.

ÁMBITO ESCÉNICO: Lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático. **MODALIZACIÓN DEL ESPACIO** “No son las paredes sino el vacío interior lo esencial, Es un notorio espacio lleno, latente y vivo. Una interioridad habitada. Es el lugar de relación dialógica actor – espectador”. (2)

ESPACIO ESCÉNICO: Ámbito tridimensional donde transcurren las acciones del espectáculo teatral protagonizadas por el actor. El lugar donde se realiza el espectáculo determina una primera manifestación del espacio escénico. (3)

ESPACIO ESCENOGRÁFICO: Cualificación espacio – temporal de un escenario. (4)
 “Dentro de este volumen delimitado por el lugar elegido para realizar el espectáculo desde un macro a un micro nivel en sentido físico, se instala el marco escenográfico y el actor: el lugar contiene a la escenografía y esta a su vez al actor. La escenografía y la luz contribuyen a la creación de un espacio de otra naturaleza: el espacio ficticio del espectáculo. La escenografía y la luz no sólo modifican el espacio inicial sino que se constituyen en signos. La forma y las características del espacio escénico dependen de la alineación de elementos que participan de una doble función DETERMINAR el soporte físico y DEFINIR el carácter ficcional del espacio escénico.” (5)

“ARTE DEL ESPACIO, LA ESCENOGRAFÍA CONSTITUYE LA ORGANIZACIÓN Y ORQUESTACIÓN ESPACIAL DEL ESPECTÁCULO ‘ (6)

(1) BREYER. Teatro. El ámbito escénico.

(2) BREYER. Óp. Cit.

(3) JAVIER - La renovación del espacio escénico.

(4) BREYER. Óp. Cit.

(5) JAVIER. Óp. Cit.

(6) POLIERI, citado por Javier Óp. Cit..

ALGUNAS EXPERIENCIAS POR EL CAMINO DEL TEATRO QUE SE RELACIONAN CON NUESTRAS BÚSQUEDAS

Para PEREIRA POZA “La teatralidad parte del supuesto que lo específico del teatro está dado por la interacción de los tres elementos fundamentales que marcan su irreductibilidad: el actor, el público y el espacio. Por encima de cualesquiera de las formas que el teatro ha adoptado a través del tiempo, sólo la experiencia visual, expresiva y espacial, de un público que asiste a un espectáculo desplegado en el espacio y animado por los actores ha permanecido inalterable (...) el desplazamiento que hace el coro o al actor para realizar la acción ritual descubre un espacio dramático dentro del cual los actores llevan a cabo sus movimientos, involucrando al colectivo en actitud de procesión concelebrativa. La evolución que ha sufrido la expresión ritual hacia el acto teatral no ha alterado la composición primigenia de esta estructura conservando estos componentes básicos, que como lo recuerda Nietzsche, se asocian con las prácticas comunitarias del teatro cáltico primitivo. (...) Se busca la instauración de un espacio que permita el desarrollo de la dimensión arquitectónica del lenguaje teatral, aunque con ello se vaya a la demolición del teatro tradicional. Con esta concepción se tiende a establecer un espacio que favorezca principalmente el factor visual, instaurando lo que se viene llamando el teatro de imágenes. Corresponde a un tipo de lenguaje del espacio y un movimiento capaz de crear imágenes poderosas que cautivan al espectador” (1)

“En 1900 CRAIG lograba la encarnación del sueño que por mucho tiempo tentó a los simbolistas: fusión perfecta de poesía, música, actor, color y movimiento. Diez años antes APPIA sentaba ideas semejantes en sus reformulaciones de las producciones de WAGNER. REINHARDT lograba la unión entre actor y escenografía.” (2)

Para APPIA el espacio escénico es una “unidad plástica o escultórica. (...) La ilusión del espacio está creada por la luz. Soporte formal es el despojamiento y la desnudez paulatina.” (3)
Para CRAIG “La esencia de lo dramático es la ACCION, el teatro es antinaturalista simbólico y de atmósfera. Obra de arte total. Acción, palabra, línea, color, ritmo.” (4)

En 1921 MEYERHOLD toma contacto con los constructivistas y traslada al teatro la idea de una belleza funcional y utilitaria. Llega así a la eliminación de toda la ornamentación escénica, las candilejas, el telón y los decorados. Amplía al máximo el escenario prescindiendo de toda la maquinaria escénica.

(1) Pereira Poza, del Rito a la Post Modernidad.

(2) Braun Edward, El director y la escena.

(3) Villegas Díaz, Minimalismo y Teatro.

(4) Ídem.

En 1923 en el BAUHAUS se produce un cambio definitivo en el taller de TEATRO: el expresionista SCHREYER es reemplazado por el escultor OSKAR SCHLEMMER.

Al igual que en su escultura SCHLEMMER centrará su búsqueda teatral en el cuerpo del actor como productor de imágenes, (Bildgestalter: El actor esculpirá el espacio como prolongación de su propio cuerpo.) Recupera el ritual, la máscara, el accesorio (el accesorio se incorpora como prótesis, como parte del cuerpo.) abarca polos aparentemente opuestos de las búsquedas teatrales. En su laboratorio experimenta con nuevas técnicas y materiales, llegando incluso a puestas totalmente mecanicistas como el Ballet triádico.

En 1932, al mismo tiempo que SCHLEMMER triunfa con la presentación del Ballet triádico en París (1), ARTAUD declaraba que: “A partir de ahora el teatro dejará de ser esa cosa cerrada, cautiva en un espacio restringido de un escenario, para convertirse en un verdadero acto, donde el AZAR recupere sus derechos. (...) El teatro porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente como exorcismos renovados (...) Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje del espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlos en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus símbolos y sus correspondencias en relación con todos, los órganos y con todos los niveles”(2)

Con relación al Ámbito Escénico ARTAUD propone “suprimir la escena y la sala y reemplazarlas por un LUGAR ÚNICO que será el TEATRO MISMO DE LA ACCIÓN y el espectador en el centro de esa acción, rodeado y atravesado por ella.” (3)

BRECHT creía que los diferentes materiales de la puesta no debían estar integrados, es decir: “no subordinados a crear un ambiente o a contribuir a él sino destacar lo esencial de cada escena al distanciarla del espectador.” (4)

En 1951 BRECHT sostuvo sobre su principal colaborador CASPAR NEHER (5): “sus escenografías son afirmaciones significativas de la realidad (...) comienza siempre con la gente misma y lo que le está pasando (...) es un gran narrador y sabe mejor que nadie que, lo que no contribuye a la narración, la daña.”

“Entre fines del siglo XIX y la segunda guerra mundial el teatro de las vanguardias y el de investigación es sobre todo el que se realiza fuera del teatro (...) Es el teatro en el espacio tiempo de lo social.” (6)

(1) El Ballet triádico se presentó en el Congreso Internacional de Danzas.

(2) Artaud, Antonin. El teatro y su doble.

(3) Artaud prevé el uso de galerías y pasillos, desniveles, de forma tal que la acción abarque todas las posibilidades espaciales.

(4) De Toro, Fernando. Brecht en el teatro Hispanoamericano Contemporáneo.

(5) Braun, Edward- El director y la escena.

(6) Cruciani, Fabrizio. El teatro de calle.

Dice PETER BROOK: “He comprobado que el decorado es la geometría de una obra, y que una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas obras e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. (...) El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director. (...) Lo que se necesita es un boceto abierto. (El escenógrafo) Ha de concebir sus bocetos pensando que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras esta se desarrolla. (...) El escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo. No el cuadro de escenario sino el cuadro en movimiento “(1)

“En toda Europa en los años del 68 el teatro vivió nuevos modos de organizar y producir una vida cultural sentida como un territorio posible donde poner a prueba una diferente calidad de vida: el mayo francés (...) la revolución cultural china, el recorrido de PETER BROOK desde la Royal Shakespeare Company hasta el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales de París (1970) la explosión del Orlando Furioso de RONCONI y más aún: el Misterio Bufo de DARIO FO (1969) los Happening y el Dyonisius 69 de SCHECHNER, los teatros de Agit Prop y de fiesta y reuniones colectivas, dieron prueba de ello “(2) Como el Living Theatre de JULIAN BECK y JUDITH MALINA.

Para el Living Theatre “no es el lugar lo que cuenta sino el grupo que hace teatro y propone su modo de vivir a través de los símbolos (objetos - acciones) positivos y negativos de nuestra sociedad. Por esto en un espacio cualquiera crea el espacio del teatro: el lugar donde unas personas llevan a cabo actos rituales o simbólicos con verdad. Casi no tienen necesidad de estructura: necesita hombres que den contenido al mensaje ético aún antes que al político. (...) el gran resultado del Living es que lograba, frente a una acción teatral, de representación, hacer hablar de quienes son los hombres que hacen teatro y de que es lo que dicen. (...) Los modos del teatro vuelven a ser medios para un fin exterior del cual el teatro es una parte. (...) El espectáculo tiende a romper la relación de separación y alteridad entre actores y espectadores.”(3)

Al mismo tiempo SCHUMANN creador de los Bread and Puppet Theatre afirmaba que: “Nosotros hacemos un espectáculo para un espacio particular: el espacio en el cual nos encontramos en ese momento. El único espacio que rechazamos es el del teatro tradicional porque es demasiado cómodo, demasiado conocido “(4)

(1) Brook Peter. El espacio vacío.

(2) Cruciani op. Cit..

(3) Cruciani op. Cit..

(4) Ídem.

En la línea que va de GROTOWSKI a BARBA “el espacio del teatro no nace de la composición de los espacios existentes o de un modelo cultural, sino del actuar y se vuelve un elemento para FUNDAR el teatro“(1)

Afirma GROTOWSKI “Hemos prescindido de la planta tradicional escena- publico, para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. (...) La eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante. Solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El teatro es aquello que cambia la calidad de percepción del espectador “(2)

En el teatro de BARBA “En los dos primeros espectáculos el espacio se realiza según los principios de GROTOWSKI. Con Ferai se define una morfología que se vuelve recurrente en los espectáculos del ODIN: el espacio es un óvalo con los espectadores a lo largo de los lados más largos, la acción es central pero se dilata a espaldas de los espectadores, existen dos polos en las dos clausuras del óvalo alejados tanto de forma de no poder ser vistos contemporáneamente.”(3)

Hasta su apertura al teatro de calle el ODIN experimentará con todas las posibilidades espaciales de este ámbito. (4)

Nos proponemos a continuación desarrollar en forma un poco más detallada algunos principios del Teatro de KANTOR que se relacionan específicamente con nuestra propuesta: Dice TADEUSZ KANTOR: “Es evidente que el factor visual desempeña una función preponderante en el teatro.

Durante el período constructivista y futurista, el teatro era el terreno privilegiado de las manifestaciones de arte. La “decoración “ teatral al abandonar su función servil “decorar”, se transformó en el elemento dominante, funcional, organizador del espectáculo y expresión de su contenido. (La escenografía) se elevó a categoría de obra de arte autónoma hasta asumir el rango y la responsabilidad del desarrollo de los movimientos artísticos radicales. (Sin embargo) La escenografía degeneró otra vez, volviendo a ser una aplicación cómoda y superficial de las formas y estilos de las artes plásticas abandonando los riesgos y responsabilidades de una intervención directa y auténtica en el futuro del arte. Si renunciamos a los decorados tradicionales no es por razones formales: hay razones más importantes. En su lugar llegarán formas que podrán expresar la constitución de la acción, Su marcha, su dinámica, sus conflictos, su crecimiento y desarrollo sus puntos culminantes Que crearán tensiones Comprometerán al actor, tendrán contactos Dramáticos con él... la escalera no lleva a ninguna parte... Es una forma de ascenso y de caída pero ante todo está presente.” (5)

(1) Cruciani Op. Cit..

(2) Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre.

(3) Cruciani, Fabrizio. Arquitectura Teatral.

(4) Nos preguntamos por qué este nuevo espacio parecería fundarse con cierto grado de ausencia de escenógrafos. Si miramos las fichas técnicas de los primeros espectáculos del Odín, solo en Kaspariana, figura un escenógrafo Bernt Nyberg.

(5) Kantor Tadeusz- El teatro de la muerte.

“La escena está materializada por la presencia de objetos. (...) se supera la división escena – sala, la mayor ruptura esencial de las convenciones, en lo que se refiere al espacio teatral responde al hecho de que el director TADEUSZ KANTOR deambula durante todo el desarrollo del espectáculo en el espacio del actor”(1)

Con respecto a los personajes “En el espectáculo de KANTOR, los actores no interpretan a sus personajes identificándose con ellos sino que, por lo contrario, permanecen al margen y los encarnan a pesar de sí mismos”(2)

En cuanto a la concepción del papel de los objetos escénicos “KANTOR reivindica el valor de los mismos al exaltar el don de presencia que le confiere al material pobre del cual están hechos. Por otra parte la presencia física del objeto constituye para él un signo de presente, un punto de referencia en el fluir del tiempo del espectáculo. “. (3)

Trataremos de desarrollar estos conceptos en relación a nuestro espectáculo en CORRELATO ESCENICO.

“El HECHO TEATRAL es – según Marco De MARINIS- un proceso relacional. Un fenómeno de significación y de comunicación. El TEATRO es un conjunto complejo de procesos productivos y de fruición que el espectáculo individualiza y que lo FUNDA situándose por abajo y por encima de él. “ (4)

“Transmutación”, “Estilización”, “Transustanciación”, “Experimentación”, “Comunión” son formas de vivenciar la relación actor-espacio.

“Parece que el teatro del Siglo XX –afirma KRISINSKI (5)- evoluciona no linealmente sino en forma puntual. Habría que ver como mil escenarios en la topología teatral del siglo. Evoluciona también (hacia una) superación estratégica del espacio escénico y extra escénico.”

Creemos que uno de estos “mil escenarios posibles”“ es el espacio de la Instalación.

(1) Javier, La renovación del espacio escénico

(2) Ídem.

(3) Ídem

(4) De Marinis. Comprender el teatro actual.

(5) Krisinski Estructuras evolutivas modernas y postmodernas del Texto Teatral en el siglo XX en semiótica y Teatro Latinoamericano

EL ESPACIO EN LA INSTALACIÓN

Antes de desarrollar en forma particular el concepto de Instalación creemos que es metodológicamente oportuno, separar las búsquedas que llevaron a los artistas a experimentar con Ambientaciones y con INSTALACIONES.

HACIA EL CONCEPTO DE AMBIENTACIÓN

El Collage fue practicado por los cubistas (1908) como medio para explorar las diferencias entre la representación y la realidad. Los dadaístas (1916) y los surrealistas (1908) extendieron su alcance y lo relacionaron con su idea de anti-arte.

“La gran sabiduría del método collage es –según KANTOR– cuestionar el derecho exclusivo del creador a la formación de la obra, ya que no es el único que la forma, que deja su impronta, que expresa. (...) El arte comenzó a anexarse terrenos y objetivos que hasta entonces le estaban prohibidos. (...) En las obras realizadas en el CRICOT 2 en 1955/57 el método collage penetraba la totalidad de la materia escénica. Su principio era encadenar los segmentos del texto que contienen nociones precisas con situaciones y comportamientos completamente diferentes” (1)

Los Ready-Made, para algunos máxima expresión del collage dadaísta (2) fueron creados por Duchamp y desarrollados por él entre 1915 y 1949. Los define como: “objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por simple decisión del artista. Es una reacción de indiferencia visual de neutralidad adecuada simultáneamente a una falta total de buen o mal gusto, a un ausentismo estético absoluto, en suma a una anestesia completa.” (3)

Con Evento sin título (1952) Cage abre el camino hacia una nueva forma de exploración espacial. “Cage se propuso la fusión de cinco artes, el teatro, la poesía, la danza, la pintura y la música. Quiso que cada discurso conservara su individualidad y al mismo tiempo que todos ellos formasen un conjunto distinto, o sea, un sexto discurso. (4)

Una de las ideas básicas de Cage –según Lucie-Smith- es la de desenfocar la mente del espectador: el artista no crea algo separado y cerrado, sino que, en cambio HACE ALGO para que el espectador se vuelva mas abierto, más consciente de sí mismo y de su entorno.”(5)

En los 60 el collage se desarrolló como arte del Assemblage (Ensambladura) . El cuadro pasa a componerse enteramente de materias no tradicionales que desbordan el plano y otorgan relieves a la obra. Es la MAXIMIZACION DEL COLLAGE DE SUSTANCIAS eludiendo lo pictórico. (6) El Assemblage es un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes donde la contribución del artista habría de encontrarse en ESTABLECER CONEXIONES ENTRE LOS OBJETOS.

(1) Kantor El Teatro de la muerte

(2) Glusberg Moderno Postmoderno

(3) ibíd.

(4) Glusberg El Arte de la Performance

(5) Lucie-Smith Movimientos del arte desde 1945

(6) Glusberg El Arte de la Performance

“El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto. El Assemblage no sólo proveía un medio de transición del expresionismo abstracto a las aparentes muy diferentes proposiciones del POP ART, sino que trajo una reconsideración radical de los formatos dentro de los cuales podían operar las artes visuales. Daba un punto de partida para dos conceptos que habrían de ser cada vez más importantes para los artistas: el medio ambiente y el happening.” (1)

POLLOCK desarrolla en la PINTURA ACCION la técnica de la chorreadura de MAX ERNST “Los lienzos en el suelo se transforman en escenario y el cuerpo invade el recinto plástico” (2)

“Una de las consecuencias mas radicales del método de trabajo de POLLOCK, en lo que concierne al espectador, fue el hecho de que cambió totalmente el tratamiento del espacio (...): crea un espacio que es ambiguo. Reconocemos la superficie de la pintura pero también el hecho de que toda la caligrafía parece estar suspendida mas allá de la superficie en un espacio que ha sido deliberadamente comprimido y privado de perspectiva “ (3)

El POP ART desarrolla otra zona del surrealismo que DUCHAMP y DADA habían anticipado, abolir la distinción entre arte de masas y arte de élite... La desacralización del arte desembocó curiosamente en la fetichización del artista, pues él representa...todo lo quedara como criterio del arte después del triunfo de los READY MADE. La obra es la firma del artista. (4)

También desarrolla la escenificación, sus miembros se preguntarán ¿Cuánto habrá de tragarse el público?

El FUNK ART, en Italia denominado ARTE POVERA, desarrolla en un CUADRO VIVO, envolvente, el gusto por lo grotesco, lo feo, lo enfermo, lo raído, lo aparente con un deliberado tratamiento de choque, de ruptura. Reacciona contra el formalismo del POP y del OP y su interés en el proceso creativo en sí. (5)

GLUSBERG ve en ALAN KAPROW una figura central en el desarrollo de las Ambientaciones y del Happening.

ALAN KAPROW desarrolla en 1955 el COLLAGE ACCION. Para él “los objetos adquieren un significado que se encarna mejor en estas construcciones no pictóricas que en la pintura.”(6)

Lo principal del COLLAGE ACCION es la celeridad y el espontaneidad que precede su elaboración, por su propio dinamismo el COLLAGE ACCION se multiplica y crece de tamaño, el artista le suma partes luminosas y sonoras hasta acumular casi todos los elementos sensoriales. Estas obras conducen a KAPROW a llenar una galería siguiendo un orden premeditado: Los environment o AMBIENTACIONES.

(1)Lucie-Smith Movimientos del Arte desde 1945

(2)Glusberg El Arte de la Performance

(3)Lucie-Smith Op Cit..

(4)Glusberg Moderno Postmoderno

(5)Lucie-Smith Op Cit..

(6)Glusberg El Arte de la Performance

Estas son, según su propio autor:

“REPRESENTACIONES ESPACIALES DE UNA ACTITUD PLASTICA MULTIFORME”

Hacia fines de 1959 presenta - y de ese modo bautiza el movimiento- 18 HAPPENING EN 6 PARTES EN NUEVA YORK.

“Al COLLAGE ACCION le sucede el COLLAGE DE AMBIENTES y a éste el COLLAGE DE ACONTECIMIENTOS. El cuadro, esto es, lo que de él restaba luego de los diversos cuestionamientos sufridos se convierte en un escenario destinado a acoger un espectáculo”(1)

Sostiene KAPROW sobre el collage acción: “Intenté destruir la noción de espacio limitado con mas sonidos y una más continua transmisión de estos. Esto no solucionaba el desacuerdo entre mi obra y el espacio. (Después con las Ambientaciones) advertí que cada visitante del environment formaba parte de él. Les di oportunidades tales como mover cosas, oprimir botones, etc. Entre 1957 y 1958 necesité dar una mas precisa responsabilidad al espectador y continué ofreciéndole más y más hasta llegar a los happening. (2)

Según una declaración firmada por 50 artistas de happening el mismo: “articula sueños y actitudes colectivas. No es abstracto, ni figurativo, ni trágico, ni cómico. Se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente de un happening participa de él. Es la noción de actores y público (...) ya no hay una sola mano como en el teatro o en el museo, ni más fieras detrás de las rejas como en un zoológico. (3)

Para LUCIE SMITH “El happening realmente comprendía la extensión de una sensibilidad artística -mas bien una sensibilidad collage entorno- a una situación compuesta también por sonidos, duraciones de tiempo, gestos, sensaciones, incluso olores. Sus raíces pertenecen al estudio del artista plástico y no al teatro. Se bombardeaba (al espectador) con sensaciones que debía ordenar bajo su propia responsabilidad (4)

“Abandonados sus prerrogativas y su lugar privilegiado, la obra de arte encontraba su lugar en el corazón de la vida corriente, conservando sin embargo sus facultades de acción libre y gratuita. Al instalarse en la “realidad previa” el happening se apropia de manera gratuita y específica de objetos y acciones “ya listos”, “no estéticos” (los componentes más simples de la masa de la vida). Los “precipita” de su medio convencional y los priva de su utilidad y funciones prácticas; los aísla, los deja vivir una vida independiente y desarrollarse sin objetivo preciso. (...) El happening es para mi una especie de dominio del objeto, una tentativa de atraparlo en flagrante delito; esto requiere una gran precisión en la búsqueda de sus particularidades, errores, delitos, peripecias, detalles ocultos y enmascarados” TADEUSZ KANTOR (5)

(1)Glusberg El Arte de la Performance

(2)Glusberg El Arte de la Performance

(3)Glusberg El Arte de la Performance

(4)Lucie-Smith Op Cit..

(5)Kantor Op Cit..

La relación entre el happening y el teatro es tan directa que en EEUU sus búsquedas pasan de los artistas plásticos al teatro experimental, y en Europa intensifica la forma de situaciones extremas más intelectuales. (1)

Para GLUSBERG: “el happening se irá disolviendo en beneficio de modalidades retóricas más sostenidas, en las que la intervención física del artista adquiere una preponderancia cada vez mayor: el BODY ART y este a su vez en el PERFORMANCE donde “Nuevos modos de comunicación y significación convergen hacia una práctica que si bien utiliza el cuerpo como materia prima, no se reduce a la sola exploración de sus capacidades sino trataba de abarcar otros aspectos vinculados (...) con el hecho capital del artista como sujeto y objeto insoluble de su obra.” (2)

(1)Lucie-Smith Op Cit.

(2)Glusberg El Arte de la Performance

HACIA EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN

Negando el volumen como única forma de expresión espacial, activándolo por un sistema de fuerzas dinámico constructivas o creando nuevas estructuras a partir de la organización de planos paralelos, el espacio escultórico es bloqueado, modelado, perforado con relación a un equilibrio y una dinámica. Masa, volumen y movimiento definen a la escultura moderna como “la distancia que media entre el volumen real y el volumen virtual “(1)

La ESCULTURA ORGANICA es una variante del CUBISMO que se distingue por el sentido de continuidad de las superficies curvas que hace que los cuerpos constituyan un sólo volumen. HENRY MOORE logra efectos sorprendentes abriendo y perforando masas para conseguir armonía en el equilibrio entre materia y espacio. Al igual que ARCHIPENKO y LIPCHITZ trabajó con volúmenes cóncavos:

“En realidad ni siquiera parece correcto llamarlos vacíos, su interior resulta peculiarmente sustancial, como si el espacio hubiera adquirido una semisolidéz. Los continentes huecos parecen llenarse de masas de aire. La pieza escultórica supera los límites de un cuerpo material. El espacio circundante asume un papel activo, invade el cuerpo y se apodera de las superficies limitantes de las unidades cóncavas. La admisión del volumen vacío como un elemento legítimo de la escultura, pronto condujo a obras en que el cuerpo material se reducía a un casco que circundaba a un volumen central de aire “ (2)

MOORE tomó elementos del CONSTRUCTIVISMO y del SURREALISMO y se propuso revelar la total potencialidad de la obra escultórica.

La NUEVA ESCULTURA busca la fusión del objeto idea con el objeto arte. La escultura sin peso engloba y abarca el espacio: “La simplicidad de la forma no siempre equivale a la simplicidad del contenido “(3)

En la abstracción no figurativa, el objeto queda totalmente liberado de referencias al mundo circundante. Aparece la escultura alámbrica y la realizada con materias plásticas que hacen transparente al objeto. PEVSNER experimenta con el plexiglás, CALDER con móviles, FERRANT desarrolla el género CINETICO con figuras helicoidales y de balancín.

La escultura estadounidense tiene grandes influencias del surrealismo, el dadaísmo y el constructivismo pero las experiencias europeas se vieron con una intensidad primitiva. SMITH experimenta con rústicas y potentes construcciones metálicas de naturaleza orgánica; ROSZAK con materia bullente, recortada, porosa; LIPTON con filigranas aéreas y el ya citado CALDER lanzará al aire la escultura convirtiéndola en juego vibrante. NEVELSON con objetos contenedores en función estructural logró orquestaciones abstractas

(1) Moholy-Nagy La nueva visión

(2) Arnheim Arte y Percepción visual

(3) Morris citado por Lucie-Smith

En los 70 GEORGE SEGAL experimenta con un tipo de escultura que, instalada en ambientes cotidianos, parecería la petrificación del happening. Estos “falsos vivos” alternan con nosotros en calles y plazas.

Los NEOREALISTAS registran la realidad sociológica sin ninguna intención polémica. ARMAN desarrollará una escultura por acumulación al azar de objetos de una misma clase. CHRISTO trabaja con paquetes sólidos, misteriosos, que a veces sugieren y a veces esconden lo que está envuelto en ellos. (1960) Las realizaciones de CHRISTO tienen un carácter provocador debido a su desmesura.

En 1961 se unió a los NUEVOS REALISTAS, a partir de ese momento se lo conoce como el EMPAQUETADOR de objetos cada vez más grandes, luego de monumentos y por último de parajes naturales con lo que CHRISTO ha querido construir la “Mayor imagen del mundo haciendo de la misma una escultura habitada”(1)

El EMBALAJE es uno de los elementos fundamentales del teatro de KANTOR. Para él “ la acción misma de empaquetado esconde en sí una necesidad muy humana y una pasión por la aislación, la duración, la transmisión, así como un gusto por lo desconocido y el misterio. (...) El EMBALAJE es más que el carácter extraño y provocativo del objeto –como era el caso entre los dadaístas. Es un PROCEDIMIENTO y una FUNCION. (...) Todos los valores de las funciones formales se encierran en la estructura misma del objeto y no en el espacio ilusorio de la imagen “(2)

Para los artistas minimalistas (1966) la escultura sólo consiste en imponer en el espacio un determinado número de volúmenes para dinamizar ese espacio. Su ambición es definir con la ayuda de los materiales más rudimentarios un nuevo orden espacial. El entorno desempeña un papel tan esencial como el propio objeto. Lo que caracteriza las obras minimalistas es su gigantismo, su frialdad, su neutralidad estética. (3)

Para Simón Marchán “ el ARTE MÍNIMO niega el carácter relacional y afirma sobretudo los valores del todo como algo indivisible. En el aspecto del soporte físico la obra minimalista acude a menudo a un repertorio material de la industria, a sus componentes manufacturados.” (4)

El ARTE CONCEPTUAL es un interrogante sobre la propia esencia del arte, su autoanálisis y autocrítica. Según C. Millet “No significa reducción de una obra a su idea, a un concepto, pero es la idea del arte, el concepto del arte “(5)

(1)El Arte del Siglo XX

(2)Kantor Op Cit.

(3)El Arte del Siglo XX

(4)Marchán Del arte objetual al arte de concepto

(5)El Arte del Siglo XX

“El arte conceptual –según KOSUTH, uno de los grandes exponentes en el arte de las **INSTALACIONES** – (1) es una investigación conducida por los artistas que comprenden que las actividades artísticas no se limitan a la estructuración de las proporciones artísticas, sino que también abarca una investigación sobre las funciones, el significado y el uso de todas y cada una de las proporciones artísticas y su ubicación en el interior del concepto del término genérico arte. El arte es el todo, no la parte.”

Es decir **“La idea cobra mayor importancia que el material empleado hasta hacerse este último casi innecesario (...)** Desmaterialización del arte.” (2)

La **DECONSTRUCCION** es un método de análisis pero también de creación. Comenzó siendo una metodología para el análisis literario y luego se extendió a todos los lenguajes. Esa totalidad ordenada y estructurada que se suponía era el lenguaje comienza a desmitificarse. (3) Desde **DERRIDA** –afirma Glusberg- los signos se completan y crean lenguaje cuando nuestras facultades los aprehenden y los contextualizan en nuestro mundo de ideas, en ese ámbito de ausencias que es la *différance*.

La deconstrucción –prosigue- está sujeta a una organización espacial que altera el criterio tradicional de estructura. No es por fracturas deliberadas o por una simple fragmentación del objeto que se llega a la deconstrucción. Según **GLUSBERG**, la deconstrucción no destruye las formas; lo que hace es desarticular y reorganizar hechos artísticos o de arquitectura. Se trata de revelar la tensión geométrica interior de una construcción. Esta distorsión interna no destruye las formas porque la deconstrucción es un arte de la desviación, de reorganización y no de demolición o desmantelamiento.

“El **POP**, **FLUXUS**, el **MINIMALISMO**, el **ARTE CONCEPTUAL** y otros movimientos norteamericanos de la década del 60 y comienzos de la siguiente, en el campo del teatro, la música, la danza y la literatura son la primera vanguardia auténticamente estadounidense así como la última vanguardia internacional y, a la vez, la primera ola postmodernista” (4)

Si bien creemos haber diferenciado desde estos recorridos los conceptos de **Instalación** y **Ambientación**, entendemos que aún entre especialistas y artistas plásticos no existe un acuerdo sobre el alcance de los términos. Por ello incluimos una serie de entrevistas que realizamos entre **Artistas plásticos** y **docentes de la especialidad**.

(1) Glusberg *Moderno Postmoderno*

(2) Declaración de la Bienal de San Pablo en revista *First*

(3) Glusberg *Conversaciones sobre las Artes Visuales*

(4) Huyssen Cit.ado por Glusberg en *Moderno Postmoderno*

ENTREVISTAS

Primera entrevista. 28/4/98

Entrevistados: Claudia Fresser. Profesora Superior de Pintura.
Salvador Mangano Maestro en Artes Visuales.

C.P: ¿Podría uno decir que la Instalación es el final de una evolución que nace con el collage?

C.F: ¿Cuál es la diferencia entonces entre Ambientación e Instalación, cómo puedo yo diferenciarlos?

C.P: La Instalación es más monumental, menos cargada de contenido que la Ambientación. ¿O no?

C.F: Lo que pasa que cuando se dice esto es una Instalación, yo puedo (estar hablando) de una Instalación a cielo abierto, por ejemplo. Puedo llegar a tomar una parte de un baldío y realizar una Instalación. Cuando hablo de Ambientación estoy hablando de un espacio techado, más reducido y donde hay una calidez, ya justamente una Ambientación creada, la luz. Lo que juega en la Instalación a cielo abierto es (...) la luz natural. Pero hablo de concepto bruto, de cómo nosotros usamos la palabra Ambientación y la palabra Instalación. Las diferenciamos intuitivamente creo pero nunca nos pusimos a pensar si era eso o era lo otro. Yo tranquilamente te digo vamos a hacer una Instalación y vamos a usar una parte de mi casa, o una manzana que está baldía. En cambio cuando hablo de Ambientación es como que la palabra me sugiere un montón de otras cosas, tengo que tener en cuenta muchas cosas más, entonces ya pienso en la luz, en lo que voy a hacer.

C.P: ¿La Instalación entonces vendría a ser la obra y su entorno?

C.F: Más o menos, tiene su recorrido, como más abierta.

C.P: La Instalación se recorre y la Ambientación no.

C.F: Es que a la Ambientación vos la podés recorrer también. Por eso te digo que es tan sutil a veces la diferencia. Qué voy a tener en cuenta yo para la Ambientación. Primero y principal el espacio. Espacio donde yo pueda hacer un recorrido, donde haya todo un clima. Voy a jugar mucho con la luz y con el color dentro de esa Ambientación, (en cambio) en la Instalación voy a jugar con lo monumental.

C.P: La idea mía es que construyo una planta tipo MANDALA y voy haciendo un recorrido (...) Todo este recorrido, entonces, es una Instalación que incluye varias Ambientaciones.

C.F: O también puede ser una gran Ambientación.

C.P: Porque para que sea Instalación tengo que hacerla afuera.

C.F: No necesariamente. Pero es como que te exigiría más monumentalidad. Estoy hablando de concepto bruto y no de ningún autor en especial. Lo que pasa es que con las Ambientaciones tenés más en cuenta el pequeño detalle. En la Instalación como es más grueso, más monumental, no vas al pequeño detalle. Yo puedo hacer caminar en una Ambientación a un tipo en cuatro patas por un pequeño túnel. Como que la Ambientación te sugiere mucho más calidez y es mucho más íntimo. La Instalación es abierta, lo ve aquel, lo ve el otro. (...) Me acuerdo de esa Instalación que hizo esa mujer que vino hace unos años.

C.P: Ester Nazarian, lo de Lola Mora y las gallinas.

C.F: Eso. Yo lo podía mirar de afuera, desde cualquier parte. La Ambientación es como que yo me tengo que meter. Te da esa sensación de que vos sí o sí tenes que ingresar y establecer sí o sí un recorrido.

C.P: Entonces, sí estamos hablando de conceptos en bruto porque yo no puedo decir, justamente que para mi la Instalación se relaciona con el tema de las formas y no de los climas.

C.F: Esta bien.

C.P: Que hay toda una línea, no se si una línea, puedo decir, es lógico que yo diga que hay una línea que empieza con el collage de sustancias, el collage de elementos, el collage acción, lo de Kaprow. El mismo Kaprow que crea el collage acción crea las Ambientaciones. Porque él dice: hay un recorrido premeditado para ver mis obras.

C.F: Ahí ya podés empezar a sacar un pequeño dato si lo tomás desde ahí.

C.P: Para mi la Ambientación es un punto más del desarrollo de la Instalación. ¿O no?

C.F: En la Ambientación lo que caracteriza es que sí o sí hay un clima, hay una cosa que te va llevando y te va envolviendo.

C.P: Kaprow todo el tiempo dice que lo hace porque quiere destruir la noción de espacio.

C.F: Es que te cambia la noción de espacio convencional.

C.P: Y que ha buscado todas las formas.

C.F: Y la Ambientación es una. Vos podés incluso jugar con el espectador. Vos vas a poner las reglas del juego. Cómo él va a tener que ir moviéndose, desde su postura corporal. (...) la Instalación es ornamental y es monumental.

S.M: Tiene mucho de ornamental; empezá por principios básicos, cualquier cosa que tenga movimiento físico ya empieza a tener una cuestión de Instalación. (...)

C.F: Vos no vas a decir que hay una Instalación, vas a decir que hay una Ambientación cuando vos a ese cuadro le tenes que poner determinada luz, en determinado sector, por ejemplo. Ubicarlo . Hay una Ambientación, un clima que vos tenés que crear.

C.P: Ese clima es teatral.

C.F: Termina siendo.

C.P: Aunque no tenga actores.

C.F: Termina siendo un espacio escénico.

S.M: Perdón, no confundamos algo. Vos tenés que manejar lo visual como nosotros y nosotros tenemos que manejar espacio y sentido, otro tipo de sentido. Tenemos que manejar lo mismo, sólo que vos manejas un contenido distinto.

C.P: O sea que para demostrar esta tesis donde uso el concepto tanto de Instalación, como de Ambientación, como de espacio escénico, por lo que vos decís tendría que construir como algo monumental que me incluyera el teatrino para que fuera una Ambientación dentro de una Instalación.

S.M: Lo que pasa que acá viene el concepto. Yo, digamos, pongo un solo elemento, cualquier simplicidad, lo que pasa es que hay muchos elementos simples que no determinan arte. (...) Es importante el contenido (...) como han hecho muchas sin sentido.

C.P: Bueno, los dos le dan mas carga siempre a la Ambientación.

C.F: Si, más elementos a tener en cuenta. La misma palabra te lo va diciendo, vas creando un ambiente.

S.M: Por ejemplo yo he visto obras de teatro que mueven elementos, está en función de la obra. Eso es una Instalación. (...) Tiene que estar bien ensamblado , no puede parecer que viene el mozo y cambia algo.

C.F: Sabés donde podía haber una Instalación y a la vez una Ambientación y a su vez dentro del teatro, cuando hiciste la obra esa, allá (se refiere al galpón de la vieja escuela) dónde ponías sillas a propósito porque sabías que la silla donde se sentara esa persona cayera quien cayera, no me acuerdo bien, le tenía que gritar ¿Cuál era?

C.P: El Hamlet Machine.

C.F: El Hamlet Machine. Acordate que ahí tuviste en cuenta un montón de cosas hasta la ubicación de la gente y yo que ya sabía como venía la mano sabía que no me tenía que sentar en esa silla.

C.P: Eso sería Instalación.

C.F: Ahí estaría.

Segunda entrevista.2/5/98

Entrevistado: Cristina Morales.

Profesora Superior de Grabado.

C.P ¿Qué es para vos una Instalación?

C.M: La Instalación es un espacio artístico que vos contemplás y no participas. Participas como espectador pero no como modificador. O que la experiencia está pasando por vos y digamos vos pasás por la experiencia, modificando algo, pasando por el espacio.

C.P: ¿La transitás?

C.M: Claro, la transitás, la atravezás de alguna manera y estás participando atravezandola o modificandola.

Pero la Instalación es algo que está como un cuadro que vos contemplás, sos espectador. En la Ambientación si. Las primeras ambientaciones son las de (Marta) Minujín, en donde vos participabas, pasabas, te metías en túneles, digamos que te llegaban experiencias a partir de tu penetración en ese espacio. En cambio en una Instalación vos estás como un espectador con una serie de objetos en un espacio determinado que vos podés recorrer por afuera pero no estás participando desde adentro, no la atravesas.

C.P: Y no lo modificas.

C.M: No lo modificas. Sobre todo en la Ambientación vos podés modificar.

C.P: Ahí está. Es una definición sobretodo desde el lado del espectador.

C.M: Claro. También del lado del artista, estás provocando de alguna manera la participación del espectador. (Cristina relata la experiencia llevada a cabo con alumnos de 4 año del bachillerato artístico.)

C.M: Cuando pensamos la Instalación pensaban que la querían hacer más linda, (yo les) digo que no es cuestión de estéticamente bello, lo que queremos hacer, lo que queremos provocar es una visión crítica, están transmitiendo un mensaje. En este caso estamos haciendo una crítica a un comportamiento en general.

Cristina Morales relaciona el que algunos definan como una característica de la Instalación el monumentalismo el reconocimiento de las obras de CHRISTO (Land Art) y por otro supone la diferencia de su punto de vista con otros entrevistados en el haber o no experimentado en forma directa con INSTALACIONES.

Tercer entrevista: 6/5/98

Entrevistado: Claudia Rivero.

Profesora Superior de Grabado

C.R: La Instalación tiene que ver con un espacio que es escultórico. También tiene en cuenta el entorno. O sea en la Instalación, para mi, no modificás tanto el entorno. En la Ambientación si. Uno pone todo, me parece. En la Instalación hay una adaptación mayor del artista y su obra al ambiente donde tiene que trabajar. Tiene que ver con lo escultórico, trabajas con el volumen. (...) La Ambientación es algo mucho mas preparado por el artista desde el afuera, en cuanto a la sensación que querés producir. La Instalación me parece debe respetar mas el entorno donde va a estar. Las dos manejan lo escultórico. En las dos tiene que haber un transitar de la gente y me parece que se busca una participación del espectador. Pero eso en general en todo lo nuevo. Como que la obra se cierra cuando la ve la gente o le termina de dar un significado, por eso está el significado de obra abierta.

CP: Entonces por lo que vos decís se puede jugar con cierta evolución de la escultura a la Instalación.

C.R: Sí. Para mi sí. Entra en el espacio de la escultura, tenés que manejar las tres dimensiones. Como una necesidad. Viste que en la pintura se juega mucho con que la gente la termine, en la escultura para mi (pasa eso) con las INSTALACIONES. Aparte de que hay un transitar por la obra por dentro de la obra. Es como la sensación y todo lo que te remite. Me acuerdo una de GLUSBERG, como es arquitecto, él lo que había trabajado era con unos andamios, como cuando se empieza a hacer un edificio.

C.P: ¿Y dónde entra el concepto?

C.R: ¿Qué concepto?

C.P: Lo conceptual.

C.R: ¿ Lo conceptual de la obra?. En la obra misma. Igual me parece que dentro de este tema hay cosas que no están definidas. Es una cosa nueva, es como que alguien empieza a hacer algo y después le buscamos un nombre a eso. Nadie se termina de poner de acuerdo. La Ambientación es más de los 60. La Instalación es postmoderna. Vos decís esta es una ambientación y el que lo ve lo ve y ahí se queda. En la Instalación ya hay una necesidad bien de lo actual de que el espectador participe y que le busque un significado. Participa también al cerrar el significado. Aparte de que respeta mas el espacio. Hay un estudio del artista con respecto al entorno. Me parece que la Ambientación es más como la pintura del 60, más provocativa. (...) Yo te diría que es una evolución de la escultura desde el cómo se transita. La escultura no la podés hacer de un solo lado. Tiene que tener un tránsito de 360 grados, vos tenés que poder mirarla de todos lados y encontrar un sentido. La Instalación siempre la cierra el que la ve.

CONCEPTO DE INSTALACIÓN

A partir de los recorridos trazados y las entrevistas realizadas surge que nuestro mapa conceptual abarca polos aparentemente opuestos:

- espacio ocupado por un artista en un contexto de arte.
- arte ornamental.
- desarrollo de la escultura.
- arte monumental.
- arte conceptual.

Seleccionamos la hipótesis de que:

UNA INSTALACIÓN ES UN ESPACIO ESCULTORICO..

El ESPECTADOR no sólo cierra el SENTIDO de la obra sino que COMPLEMENTA LA FIGURA es decir, ya no sólo es importante el entorno sino el MONTAJE DE LA MIRADA Y EL TRÁNSITO DEL ESPECTADOR.

Apelando al diccionario decimos que INSTALACIÓN es tanto la acción o efecto de instalarse como el conjunto de las cosas instaladas. Una de las acepciones de INSTALAR es ESTABLECERSE.

Desarrollamos esta idea a la luz de la definición de la Documenta IX:

**Un artista ocupa un espacio en un contexto de arte,
La significación a cargo de los elementos que utiliza. Soportes. Volúmenes.
El espectador cambia su lugar y le corresponde encontrar un sentido.**

Según HOET, director de la DOCUMENTA IX: “Esos lugares –con su topografía- serían el armazón que lo soportara todo; pero el punto decisivo de partida era sólo el artista con su obra.”(1)

La DOCUMENTA en su totalidad era de difícil recepción. Intención declarada de HOET de confrontar al espectador más con las realidades de las obras individuales que con una exposición como un todo. (2)

El arte cada vez retrocede más sobre la comunicación sobre él, y tras los ritos sociales que van unidos a él con lo que amenaza perder fuerza y vitalidad.” (3)

En la DOCUMENTA IX también se define a la Ambientación como teatral:

“Hay un espacio escénico, un personaje y un texto atrás.” y se agrega que “Ambientar es ocultar la escenografía “(4)

(1) Revista Humboldt

(2) Ibíd.

(3) Ibíd.

(4) Ibíd.

Ensayamos la siguiente definición:

Una **INSTALACIÓN** es la **TRANSFORMACIÓN DE UN ESPACIO** por parte de un **ARTISTA** por medio de un **TEXTO** o un **CONCEPTO**.

Incluye el **MONTAJE** del **ENTORNO** y del **ESPECTADOR**, a quien le corresponde además **ADJUDICAR ALGÚN SENTIDO**.

La siguiente definición de Marco DE MARINIS nos permite aclarar el concepto.

“Por una parte el arte, y a su vez el teatro, se conciben como espacio contiguo e inmerso en la vida cotidiana. Pensemos en DUCHAMP, en el POP ART, en la música aleatoria concreta de CAGE, en los HAPPENINGS, en las experiencias, en particular norteamericanas del ENVIRONMENTAL THEATRE (...) en el trabajo de WILSON, FOREMAN y MONK.

La intervención del artista se basa fundamentalmente en el trabajo sobre la percepción del espectador con el fin de desalienarla, a partir de la descontextualización de los objetos acontecimientos dados.

Para que este sea nuevamente capaz de VER y no sólo de mirar los elementos (formas, sonidos, comportamientos. Etc.) que pueblan el “paisaje “de cada día y por lo tanto están en condiciones de admitirlos como HECHOS ESTETICOS, artísticos, propiciatorios de una nueva sensibilidad y de una nueva conciencia.”(1)

MARC AUGÉ en LOS NO LUGARES propone: “aprender de nuevo a pensar el espacio. Si un lugar puede pensarse como lugar de identidad, relacional e histórico. Un espacio que no pueda definirse ni como espacio de identidad, ni relacional, ni histórico definirá un no lugar. La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos No integran los lugares antiguos.”

(2)

“El auge de las **INSTALACIONES** y las performances, cuya vivencia efectiva no es posible lograr ni siquiera por los medios electrónicos –que sin embargo participan en ellas en calidad de integrantes o registro- es explicable a partir de una nueva articulación de las artes tradicionales. El espectador debe desplazarse para conocerlas a los lugares donde son realizadas.” (3) Esos lugares modalizados y exaltados implican una cualificación espacial específica en dónde se actualiza el hecho dramático porque -como dice Breyer- el **HECHO TEATRAL** queda definido por el **ÁMBITO ESCENICO**.(4)

Ninguna teoría teatral acepta la idea de que pudiera existir el hecho teatral sin la presencia del actor. Por esa razón con relación a nuestra hipótesis de investigación creemos haber desarrollado la idea de que al introducirse el artista como parte de su obra y modificar el lugar de la mirada de los espectadores, (en las investigaciones espaciales desarrolladas a lo largo del siglo, sobretodo en eventos, happening, **INSTALACIONES** y ambientaciones) es que podemos afirmar que:

El espacio se transforma en fundante, en contenedor de una relación obra-artista-espectador que le confiere la cualidad de espacio escénico.

Diríamos la **INSTALACIÓN** como **ÁMBITO ESCENICO**.

(1)De Marinis Comprender el teatro actual

(2)Auge Los espacios del anonimato

(3)Glusberg Conversaciones sobre las Artes Plásticas

(4)Breyer Teatro: El Ámbito Escénico

***EL ESPACIO EN LA OBRA DE
JULIO CORTÁZAR***

Regla:

*Se toma
Un proceso real
Al que se anexan
Circunstancias bien conocidas y estudiadas,
Se lo hace salir de su camino de vida
Y de su destino,
Se supera
Una imaginación pequeña y estrecha
Que sin reflexión y estúpidamente
Rumia experiencias miserables
Y el curso trivial de las cosas,
Se provoca la furia
De los conformistas,
Se alcanza la libertad...*

TADEUSZ KANTOR

INTRODUCCIÓN:

Como punto de partida para el desarrollo del espectáculo decidimos que en la **INSTALACIÓN** se incluyen mundos y trayectos (tejido de puentes), definiciones que equiparamos con las de CORTÁZAR de **ZONAS** y **PASAJES**. Entendemos que este proyecto sólo podrá realizarse a partir de la construcción de un texto dramático en donde lo principal sea la figura del narrador y la definición del espacio como figura, tránsito, recorrido.

CORTÁZAR desarrolla la idea de que “escribir es dibujar mi **MANDALA** y a la vez recorrerlo” (1) “Toda entrega a un **MANDALA** abre paso a una totalidad sin mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después.” (2)

“El **MANDALA** forma la planta de edificios seculares y sagrados en casi todas las civilizaciones. El plano **MANDALA** fue la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo (...) Todo edificio que tenga planta de **MANDALA** es la proyección arquetípica que surge del inconsciente humano hacia el mundo exterior.” (3)

La figura del **DOBLE** como la del **MANDALA** atraviesa toda la obra de Cortázar. Basta citar como ejemplos *Lejana* o *Rayuela* para poder ver que a este personaje **UNO** le corresponde un **OTRO** intercambiable, reconocible, habitante de esa –según Noé Jitrik– **ZONA SAGRADA**, a la que se accede por criterios un poco mágicos, la zona iluminada de Alina Reyes en *Lejana* o al Cielo de la *Rayuela*.

Zonas, pasajes y dobles integran una figura más compleja: la figura poliédrica, destinada a ser transformada, manipulada, desestructurada ya que “Cuanto más frágil y complejo el armazón más libertad para hacerla y deshacerla.”(4)

ITALO CALVINO sostiene en el Prólogo a *Las ciudades invisibles* (libro que él define como poliédrico por estar llenos de conclusiones escritas sobre las aristas.) “Un libro...es un espacio en donde el lector podrá entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento la salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino que lo saque fuera.” Y agrega “Es preciso que se pueda descubrir en él una trama, un itinerario, un desenlace.” (5)

El centro de esta figura (mandala–kibbutz–laberinto) es lo que representa la búsqueda del personaje, y cuando por fin da en el blanco se da cuenta de que el **OTRO** lo observa desde el otro lado. Los puentes, es decir lo que permite la concretización de la figura los tiende el lector, único personaje que a CORTÁZAR le interesa.

(1)Cortázar *Rayuela* 82

(2)Cortázar *Salvo el crepúsculo*

(3)Jaffé en *El Hombre y sus Símbolos de Jung*

(4)Cortázar *Rayuela* 56

(5)Calvino Prólogo a *Las Ciudades Invisibles*

“Entre vía y vía, entre acera y acera, hay un hueco que refleja la luz o que permite el paso del aire. No se trata de figuras sólidas sino con un espacio interior, un centro, un MANDALA que permite el salto hacia el otro lado, la comprensión de las cosas aparentes, la visión con los ojos cerrados. El centro al que el monje zen puede apuntar y acertar sin ver.

El trayecto existencial es siempre una búsqueda en la que el personaje intenta alcanzar el centro... momento en el que el ser humano individual o colectivo está en condiciones de reinventar la realidad... una búsqueda casi patológica del azar que conduzca al otro lado.“ (1)

(1) Carricaburo Actas de las Jornadas de estudio de la obra de Julio Cortázar

DEFINICIÓN DEL CORPUS TEXTUAL

Después de indagar diversos textos se definen los siguientes:

Propuestas para las zonas:

Casa tomada (CT) 1946 en BESTIARIO
La Banda (LB) 1956 en FINAL DE JUEGO
Las Ménades (LM) 1956 en FINAL DE JUEGO
Las fases de Severo (FS) 1974 en OCTAEDRO
Capítulo 23 de RAYUELA (cap.23)

Propuestas para los pasajes:

Historias de Cronopios y de Famas (HCF) 1962
Un tal Lucas (UTL) 1979

BÚSQUEDA DE LAS DEFINICIONES ESPACIALES EN EL CORPUS

El discurso teatral –como afirma UBERSFELD siguiendo a DUCROT- es dependiente de las condiciones de enunciación. La práctica teatral comunica a la palabra sus condiciones de existencia.

UBERSFELD sostiene que: “Es a nivel del espacio donde se realiza la articulación texto-representación, precisamente porque aquel es en gran parte un no dicho del texto, una zona particularmente horadada, es decir lo que se manifiesta como una ausencia en el texto teatral”
(1)

BESTIARIO/ CASA TOMADA

En todos los cuentos de Bestiario existe un espacio otro, una zona latente ocupada por fuerzas invasoras. El espacio real –generalmente la casa- es invadido por un algo contenido en ese espacio otro, esa zona particular en donde se enfrenta lo racional con lo irracional.

Características:

Ruptura del orden establecido:

En Cartas a una señorita en París la “sumisión al orden establecido” se revela por la destrucción de ese orden por la aparición incontrolable de los conejitos.

(1)Ubersfeld Semiótica del Teatro

En Ómnibus “toda protesta contra ese orden” puede resolverse en un “hacer algo... para entrar en el orden de las costumbres”.

En Las puertas del cielo lo que al narrador le interesa es “la suspensión de un orden”, de un hábito necesario.

CASA TOMADA: “Si la casa en Casa Tomada es presentada como el recinto en el que de pronto sobreviene el enemigo que nos expulsa, en Cefalea se aclara el sentido de casa y el papel que juega en ambas narraciones: entonces la casa es nuestra cabeza, y si al exhumarse la expulsión casa y enemigo se fusionan, se sigue de esto que las fuerzas invasoras están en nosotros mismos, que la expulsión se produce a partir del momento en que conseguimos objetivarlas y ponerlas afuera.

En CT el relator que es personaje declara de sí mismo que él no tiene importancia, que lo importante es la casa y su hermana, sin embargo no deja de actuar, de tomar decisiones. Más aún, a su través pasa la historia que el mismo relata. Es como si se quisiera desperfilado, indistinto, como si se apreciara su capacidad de observador y atribuyera a otra persona una acción que sin embargo él también está llevando a cabo. (1)

“Aferrándose a hábitos y costumbres viejos, sólo atinan a restringir cada vez más el espacio del libre movimiento, hasta ir progresivamente abandonándolo todo. Resignan así la defensa de su territorio, la indagación de lo que realmente está pasando, la determinación del peligro y el riesgo. Sus propias actitudes miedosas terminan convirtiéndose en el dato más autodestructivo de la situación. Cerrando puertas tras de sí van dando la espalda a hechos provenientes de una realidad externa que los acosa y que en esencia desconocemos. (2)

FINAL DE JUEGO/ LA BANDA/ LAS MENADES

Final de juego y Las armas secretas están incluidos en Ceremonias. En estos cuentos detectamos las siguientes definiciones espaciales:

Creación de un espacio dentro de un espacio con inversión de sentidos:

De un sueño nace una realidad tangible. (La noche boca arriba)

El mundo de la novela se transforma en la realidad del lector. (Continuidad de los parques)

Otros: relato con fondo de agua; El río.

Descotidianización del espacio cotidiano:

Dentro fuera del pulóver (No se culpe a nadie)

Transformación del espacio teatral (Las Ménades)

Un cine, espacio ficcional, se transforma en el lugar en donde nos es dado a ver un trozo de la realidad política del país. (La Banda)

Creación de una nueva dimensión espacial:

El espacio bidimensional de la fotografía adquiere la tridimensionalidad de la vista a través de una ventana. (Las babas del diablo)

Al atravesar el vidrio de la pecera el hombre alcanza el otro lado de sí mismo (Axolotl)

(1)Jitrik Nota sobre la zona sagrada y el mundo de los OTROS en Bestiario en La Vuelta a Cortázar en nueva ensayos

(2)S-D Análisis Organizacional

Espacio continuo laberíntico:

Búsquedas y persecuciones en laberintos espaciales y temporales. El perseguidor; Después del almuerzo; El barco; Una flor amarilla.

Los cuentos La Banda y Las Ménades conjuntamente con el capítulo 23 de Rayuela y Lucas, sus desconciertos de Un tal Lucas forman lo que denominamos los DESCONCIERTOS.

En estos cuentos la situación del narrador es similar: lo que ve no es en absoluto lo que se supone que vería. En Las Ménades los espectadores fagoCit.an al director y a los músicos; en La Banda el público es incapaz de reconocer lo grave de la mentira que se representa, mentira que es la verdad.

En Los Desconciertos el narrador es sorprendido a pesar de él, en una nueva configuración espacial. Es expulsado a mundos diferentes a través de puentes y condensaciones temporo-espaciales. ” La ficción surge como un plan en el cual las correlaciones tempo-espaciales se condensan en una entidad que denominaremos, siguiendo a Bajtín, CRONOTOPO. El espacio se transforma en tiempo y la imagen cronotópica que hallamos es la del camino, un camino que conjura dos realidades antagónicas desde una perspectiva cartesiana.“(1)

“Desprevenidos narradores presentan en Final de juego el horror, el desencuentro, el absurdo de la realidad. Pero esta visión lejos de constituir una figuración estética en sí misma implica notablemente a su autor creando las tónicas personalísimas de su humorismo. Cortázar pertenece definitivamente a ese mundo entre patético y grotesco de “Las Ménades” o de “La Banda”(anticipo del episodio de Berthe Trépat, insuperablemente desarrollado en Rayuela.) Si el ridículo emana agudamente de ciertos aspectos de la humanidad, bien pronto sentimos que es percibido como un rasgo de toda la humanidad, como testimonio de su debilidad, de su impotencia, de su dolor. La ironía de Cortázar no se instala en mundos ficticios, o en porciones desglosadas de la realidad; es toda la realidad. (2)

OCTAEDRO/ LAS FASES DE SEVERO

Se puede comprobar en OCTAEDRO que “lo que Cortázar denomina azar es una energía que mágicamente transporta hacia el descubrimiento de potencialidades latentes esfumadas bajo el rostro de lo cotidiano. Una red filigranada de sensaciones, encuentros y desencuentros que debe ser explorada sistemáticamente pero huyendo de la razón codificadora... cuando esta energía irracional actúa se constituye una figura, un mundo de constelaciones donde se ocultan significaciones más profundas. (3)

Las fases de Severo forman parte de los ocho cuentos incluidos en OCTAEDRO; quizás los más renombrados sean Manuscrito hallado en un bolsillo y Lugar llamado Kindberg.

En Las fases de Severo la significación temporal surge del actuar, de la particular manera en que los personajes acuerdan el tránsito hacia un espacio OTRO, el de la realidad de Severo, en donde el tiempo parece un algo tangible, cambiante, manipulable.

(1)Actas de las jornadas de estudio de la obra de Julio Cortázar

(2)De Zola Rayuela una invitación al viaje en La vuelta a Cortázar en Nueve Ensayos

(3)Iacoiá Manuscrito hallado en un bolsillo un Modelo para Armar y desarmar el azar, en Actas de las Jornadas de estudio de la obra de Julio Cortázar

El espacio cotidiano se asume como espacio ceremonial, con sus reglas y sus fetiches, con sus momentos de participación y de reflexión. Es un espacio exaltado en donde se comulga con lo fantástico.

UN TAL LUCAS

En Un tal Lucas como en La vuelta al día en ochenta mundos o en Último round: “CORTÁZAR se las arregla para introducirnos en un mundo a primera vista trivial, que al ser observado de acuerdo a un código determinado, cambia fundamentalmente de naturaleza, se metamorfosea, accede a mostrarnos su flanco secreto.” (1)

En Lucas, sus desconciertos se ocultan tras el absurdo; la crítica punzante de CORTÁZAR, aquí ya no son fuerzas latentes invasoras las que nos expulsan sino patadas reales.

(1) Orego Carol Dunlop y Julio Cortázar Juegos para vivir y para soñar. En Cortázar al Término del polvo y el sudor

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPECTÁCULO

FUNDAMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMATICO

Según Eugenio Barba: “la palabra texto antes que significar un documento hablado o impreso significa: TEJIDO. En este sentido, no hay espectáculo sin texto. Lo que concierne al texto (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como DRAMATURGIA es decir trabajo, obra de las acciones. La manera en que se entretajan las acciones es la TRAMA. Las acciones sólo son operantes cuando están trabadas entre sí, cuando se convierten en tejido. TEXTO. (...)

Concatenación y simultaneidad constituyen las dos dimensiones de la trama. Son los dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: las acciones operantes: la DRAMATURGIA “(1)

El espectáculo está basado esencialmente en la concepción de CORTÁZAR de:

- ruptura de la sintaxis
- ruptura de las significaciones habituales.

Como afirma Eco “Toda obra de arte (...) está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal. (...) La apertura como la posibilidad fundamental del usuario y del artista contemporáneo “(2)

Desde esta libertad interpretativa, fabricamos un nuevo sentido al poner los cuentos en relación entre sí, desde distintas perspectivas: a veces siguiendo un orden temático (como es el paso de Conducta en los velorios a Las fases de Severo, ya que ambos cuentos desarrollan la idea del encuentro que se produce en los velorios); a veces porque se desarrollan en ámbitos similares (como la fusión de La Banda, Las Ménades, Lucas sus desconciertos y el capítulo 23 de Rayuela) otros simplemente porque nos gustan (las Instrucciones)

Si tomamos como eje de la interacción de los cuentos el hecho de que toda la obra de CORTÁZAR se centra en la búsqueda de otros ordenes espaciales y temporales para romper con “La gran costumbre “al intentar experimentar todas las combinaciones posibles del azar, entonces narrativamente los cuentos se integran en la búsqueda casi patológica de los personajes por llegar al otro lado de sí mismos, a la zona sagrada.

El trabajo se basa en el objetivo de adaptar los cuentos directamente desde la relación texto–actor–espacio, para que desde este interjuego surja la historia.

El encadenamiento de los cuentos se realizó como collage: “El método collage penetraba la totalidad de la materia escénica. Su principio era encadenar los segmentos del texto que contienen nociones precisas con situaciones y comportamientos completamente diferentes.”

(3)

(1)Barba Más allá de las islas flotantes

(2)Eco Obra abierta pág. 17

(3)Kantor El Teatro de la Muerte

Un poner en relación diferentes textos no desde la lógica del análisis profundo sino desde una jerarquización intuitiva.

Así tomamos al collage como a un texto.

Aclaremos que hablamos de “texto” en el sentido que KANTOR atribuye a texto literario: “texto literario como objeto previo; objeto encontrado condensado al máximo que tiene su propia ficción, su ilusión, su espacio psicofísico, una cosa perdida a la que se vuelve “(1)

En la representación partimos de un algo que es anterior a los cuentos y es la particular manera de entender el mundo de CORTÁZAR, siempre atento a desarrollar las máximas posibilidades de cada juego.

La primera dificultad al enfrentarnos a los cuentos como un continuum fue el desarrollo de las sucesivas transformaciones de los personajes y de la historia. Es necesario aclarar que aunque dado el orden todavía no habíamos encontrado realmente la historia.

Surgen algunos interrogantes:

- ¿Cómo construyo la mirada del narrador?
- ¿Cómo evitar ilustrar lo que se dice?
- ¿Cómo movilizar al espectador?
- ¿Cómo definir el encuentro entre el Teatro y la Instalación?
- ¿Por qué armar los personajes de un cuento para aplicarlos a otro?
- ¿Cómo trasladar la estructura de Rayuela en relación a la propuesta de capítulos prescindibles?
- ¿Cómo sintetizar en un narrador a todos los narradores de los diversos cuentos?

Ensayamos respuestas:

- Se juega todo el tiempo con el paso del estilo directo al indirecto.
- La figura CORTAZARIANA del PAREDRO nos ayuda a crear a los personajes como categoría de un único narrador que asume constantemente diferentes puntos de vista.
- El cuento Simulacro nos ayuda a definir la historia.
- Definimos un adentro y un afuera.
- Se trabajan textos simultáneamente.

(1)Kantor Óp. Cit.

Respuestas encontradas en los textos:

“Todo estaba como quieto como de alguna manera congelado en su propio movimiento, su olor y su forma que seguían y cambiaban.”

“Todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizás otra cosa o nada, como en los sueños aunque estábamos despiertos”

“Sintió como si le hubiera sido dado a ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera. Lo que acababa de presenciar era lo cierto es decir lo falso.”

LA FIGURA DEL NARRADOR

Para CORTÁZAR “Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa (...) Hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida de que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo a enajenarlo. “

“Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra.
(1)

HELBO define la noción de marco como “el procedimiento por el cual el espectáculo selecciona y construye su propia realidad, define las reglas de la ilusión y organiza las experiencias perceptivas basadas en comportamientos en situación.” (2)

En los cuentos de CORTÁZAR “Todo el marco está destinado a lograr lo que los formalistas llaman desfamiliarización y que LOTMAN define como una desautomatización constante de los códigos empleados y una reducción al máximo de la redundancia del texto.”(3)

Esto se lleva a cabo por medio de la diegetización es decir –siguiendo a PAVIS- que “la producción textual se esfuerza por hacer verosímil su acto de producción...relato narrado por un YO que informa acerca de la historia verdadera; presentación objetiva científica de los hechos” (4)

En febrero de 1947 Lucio Medina me contó un
divertido episodio que acababa de sucederle...
LA BANDA

Conozco bien el Teatro Corona... no acepten jamás
fila trece porque hay una especie de pozo de
aire... al igual que en el Teatro Comunal de
Florencia. LAS MENADES

En un primer momento había apreciado el uso
weberiano que hacía Rose Bob de los silencios, notó
que la reincidencia lo degradaba. Capítulo 23
RAYUELA.

(1)Cortázar Rayuela

(2)Helbo Teoría del Espectáculo pág.47

(3)De Mora El narcisismo en Las Babas del Diablo en El Relato Fantástico pág. 223.

(4)Pavis Diccionario del Teatro

Este YO narrador, organiza el relato y define un punto de vista sobre lo relatado es un “mediador entre el público y el personaje” (1)

Es un personaje que asume cierta distancia crítica sobre los personajes miméticos. El personaje se descentraliza y mira la escena desde afuera:

Me dolía un poco no estar en el juego, mirar a toda esa gente desde fuera a lo entomólogo. Que le iba a hacer, es una cosa que me ocurre siempre en la vida, y casi he llegado a aprovechar esta actitud para no comprometerme con nada. LAS MENADES

Todo este procedimiento al cual CORTÁZAR “recurre como estrategia para romper el hábito del lector tradicional, pasivo, que se siente incómodo frente a un texto que en lugar de conducirlo directamente al tema lo desvía con extrañas digresiones del narrador” (2)

CORTÁZAR postula en Rayuela la idea de instalar la situación en los personajes de este modo los mismos están atrapados en un mundo que continuamente se abre a nuevos mundos simultaneo.

“La realidad no es lo que parece, los sentidos engañan, la inteligencia no puede sino proporcionar una visión tolerable pero incompleta del mundo. La fantasía surge del rechazo a la visión que mecánicamente nos entregan los sentidos domesticados. CORTÁZAR precisa que en sus cuentos “la anécdota de cada relato es un testimonio de extrañamiento y aún más: extremar la familiaridad con lo fantástico supone la apertura del orden, la búsqueda de la excepción en el sistema, de las virtualidades prácticamente inconciliables.

Esta poética quiere hallar y provocar los encuentros fortuitos hasta obtener el diseño del azar...Los hechos cotidianos resultan jerarquizados al ser despojados de su servidumbre convencional.”(3)

Del trabajo actoral en el espacio surge la dificultad de sintetizar en un solo personaje a todos los narradores de los cuentos como estaba previsto. Buscamos en un primer intento construir un narrador que funcionara como presentador; este se buscaba sobre la base de personajes CORTÁZARianos como Calac y Polanco a los que el autor les adjudica ciertos momentos de autonomía al desplazarlos de la novela original en que aparecen por primera vez a otros cuentos y entrevistas.

/1)Pavis Diccionario del Teatro

(2)De Mora Op. Cit.

(3)Fell Poética de las Morellianas en el Relato Fantástico

Estos NARRADORES AUTÓNOMOS, si bien tienen por un lado la ventaja de introducirnos en forma directa a la cosmovisión CORTAZARIANA, por otro requieren una competencia particular del espectador para poder decodificarlos con relación a la obra. Recordemos que la propuesta original es que estos personajes no narren su propia historia sino otros cuentos del autor. Una vez definido nuestro corpus optamos por privilegiar a un narrador ya presente en el mismo. Estos narradores se definen desde las Historias de Cronopios y de Famas. Los cuentos que no pertenecen a las mismas se trabajan como intertexto.

“Saliendo de cronopios y de famas se aclara mucho más nuestro laburo (..) lo que contemos (...) ya es distinto porque tenemos de donde partir y a donde volver.” (Natalia 15-4-98)

Nos enfrentábamos a una construcción demasiado compleja por la escasa información que el autor brinda de los personajes.

Estamos perdidos. Surgen dudas:

“¿Vos querés trabajar una estructura así de que el personaje desmesurado por fuera sea introvertido y el que no tiene mucha caracterización sea efusivo?” (Silvia 29-4-98)

Revisamos las Ocupaciones raras. Del cuento Simulacro surge el marco para nuestra historia:

“Somos una familia rara, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada.”

El primer paso fue descubrir la teatralidad en los cuentos. Cerrada la adaptación textual nos concentramos en el todo. Enmarcados en la concepción barbiana de: ENTRENAMIENTO – ENSAYO – ESPECTÁCULO (1) fijamos partituras intentando materializar lo que permanecía oculto: la NARRATIVIDAD. Tomamos los cuentos como motivos de la intriga. En el todo nos enfrentamos a personajes, si se quiere desdibujados, que son atrapados y expulsados de las diferentes zonas que atraviesan intentando completar una figura compleja y a la vez imposible. Por momentos crean la ilusión, pero por contraste nos muestran que es un SIMULACRO porque en este recorrido el teatro se ha perdido. No son personajes abandonados a la manera de Ionesco. No tienen autonomía. Los actores los toman y los dejan, como en un ensayo, son DOBLES: “por eso siento que sos mi doppelganger porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío y en esos pasajes siento que sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima “(Rayuela 56)

Se espera de los espectadores la capacidad de tender los puentes, de unir los motivos, de completar los personajes. Les adjudicamos la tarea de encontrar algún sentido.

(1)Barba Op. Cit.

DESMONTAJE

Partimos de plantearnos los siguientes objetivos generales:

Partir de una selección de cuentos sin preocuparnos porque se integren en un todo coherente.

Adaptar los cuentos desde el encuentro espacio–actor–texto.

Encontrar la historia en el camino.

No crear una Instalación como contenedor del espectáculo, ni ilustrar el espectáculo por medio de la Instalación, sino unificar el concepto de espacio.

Integrar espectáculo e Instalación de forma tal que no pierdan autonomía.

El concepto soporte de la Instalación es un concepto Teatral.

En esta etapa nuestro entrenamiento incluyó:

Partituras corporales y vocales con y sin relación a los Motivos.

Indagación sobre los principios básicos de la Antropología Teatral.

Indagación sobre el entorno procurando visualizar matrices con relación a la figura del narrador.

Incorporación del sentido de improvisación constante.

Construcción de secuencias acción-reacción–acción.

Búsqueda de ritmo de base grupal.

Equilibrio. Pérdida y recuperación.

Exacerbación de texto y acción.

Modificación de los contextos.

El Correlato Escénico se estructura en las siguientes macrosecuencias:

Ritos

Pasajes

Ceremonias

PRÓLOGO

“Somos una familia rara...
...tenemos ideas y ganas de llevarlas a la práctica “

Se comenzó por la construcción de las diferentes zonas y pasajes, como secuencias aisladas sin un ordenamiento previo. El paso siguiente fue tratar de definir la historia y clarificar quienes eran los narradores.

Decidimos que necesitábamos construir un prólogo que funcionara como relato marco que permitiera integrar la diversidad de relatos. Indagamos nuevos cuentos de “Simulacro”. Surge la idea generadora de la historia.

“Somos una familia rara”

“Hacemos cosas”

“Contarlas es difícil”

Así se presentan indirectamente los tipos de narradores propuestos:

A- El personaje narrador que asume al personaje de lo narrado (Hacemos cosas)

B- El personaje narrador que relata un acontecimiento como ya sucedido (Contar lo que hacemos)

La idea de familia numerosa nos sirve para presentar indirectamente todos los personajes que van a transitar por la obra.

Se presenta como “familiar” el extraño comportamiento de todos los personajes.

Mediante el prólogo se naturaliza el extrañamiento que el comportamiento de los personajes produce en el espectador. Apoyada en el hecho de que se desarrolla en el “afuera”:

es el espectador quien decide ingresar a esa OTRA realidad, la del teatro.

Este pacto identificatorio se recupera en el transcurso de las Fases de Severo cuando el narrador adjudica roles de parentesco a los espectadores.

“...O como vos Ignacio (se acerca a un espectador) que ibas a la oficina con Severo...”

La máxima materialización de este pacto se produce cuando en las Fases... el narrador “consuela” a un espectador:

“...Pero no hay porque preocuparse. Entre el uno y el dos pueden pasar años...”

Son los narradores quienes rompen el acuerdo sin “aviso previo” para los espectadores. Los personajes “se desconocen” (Las Ménades) y se colocan ellos también en el rol de espectadores.

MACROSECUENCIA 1: RITOS

MICROSECUENCIA A: Casa Tomada: el ritual.

Adaptación basada en los cuentos Casa Tomada y Etiqueta y Prelaciones

“Aquí estaba la casa...
...es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias “

Propuesta disparadora:

En Casa tomada, si bien el relato se realiza en primera persona, el narrador parece referirse a sucesos vividos por otro. El personaje no asume las acciones que realiza, se desdibuja frente a lo que cuenta. La posición desde la que cuenta es que el no es importante, que lo importante es la casa e Irene, lo cual nos lleva a plantear la siguiente propuesta disparadora de la acción:

El espacio escénico está dividido por un telón blanco, los espectadores dispuestos en dos grupos enfrentados. Un actor de cada lado del telón, la partitura vocal es la misma, las partituras corporales difieren. Cada grupo de espectadores reconstruye la historia a través de un personaje real y otro proyectado por sombra sobre la tela. El montaje lumínico guía la lectura. Lo que el personaje narra se completa, se ensambla, con la imagen proyectada, pero para el grupo de espectadores ubicados del otro lado, la figura es exactamente la contraria. Lo que para un sector de los espectadores es personaje real para los otros es sombra proyectada.

Decidimos no adaptar previamente el cuento, sino de buscar la ruptura de la significación habitual del mismo directamente desde el espacio.

De las primeras improvisaciones surge la idea de que se vuelve a un solar abandonado en donde alguna vez estuvo la casa. Los “lejanos y esquivos primos” ya la habían derrumbado. Se desarrolla la idea de aquel que regresa a un sitio conocido, que alguna vez fue propio, y ya no encuentra su lugar de pertenencia. De esta forma acentuamos la “clausura necesaria de la genealogía “porque para estos hermanos no hay un “afuera” posible, tan sólo el derrumbe, la entrega a un orden establecido. Cuando la casa es ocupada por estas fuerzas invasoras latentes se resigna la defensa del territorio.

Con la idea de retorno se recrea el ritual de expulsión en un aquí y un ahora ausente en el cuento, pero que nos permite la apertura del mismo a una nueva significación:

al no existir un afuera posible y al averse consumado la expulsión, los personajes intentan “hacer algo” (repetir el rito) para tratar de encontrarse a sí mismos. Incapaces de asumir que las fuerzas invasoras están en su interior.

Se introduce la valija como símbolo de la casa perdida. Así el texto se vivencia como esa cosa perdida -al decir de Kantor- a la que se vuelve.

A partir de las primeras improvisaciones se crea una partitura de acciones físicas en un espacio circular. Se incluyen como objetos un sombrero y el tejido.

Si bien en un principio no se trabajó la conexión (puente) entre este cuento y los otros, la delimitación del espacio circular nos obliga a pensar los motivos por los cuales los personajes salen de esta espacio para seguir el recorrido, ya que la propuesta general parte de definir un espacio continuo de tránsito permanente.

En sucesivos ensayos se analiza esta problemática. Surge:

crear un conflicto latente entre los hermanos: cada uno culpa al otro de lo que ha debido resignar debido a la casa. La invasión saca a la luz sus miedos, sus rencores, su inconformidad, su dolor por estar atrapados.

Entonces la expulsión es reveladora. Irene “arranca” al hermano de la casa, es ella en definitiva la que consuma la expulsión.

Para desarrollar esta idea sumamos al final del cuento una descripción tomada del cuento Etiqueta y Prelaciones, que puesta en relación con Casa Tomada, posibilita que este último adquiera una nueva significación.

“...Siempre me ha parecido que el rasgo distintivo de nuestra familia era el recato...”

Este texto no sólo modifica sustancialmente a Casa Tomada sino que se integra al prólogo y a la historia de la familia.

Irene que hasta este momento se reprime ante los reclamos del hermano, reacciona violentamente contra él. Esta “reacción” produce una ruptura interna en el hermano que luego se profundiza en las Instrucciones para subir una escalera.

Si aplicamos el esquema actancial al texto narrativo podemos visualizar lo siguiente:

Destinador: tradición familiar	Sujeto: Hermanos	Destinatario: ellos mismos
Ayudantes: situación económica	Objeto: casa	Oponentes: fuerzas invasoras

A partir de esta primer adaptación el mismo se modifica de la siguiente manera:

Destinador: liberación	Sujeto: Irene	Destinatario: ella, el hermano
Ayudantes: la reacción del hermano ante la casa tomada	Objeto: dejar la casa	Oponente: el hermano

Irene, como sujeto de la acción, es quien mueve las fuerzas del drama al llevar adelante un programa narrativo intentando “hacer algo” para romper el orden establecido.

Probados los cambios en relación al todo se decide una nueva modificación. De lo desarrollado hasta aquí nos quedamos con:

- un espacio que se metamorfosea a medida que el texto avanza
- la valija como síntesis de casa-genealogía-orden de las costumbres

Probamos nuevos recursos:

- espacio circular demarcado por libros.
- libros como escombros, ruinas, casa.
- La recreación del rito de expulsión

En relación con el cuento se busca romper con el horizonte de expectativas del espectador ya que lo conocido del texto vuelve muy previsible el desarrollo.

Según Eco “frente a un texto existen dos posibilidades: interpretarlo o utilizarlo para una lectura indiscriminadamente abierta”

Probada la primera opción, para este trabajo nos quedamos con la segunda. Si lo que Cortázar plantea es provocar la ruptura de las significaciones habituales y la ruptura de la lógica de la sintaxis para mutar, desplazar al lector es`pectador, entonces necesitamos hoy deconstruir el texto para actualizar esta búsqueda. No destruirlo sino reorganizarlo, desviarlo a una nueva significación. El espectador llena los “vacíos” creados a partir de su competencia.

La valija como imagen heráldica representa el enclave semiótico: la lucha de Irene contra La Gran Costumbre.

PROPUESTA DEFINITIVA:

- Dejar sólo indicios del texto original que funcionen en la representación como símbolos del relato.
- Metadiscurso crítico de ese relato incorporado en la representación.

MICROSECUENCIA B: Instrucciones para subir una escalera

“Usted no habrá dejado de notar...
...Que la fija en su sitio hasta el momento del descenso final.”

Las diversas improvisaciones modificaron el sentido y el lugar que este cuento ocupa en la cadena significativa.

Incorporado en primer término, por el carácter instructivo, como posibilitador de una acción con la cual el narrador manipula a los espectadores: siguiendo las instrucciones se accede a las butacas. Esta necesidad de traslado de los estaba generada por la división de los espectadores que provocaba la utilización del primer espacio propuesto para Casa Tomada (telón blanco-Sombras)

Como en el transcurso de todo el proceso, al modificar una parte se transforma el todo. La contundencia de la acción final de la secuencia anterior hace imposible mantener este carácter instructivo pasivo. De nuevas improvisaciones surge la idea de fractura interna que Irene provoca sobre el hermano. Inconcluso el ritual de reconstrucción de la casa, perdida la valija -nexo con el pasado - el sujeto sólo atina a recuperar saberes olvidados a los que ahora se aferra como forma de exorcismo.

Para la construcción de la partitura corporal se indagaron dos ejes:

1) exploración de la relación entre el actor y el objeto escalera

Se seleccionan diferentes acciones y se ponen en relación con las diferentes partes del texto

“...que el suelo se pliega...”

“...posesión momentánea de un peldaño...”

“...para subir una escalera...”

“...ligero golpe de talón que la fija en su sitio hasta el momento del descenso final...”

-reconstruir la secuencia de acciones en relación a la escalera imaginaria

2) incluir imágenes disparadoras tendientes a modificar la calidad de percepción de la secuencia.

Nos quedamos con:

escalón: nido, pajarito, fragilidad.

Profundizada la partitura individual del narrador 2, quien lleva adelante este relato, construimos la relación con el otro. Se realizan improvisaciones tendientes a describir el tipo de relación. De las mismas surge como imagen interna para el narrador 1 que los personajes no se conocen, es una especie de asalto de un vendedor de ilusiones en la vía pública.

Puesto en relación con el todo se define:

los personajes son los hermanos de Casa Tomada mas la reacción de Irene provoca en OTRO la negación de aceptar un nuevo orden. El accede a otro plano de la realidad (Mundo de las escaleras) desde donde desconoce a la hermana como tal:

“Usted no habrá dejado de notar...”

Ella, superada la sorpresa, sólo atina a devolverle la valija como intento de traerlo nuevamente hacia “este lado”

El personaje 2 abre la valija y dice:

“Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta detalles o pasos de una situación a otra.”

De esta forma forzamos, manipulamos la posibilidad del nexo con lo que sigue.
La negación teórica de los nexos habituales como nexo.

MICROSECUENCIA C : TIA

Basado en la fusión de los cuentos: “Tía Explicada o no” y “ Tía en Dificultades”.

“¿Por qué tendremos una tía tan temerosa de caerse de espaldas?...
... y no era peor que otras vidas.”

Se produce una modificación sustancial en el trabajo: excluimos el cuento COMERCIO (cronopios y famas en la fábrica de mangueras)Este cambio modifica tanto el texto como la historia y la Instalación.

Antes de decidimos a enfrentar tal cambio buscamos llegar al fondo del texto desde diferentes puntos de vista, construir las acciones por diversos caminos. La tarea parece en vano, los ensayos se vuelven frustrantes para las actrices y para mí. Como lo hemos hecho a lo largo de todo el proceso buscamos las respuestas en CORTÁZAR. Recuperamos los cuentos Tía explicada o no y Tía en dificultades (agrupados en Ocupaciones raras de Historias de cronopios y de famas)

Seleccionamos estos cuentos por la idea de vértigo sobre la que se trabaja y la posibilidad de desarrollarlo en relación a “deformar” al personaje por medio de arneses o zancos. Nos quedamos con estos últimos por nuestro entrenamiento previo a esta investigación.

A través de ese estar atrapada, zancos como “extraños dispositivos antideslizantes”, se amplifica el patológico miedo de tía por caerse de espaldas.

Al observar una cucaracha caída de espalda, el “niño” logra comprender a tía.

De esta explicación surge la propuesta de “niño malvado” dispuesto a cazar a tía como un insecto

MACROSECUENCIA 2: PASAJES

MICROSECUENCIA D: Instrucciones para llorar

“Dejando de lado los motivos...
...duración media del llanto tres minutos”

Las Instrucciones para llorar tuvieron en un principio la misma función que las Instrucciones para subir una escalera. En un segundo momento se trabajaron en relación directa a Casa Tomada (como parte de la reacción de Irene).

En la propuesta definitiva se retoma el carácter instructivo de las mismas pero ahora en relación a la secuencia siguiente (Conducta en los Velorios)

Así, se ofrecen para ser utilizadas o no en los velorios

MICROSECUENCIA E : Conducta en los Velorios

“No vamos por el anís ni porque hay que ir...
...de a poco pero implacablemente”

A lo largo de las diferentes versiones de la estructura general, esta secuencia siempre mantuvo el objetivo de crear un nuevo espacio en relación con Las Fases de Severo.

Primero por medio de telas que los actores manipulaban reflejando el hecho cotidiano de tender la ropa. Como una charla entre dos vecinas.

En la propuesta definitiva, esta transformación del espacio se produce mediante el uso de los bastidores con los que se prepara el ambiente del falso velorio.

MICROSECUENCIA F. Las Fases de Severo

“No nos lleva demasiado tiempo sondear...
...podríamos hacer algo”

Propuesta Disparadora:

Del corpus seleccionado este es el cuento en el cual más personajes intervienen directamente en la acción. No es el relato de los hechos sino la acción de esos hechos. Para la escenificación de este cuento buscamos que los espectadores participen activamente siguiendo las fases. .

A partir de las primeras improvisaciones surge que se mantiene la propuesta de intervención directa sobre los espectadores, a cargo del Personaje 1 (especie de guía), quien además lleva adelante la historia .

La dificultad se encontraba en relación al personaje de Severo, asumido miméticamente por el Personaje 2 debido a que su presencia únicamente ilustraba al cuento.

Decidimos que debíamos cargar en el mismo el sentido del cuento:

“...todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas...”

La ruptura del orden temporal se transforma en la búsqueda de un nuevo orden espacial (representado por un cuadro), como metáfora de la creación de un espacio, dentro de un espacio con inversión de sentido.

Severo busca alcanzar el otro lado de si mismo, intentando atravesar los límites de ese espacio comprimido en el cuadro cuya llave de acceso no es casual que sea un reloj.

Es un espacio exaltado donde se comulga con lo fantástico.

Indudablemente, recuperamos la idea desarrollada por Cortázar en Axolotl (al atravesar el vidrio de la pecera, el hombre alcanza el otro lado de si mismo)

MACROSECUENCIA 3.

MICROSECUENCIA G. La Banda

“Pero cuidado, cuidado que les puede pasar como a Lucio...
...pobres chicas”

En una primera instancia este texto formaba parte de los desconciertos pero al definirse que los dos narradores iban a asumir el rol de espectadores, se resolvió que el cuento recobrara autonomía.

Se decide trabajar desde la idea del ensayo, es decir, otorgarle a la actriz la posibilidad “del error”. Esto surge de una necesidad propia del texto, ya que en él “nada sucede”, sino que se narra una experiencia vivida por otro (Lucio Medina) que provocaba en la actriz una gran incertidumbre. Desde este juego el texto adquiere necesaria. Se juega todo el tiempo sobre la idea de aceleración y exacerbación del texto lo que permite que el mismo resulte más atractivo al oído del espectador.

La inclusión de la idea de sombra proyectada equilibra visualmente este interés.

MICROSECUENCIA H: LAS MENADES

“...joder, joder con el programa...
...para no comprometerme con nada”

Propuesta disparadora:

Esta zona debería ser la primera que ven los espectadores al entrar en la sala. Frente a los mismos, un grupo de espectadores de cartón están ubicados en las únicas butacas dispuestas para el público. Una baranda, como en bancos, museos y aeropuertos, les impide el acceso a este sector. En un primer momento la imagen se mira como en una exposición. Las siluetas están basadas en la descripción del público de Las Ménades. El personaje narrador 1 se encuentra entre las siluetas, al ingresar el personaje narrador 2 -aquí director de orquesta- se ubica enfrentado a los espectadores como si estos fueran sus músicos. Para la construcción del personaje narrador 1 -el yo de L.M, Lucio Medina en L.B.- fue necesario indagar en el personaje de Horacio Oliveira de Rayuela con relación a la actitud desde la cual se genera el episodio del concierto de Berthe Trépat, a lo que se sumó el cuento Lucas, sus Desconciertos que forma parte de Un tal Lucas.

Se define que uno de los objetos que actúan como nexos entre los personajes-narradores y los espectadores es el programa de la obra. El que utiliza el personaje narrador 1 es nuestro programa. Insistimos en la necesidad de que en principio no haya sillas dispuestas para los espectadores a fin de facilitar el recorrido.

Al igual que Casa Tomada, este fue uno de los textos que más dificultades nos acarreó debido a la gran diversidad de personajes que lo integraban y la decisión de “no adaptación” que habíamos adoptado como premisa fundamental de trabajo. Por este motivo decidimos que mientras el Personaje Narrador 1 asume el “yo narrador” del relato, el Personaje Narrador 2 incorpora miméticamente los personajes de lo narrado.

Cabe destacar que deliberadamente mantenemos no sólo los nexos introductorios del estilo indirecto (dijo que), sino además las descripciones de personajes y situaciones anecdóticas que se suceden a lo largo del relato.

Después de varias improvisaciones tratando de encontrar el lugar que este cuento ocuparía en la propuesta total, decidimos utilizarlo como metadiscurso crítico de nuestro trabajo, en el cierre del espectáculo.

MICROSECUENCIA I. Lucas, sus desconciertos

“Disculpe señor se le perdió algo...
...el teatro señora, el teatro.”

Seleccionado el cierre de este cuento como final para nuestro espectáculo se integra en forma directa con el desarrollo escénico de la secuencia anterior. Del texto original se modifica “la música” por el “teatro”

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El modelo de estructura que intuitivamente perfilamos antes de definir los cuentos fue:

ZONAS: Mundos - Cosmovisiones - Fundaciones -

PASAJES: Puentes - Trayectos - Recorridos

Del encadenamiento de los cuentos surge:

Zonas: Desarrollo mimético de los cuentos.

Pasajes: Fragmentos de otros cuentos con relación temática con el antecedente o con el consecuente.

Prólogo: Marco temático general que abarca zonas y pasajes.

Nuestro primer elemento estructurante, es el recorrido premeditado que realizan los personajes como una macroestructura lúdica cuyas reglas parecen no estar al alcance de los espectadores:

¿Por qué avanzan?

¿Por qué se detienen para desarrollar una historia?

Un recorrido azaroso por mundos posibles que recupera la estructura que el autor propone para Rayuela:

-De este lado.

-Del otro lado.

-Capítulos prescindibles.

El modelo de estructura planteada se acerca a lo que Bajtín denomina ESTRUCTURA CARNAVALESCA O POLIFONICA la cual, según Calvino, “sustituye la univocidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo...un modelo de la red de los posibles”.(1)

En nuestro caso tenemos:

a) multiplicidad de relatos.

b) multiplicidad de narradores.

(1) Calvino Seis propuestas para el próximo milenio. Pág. 132 -134

Tomamos como estructurantes de la secuenciación las unidades temáticas agrupadas en RITOS, PASAJES Y CEREMONIAS. Denominación bajo la cual Cortázar agrupa los cuentos.

Como metáfora general del espectáculo la lucha contra La Gran Costumbre.

Los trayectos existenciales de los personajes van de lo interno a lo externo; de la realidad propia a la otra realidad; de la expulsión del lugar privado a la expulsión del lugar público.

El único “afuera” posible es entrar en el orden de las costumbres, hacer algo, dar con la salida del laberinto, fijar la figura caleidoscópica, en contra de la posibilidad de seguir, de intentar que “el azar urdiera todas las metamorfosis posibles de los cuentos” (1)

Por todo esto es que nombramos la estructura como “un modelo” entre muchos posibles, porque la lucha contra La Gran Costumbre es la temática principal de toda la producción de Cortázar, su búsqueda personal.

UN MODELO DE LOS MUNDOS POSSIBLES

P.N	ZONA		ZONA		PASAJE		PASAJE		
	C.T.		TIA		C.V		L.B		U.T - P
P.R.		I.E		I.L		L.F.S		L.M	D.T.
		PASAJE		PASAJE		ZONA		ZONA	

M.S RITOS	M.S PASAJES	M.S CEREMONIAS
-----------	-------------	----------------

PN personaje narrador

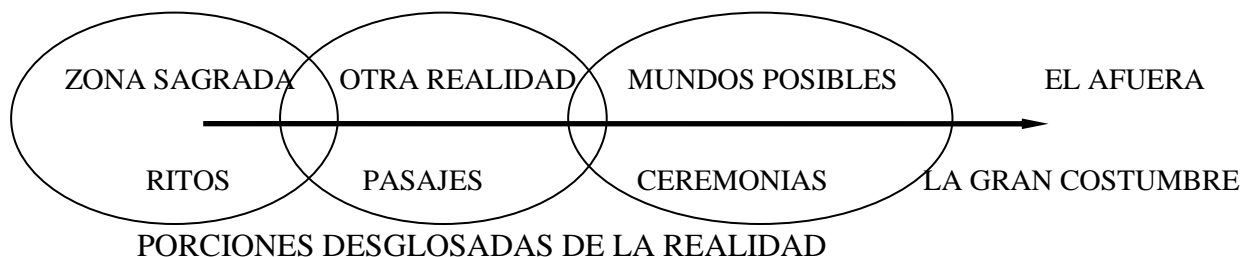
PR personaje de lo relatado

UT unidad temática Coherencia dada por el prólogo

Dt digresiones temáticas

MS macrosecuencia

PRÓLOGO:	LA LUCHA CONTRA LA GRAN COSTUMBRE	
MACROSECUENCIA 1 MICROSECUENCIA A: Casa Tomada. MICROSECUENCIA B: Instrucciones para subir una escalera MICROSECUENCIA C: Tía	RITOS: Desarrollo del comportamiento de la familia en el propio mundo. Visión particularizada de la realidad	EXPULSIÓN
MACROSECUENCIA 2: MICROSECUENCIA D: Instrucciones para llorar MICROSECUENCIA E: Conducta en los velorios. MICROSECUENCIA F: Las Fases de Severo	PASAJES. Relación de la familia con el afuera. Mundo de los otros Visión distorsionada de la realidad	
MACROSECUENCIA 3. MICROSECUENCIA G: La Banda. MICROSECUENCIA H: Las Ménades. MICROSECUENCIA I: Lucas, sus desconciertos	CEREMONIAS el comportamiento de los otros toda la realidad	EXPULSIÓN



SÍNTESIS ARGUMENTAL

Dos narradores nos presentan las distintas ocupaciones de su familia. Nos aclaran que les gustan los simulacros que no sirven para nada y nos advierten que: hacemos cosas pero contarlas es difícil.

Ingresamos a un espacio parcial en donde se desarrolla Casa Tomada. Sólo al finalizar el recorrido se podrá ver la totalidad del espacio.

Es propiamente la primera historia que nos narran. La pérdida de la casa no resulta trágica para esta familia que a pesar de todo mantiene las formas correctas. Desde su manera protocolar nos brindan las instrucciones exactas para llorar o para subir escaleras.

Nuevamente en su rol de narradores nos cuentan otra de las ocupaciones familiares que consiste en presentarse en velorios en donde no se los espera. A través de esta narración se traslada a los espectadores hacia un nuevo espacio para que participen de Las Fases de Severo. Terminadas las fases se comienza a preparar el final. Los personajes nos narran dos experiencias increíbles con relación a dos conciertos.

Ocupando el lugar de los espectadores no pueden creer lo que ven, porque en todo este recorrido hay algo que se ha perdido: EL TEATRO.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

El personaje - como afirma Ubersfeld - es un mediador entre el texto y lo representado . Esta mediación esta basada en la creación de la figura del narrador involucrado en lo narrado. Existe una ruptura con el yo-tu característico del discurso teatral. Los personajes se refieren a sí mismos y a las acciones que realizan desde un distanciamiento asumido en lo dicho pero no en el decir, ni en las acciones que están llevando a cabo en situación.

En el texto dramático no hay descripción de los personajes. Los denominamos:

Personaje Narrador 1

Personaje Narrador 2

Los personajes hablan y son hablados desde un “él” o un “ella” cuya posición varía a lo largo del relato.

Sólo son “ nombrados “ en dos circunstancias bien diferenciadas:

- 1- El personaje nombrado es claramente diferenciado del personaje narrador
- 2- El personaje nombrado no se diferencia del personaje narrador

1-“Si como afirma Verón el plano de la enunciación es el nivel del discurso en que se construye la relación del que habla con aquello que dice y la que esta le propone al receptor respecto de lo que dice” (1) entonces el tipo de enunciación propuesto en el primer caso adjudica al nombre el sentido de una ruptura con el plano de la enunciación del personaje narrador que lo asume. Esta ruptura se basa en tres órdenes:

a- porque el OTRO lo nombra presentándolo y de esta forma introduce al nuevo personaje:

PN1- “tenía a mi lado a la señora de Jonatán...”

b-porque por modificación en el vestuario se produce el “ponerse” el nuevo personaje y a la vez es nombrado por el OTRO:

PN2 (ahora con piyama y gorro)

PN1: “Severo es un tipo tranquilo...”

En ambos casos sumado a la transformación gestual y enunciativa del narrador.

c- se asume el nombrado como parte de lo narrado:

PN2: “Lucio Medina me contó un divertido episodio...”

2- El Personaje Narrador 2 es nombrado Irene por el otro con total naturalidad, sin que medie presentación, ni se aclare en donde deja de serlo.

(1)Mundani Ap/cat.

TRANSFORMACIÓN DE LOS PERSONAJES EN ROLES

Los personajes asumen diferentes roles a lo largo del relato. Este procedimiento desdibuja la conformación del personaje en una serie de roles asumidos en relación con lo relatado. El encadenamiento del relato obliga a los narradores a asumir diferentes roles en relación a las situaciones descriptas. Movilidad relacional como estructurante.

1-Roles familiares: hermana - hermano - tía - (sobrino, niño) - hijo

2-Rol de espectador: en la última secuencia se puede corroborar tanto en el nivel de la enunciación como en el nivel del enunciado que los personajes no se conocen.

ENCADENAMIENTO.

Roles familiares-----continuos. Asumido por lo menos por uno de los narradores orden de las costumbres

Rol de espectador.....roles no familiares asumidos por ambos nuevo orden

Esta última situación pretende ser un mirarnos a nosotros mismos desde “la vereda de enfrente”. La crítica que Cortázar realiza sobre diferentes conciertos aplicada a nuestro propio trabajo.

ESQUEMA DE RELACIÓN ENTRE LO NARRADO Y EL NARRADOR (atendiendo a la diversidad de relatos)

Prólogo: presentadores. Marco general

CUENTO-SECUENCIA	PERSONAJE NARRADOR1	PERSONAJE NARRADOR2
1 Casa Tomada	asume miméticamente al personaje del relato	lleva adelante el relato, es el yo narrador implicado en la acción
2 Instrucciones para subir una escalera	crea el nexa con la secuencia anterior	hacer y decir son una misma acción
3 tía	lleva adelante el relato. Yo narrador realiza acciones no dichas en el texto: cazar moscas	asume el personaje de lo relatado, mas el mismo está deformado

4 Instrucciones para llorar	instruye, hace hacer	
5 Conducta en los velorios	conjunción de haceres y de decires entre los personajes	conjunción de haceres y de decires entre los personajes
6 Las Fases de Severo	lleva adelante el relato, comenta, reflexiona	asume miméticamente el personaje del relato
7 La Banda	acción en discordancia con lo relatado (lee)	relata un suceso vivido por otro, yo narrador que no asume el personaje del relato
8 Las Ménades- Lucas sus desconciertos	lleva adelante el relato, se identifica con ese yo narrador	asume a los diferentes personajes aludidos en el relato

DRAMATURGIA DEL ESPACIO

En la Articulación Teórica arribamos a la posibilidad de definir la Instalación como un eslabón más en la cadena de evolución del Ámbito Escénico.

Intentaremos desarrollar a continuación la evolución del desarrollo de nuestra investigación.

Primera hipótesis:

El espacio de la Ambientación-INSTALACIÓN es un espacio teatral que permite actualizar y concretizar el Hecho Teatral virtual.

Tomamos como concepto global Ambientación-Instalación, luego de desarrollar la investigación teórica los deslindamos en:

AMBIENTACION. Representación espacial de una actitud plástica multiforme (Kaprow)
Collage de ambientes (Glusberg)

INSTALACIÓN. Un artista ocupa un espacio en un contexto de arte. La significación a cargo de los elementos que utiliza. Soportes, volúmenes.

El espectador lo transita y le corresponde encontrar algún sentido. (Documenta IX)

Indagamos diversas propuestas de Ambientaciones e INSTALACIONES. Parecería que salvo en aquellas obras a cielo abierto los límites entre ambos conceptos no resultan tan precisos.

No nos corresponde analizar en esta investigación estos límites, sino intentar relacionar al espacio de la Instalación con el Hecho Teatral.

El problema a desarrollar es si el espacio que contiene - delimita - proyecta una Instalación puede considerarse como espacio escénico de un hecho teatral virtual. De este problema derivan nuevas consideraciones:

-La presencia del Hecho Teatral - situacional y fundante - transforma a la Instalación en Ambientación.

Invirtamos los términos del problema:

El hecho teatral perfila un espacio de Instalación -Ambientación plástico y escultórico.

-Del trabajo en el espacio en relación con los cuentos surge una primer propuesta de Instalación

Para nuestra investigación seleccionamos como concepto soporte de la Instalación la propuesta de GASTON BREYER de evolución del Ámbito Escénico como posibilidad de integrar conceptos espaciales plásticos y teatrales.

DESCRIPCIÓN:

El espectador ingresa a un espacio teatral en donde la convención ha sido modificada: el espacio no se divide entre escena y sala, más bien parece una sala de exposiciones cuyas obras están incompletas. Los objetos diseminados sin un orden aparente, dibujos jeroglíficos trazan posibles recorridos.

Plantar una silla, en el escenario vacío es hacer
de ella un objeto
nuevo, un testimonio, un actor, un espectáculo

Un círculo en el suelo dentro del cual se encuentran una antigua valija de madera, un pulóver y un tejido sin terminar. Es el espacio de veda al que sólo ingresan los actores, conjuradores de la ceremonia.(Casa Tomada)

El eslabón inicial es el sitio escénico circular
(...) Al centro, en el interior, la otra
realidad, que se presiente como submundo y
donde el hombre se abisma para saber u olvidar

Los personajes son expulsados del círculo mágico, intentan infructuosamente recuperarlo. (Instrucciones para llorar) La escena se aleja de los espectadores. El actor está solo, deambula por el espacio intentando encontrar un nuevo lugar de pertinencia. Más allá, los tablados de feria, la fiesta teatral de la edad media (Tía)

Una vez mas el teatro vuelve a ser simple tablado
de feria donde se conjugan reminiscencias del
grotesco latino con la acrobacia del mimo
ambulante estepario

Al fondo de un pasillo un lugar cerrado, un espacio latente. (Las fases de Severo)

El cubo se organiza para alojar el complejísimo
sistema de la tramoya escenográfica (...) La ley
del dispositivo es la teoría de la perspectiva.
El patrón de la escena es el pintor decorador.

Por último dos sillas enfrentadas a los espectadores (La Banda / Las Ménades)

El interés se ha desplazado del escenario a la
platea: porque no basta hacer teatro, es
necesario que alguien participe desde
la butaca

Al ingresar los actores los objetos y los espacios adquieren nuevos sentidos, el de los cuentos, el de la teatralidad.

Terminado el recorrido por zonas y pasajes los personajes se marchan, los lugares que han habitado quedan ocupados por muñecos que rememoran los cuentos. Se completa la Instalación.

Aquí todo el espacio es escena;
El espectador está metido en ella.
La ley procura la integración de acción y
Público totalmente; de ahí la denominación de
TEATRO TOTAL

A partir de la consulta efectuada al jurado re trabajamos la propuesta en relación al todo. Habíamos ido colocando piedras en el camino al asumir que Instalación y Espectáculo debían integrarse conservando su independencia.

Parecía posible delimitar con un simple recorrido un espacio escénico contenido en el espacio de la Instalación: “ Esos lugares, con su topografía serían el armazón que lo soportara todo” (1)

Situados en el extremos del concepto (“la idea cobra mayor importancia que el material empleado hasta hacerse este último casi innecesario...”) la selección del material elegido para trazar el jeroglífico estaba tomado en relación a Kantor: “La parte mas baja de la realidad, lo que se desecha” (2)

Desde este lugar buscábamos que la propuesta teatral no transformara en Ambientación la Instalación. Cada luz, cada objeto “ambientaba” el cuento, lo ilustra, creaba un clima, una atmosfera.

En esta tensión entre polos aparentemente opuestos el espectáculo se debatía entre un extremo y otro.

En el proceso de construcción fuimos de las partes al todo, ya que nuestra premisa fundamental era el hecho de que todo surgiera directamente del encuentro en el espacio. Por eso hubo varias versiones del texto, de los personajes, del espacio escénico, de la Instalación.

Vimos que ese “espesor de signos” que es el teatro transforma la Instalación en un contenedor de varias Ambientaciones.

Lo que significa en relación a nuestra hipótesis que:

El espacio de la Instalación no es un espacio escénico porque al incluirse el hecho teatral surgen diversas Ambientaciones.

(1) Hoet en revista Humboldt

(2) Kantor Op. Cit.

A continuación se retoman algunos conceptos desarrollados con anterioridad puestos en relación en el siguiente cuadro:

AMBIENTACIÓN	INSTALACIÓN	HECHO TEATRAL
collage de ambientes	escultórica. tránsito de 360°	comunicación y significación
acumula todos los elementos sensoriales	no necesariamente	los organiza en relación al todo
adentro	adentro-afuera	adentro (salvo teatro callejero)
orden premeditado para el recorrido	generalmente libre	premeditado, cargado en la mirada
espectador: modifica	lo transita	transita, modifica y es modificado
puentes: cada uno de los sentidos	mirada principalmente	mirada y voz principalmente
modifica el entorno, crea uno nuevo	incorpora el entorno	modifica el entorno
	gigantismo, frialdad, neutralidad estética	
	investigación sobre las funciones, significado y uso de cada una de las proporciones artísticas	
espectador. forma parte del sentido global	búsqueda del sentido	cierra el sentido

Las bases que brinda la teoría teatral:

El espacio del teatro no nace de la composición de espacios existentes o de un modelo cultural sino del actuar y se vuelve un lugar para fundar el teatro (Cruciani)

En vez de representar se crea la atmósfera. (Meyerhold)

El actor esculpirá el espacio como prolongación de su propio cuerpo (Schlemmer)

Desarrollar en el teatro el problema de crear espacios mediante luz y sombra. (Moholy-Nagy)

El teatro debe dejar de estar cautivo en un espacio. (Artaud)

Todo lo que no contribuye a la narración la daña. (Brecht)

La eliminación de la dicotomía escenario–auditorio no es lo más importante. Sólo crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. (Grotowski)

Una obra teatral se construye alrededor de una sola forma. Descubriarla se transforma en una revelación. Su justeza se verifica en el momento en que cada situación encuentra en ella su explicación. Las otras formas escénicas se disponen y comentan con relación a ella. (Kantor)

DESARROLLO DE LA PROPUESTA DEFINITIVA

Dice Breyer: “El teatro en X invierte las soluciones tradicionales, ubica al público en el centro y a la escenificación en la periferia. Cumplida a los cuatro rumbos la escena. En rigor aquí todo el espacio es escena, el espectador está metido en ella... en el teatro Total (X) el hecho escénico está en linde con la ceremonia... invadir el área de veda puede ser distorcionar el hecho teatral en un teatro de vértigo “(1)

Para Breyer lo que caracteriza al actor como tal es el lugar propio de la relación dialógica de actor y espectador. Es el actor quien ingresa a ese espacio vedado, el espacio escénico.

En nuestra propuesta jugamos al límite de esa invasión. En relación al concepto de Instalación la diferencia principal con el teatro total estaría dada en el transitar de los espectadores.

Este transitar no comprende generalmente un recorrido premeditado como en las Ambientaciones, sino que este tránsito responde a la búsqueda del espectador.

En esta propuesta partimos de concebir al espacio como figura - tránsito - recorrido.

El recorrido premeditado se lo adjudicamos al actor.

El espectador decide desde que lugar observa la escena, se le permite un tránsito de 360°, se mueve libremente por el espacio total.

El puente privilegiado entre actores y espectadores es la mirada y la mirada implica un recorrido.

Buscamos integrar los conceptos:

La Instalación contiene varias Ambientaciones cuyo soporte esta dado por nuestra materialización teatral de los cuentos, basada no en recrear el ambiente de los mismos, sino en la concepción CORTAZARIANA en general.

Cada lugar es un espacio OTRO simboliza distintas ceremonias que en forma conjunta nos muestran la otra realidad. Así texto y objeto adquieren significación en su interdependencia.

Como medio para materializar estos mundos incorporamos bastidores. Los mismos son manipulados por los actores para crear las diferentes zonas.

Dejamos abierta la propuesta a ser completada en una nueva investigación basada fundamentalmente en un estudio sistemático sobre diversas INSTALACIONES. Diversidad de propuestas que no están a nuestro alcance ya que casuísticamente no podríamos acceder al número necesario de experiencias.

Por ello tomamos como eje de esta **integración** entre el Teatro, la Instalación y Cortázar el **espacio**.

(1)Breyer Op Cit. pág. 53

DRAMATURGIA DE LA LUZ

Se recupera como criterio estético la idea de ZONA ILUMINADA de Cortázar: el personaje accede a esa OTRO realidad a través de los puentes que teje la luz. Así las zonas son iluminadas (con respecto a la acción escénica) e iluminantes (en relación al contenido)

TEXTO DRAMATICO: NO SE CULPE A NADIE

(Afuera) Prólogo:

PJE 2: Somos una familia rara en este país en donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada.

PJE 1: Tenemos un defecto nos falta originalidad, casi todo lo que decidimos hacer esta inspirado, francamente copiado de modelos célebres. Si alguna novedad aportamos es siempre inevitable. Los anacronismos, las sorpresas, los escándalos.

PJE 2: Mi tío el mayor dice que somos como las copias en papel carbónico, idénticas al original salvo que otro color, otro papel, otra finalidad. Mi hermana la tercera se compara con el ruiseñor mecánico de Andersen su romanticismo llega a la náusea.

PJE 1: Somos muchos y vivimos en la calle Humbolt, hacemos cosas pero contarlas es difícil porque falta lo más importante: la ansiedad y la expectativa de estar haciendo las cosas, la sorpresa tanto más importante que los resultados, los fracasos en que toda la familia cae al suelo como un castillo de naipes y durante días enteros no hay más que deploraciones y carcajadas.

PJE 2: Contar lo que hacemos es apenas una manera de rellenar los huecos inevitables, porque a veces estamos pobres, o presos, o enfermos, a veces se muere alguno, o –me duele mencionarlo- alguno traiciona, renuncia o se mete en la dirección impositiva.

PJE 1: Pero no hay que deducir de todo esto que nos va mal, que somos melancólicos. Somos muchos que tienen ideas y ganas de llevarlas a la práctica.

(Los espectadores ingresan al espacio escénico. Después de unos minutos ingresan los personajes. El PJE 2 trae una valija. Ingresan a un espacio parcial limitado por libros que forman un círculo)

PJE 2: Aquí estaba la casa, lo que quedo al otro lado de la puerta de roble (Recorren el espacio-manipulación de objetos: libros como escombros) mis libros de literatura francesa (Toma un libro, lo lee. Toma otro par de libros se sienta sobre ellos y recorre el espacio con la mirada mientras dice) cocina, living, pasillo, dormitorio,. Puerta de roble (inmovilidad)

(PJE1 trata de salir del espacio limitado, el PJE2 lo retiene, forcejeo, desparramo de libros cercanos)

PJE 2:..Rechazó dos pretendientes (el PJE1 estira los brazos tratando de aferrarse a alguien, el PJE2 lo retiene)...estúpida tejía, tejía, tejía...

RUPTURA. Aferrándose a hábitos y costumbres viejas sólo atinan a restringir el espacio del libre movimiento hasta ir progresivamente abandonándolo todo.

PJE 2:(Se retoma el forcejeo que paulatinamente se transforma en caricia, el PJE2 acuna al PJE1) No había que preguntar... (El PJE1 se desprende del 2 y gatea hacia los libros, los limpia y los acomoda, abre un libro lee)

RUPTURA. Toda protesta contra ese orden puede resolverse en un hacer algo para entrar en el orden de las costumbres

PJE 1: (Cierra el libro) No hacíamos nada, no hacíamos nada

PJE 2: (Primero lenta y cuidadosamente y luego acelerándose guarda libros como pedazos de casa en la valija, el otro lo observa) Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias (El PJE 1 reacciona con violencia, le quita el libro que el otro tiene entre las manos. Arranca las páginas mientras saca al otro de ese espacio llevándolo a una nueva zona)

PJE 1: Pero a pesar de todo siempre me ha parecido que el rasgo distintivo de nuestra familia era el recato. Por eso, cuando dejamos la casa llevamos el pudor a extremos increíbles, tanto en nuestra manera de vestirnos y de comer, como en la forma de expresarnos y de subir a los tranvías. (En su desesperación el PJE 2 intenta despojarse del pulóver. Lucha por zafar, se equivoca varias veces de salida hasta que lo logra y lo arroja al suelo. El Personaje 1 recorre circularmente el espacio alrededor del pulóver. El Personaje 2 comienza un juego repetitivo en donde se perfila el estado de locura)

PJE 2: (Se acerca lentamente al personaje narrador 1 como si tuviera algo muy frágil entre las manos) Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repita en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. (el personaje narrador 2 repite los ademanes del 1. Lo observa intranquilo a la espera de una reacción violenta)

Agachándose y poniendo la mano derecha en una de las verticales y la izquierda en la horizontal correspondiente se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños formados como se ve por dos elementos que se sitúan un tanto más adelante y más arriba que el anterior, principio que da sentido a la escalera. Ya que cualquier otra combinación produciría quizás formas más bellas y pintorescas pero incapaces de trasladarnos desde una planta baja a un primer piso.

Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo envuelta generalmente en cuero o gamuza y que salvo excepciones cabe exactamente en un escalón. Puesta en el peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado, y llevándola a la altura del pie se la hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en este descansará el pié y en el primero descansará el pié.

La coincidencia de nombres entre el pie y el pié hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pié y el pié. Llegado en esta forma al segundo peldaño basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio del que no se moverá hasta el momento del descenso final. (El PJE1 busca la valija la coloca junto al PJE2, este la abre y lee)

RUPTURA: Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta los pasos de una situación a otra.

(El PJE 2 cierra la valija (APAGON) en la oscuridad sube las escaleras se coloca un par de zancos . Sonido de pasos que se acercan. Vuelve luz)

PJE 1: (al público) ¿Por qué tendremos una tía tan temerosa de caerse de espaldas? Hace años que la familia lucha por curarla de su obsesión pero ha llegado la hora de confesar nuestro fracaso.

(El PJE intenta caminar, titubea como un nene que da los primeros pasos, mientras el personaje narrador 1 lo persigue con redes para cazar mariposas, paletas para matar moscas, etc.)

PJE 1: A la elemental observación de que 32 miembros de la familia estaban dispuestos a acudir en su auxilio, respondió con una mirada lánguida y dos palabras: lo mismo. Durante años hemos acompañado a tía en sus titubeantes expediciones de la sala al ante patio, de la cocina a la alacena, del dormitorio al cuarto de baño. Por más que hagamos tía tiene miedo de caerse de espaldas y su inocente manía nos afecta a todos.

PJE 1: Días después mi hermano el mayor me llamó a la cocina y me mostró una cucaracha caída de espaldas. Asistimos a su vana y larga lucha por enderezarse, mientras otras cucarachas circulaban por el piso y pasaban rozando a la que yacía. Nos fuimos a la cama con una marcada melancolía

PJE 1: Por una razón u otra, nadie volvió a interrogar a tía; nos limitamos a aliviar en lo posible su miedo acompañándola a todas partes, darle el brazo y comprarle cantidad de zapatos con suelas antideslizantes y otros dispositivos estabilizadores. (PJE2 sale por pasillo lentamente)

PJE 1: Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar. Entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos. Estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible, por haber adquirido el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. (Despectivo) Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, de preferencia en un rincón. Duración media del llanto: tres minutos. Úsense o déjense de usar. (Con este texto va transformando el espacio con los bastidores. Crea el espacio de Conducta en los Velorios)

PJE 2: (Vuelve desde pasillo) No vamos por el anís ni porque hay que ir.

PJE 1: Ya se habrá sospechado. Vamos porque no podemos soportar las formas más solapadas de la hipocresía.

PJE 2: Mi prima segunda, la mayor se encarga de cerciorarse de la índole del duelo. Y si es de verdad, si se llora porque llorar es lo único que les queda a esos hombres y mujeres entre el olor a nardos y a café entonces nos quedamos en casa y los acompañamos desde lejos.

PJE 1: A lo sumo mi madre va un rato y saluda en nombre de la familia.

PJE 2: No nos gusta interponer insolentemente nuestra vida ajena a ese diálogo con la sombra.

PJE 1: Pero si de la pausada investigación de mi prima surge la sospecha de que en un patio cubierto o en la sala se han armado los trípodes del camelo.

PJE 2: Entonces la familia se pone sus mejores trajes, espera que el velorio esté a punto y se va presentando de a poco pero implacablemente.

(El personaje 2 entra en la próxima zona. El personaje 1 debe traer al público hasta esta nueva zona)

PJE 1: No nos lleva demasiado tiempo sondear los sentimientos de los deudos más inmediatos, los vasitos de caña, los mates dulces y los particulares livianos, son el puente confidencial. Antes de medianoche estamos seguros, podemos actuar sin remordimientos. Durante un rato hay un amontonamiento de gente en la puerta de la capilla ardiente, preguntas y noticias en voz baja, encogimiento de hombros por parte de los vecinos. Todo está como quieto, como congelado en su propio movimiento

(Habla con el público)

La conversación en voz baja entre cigarrillos y tragos...mira, che, la hermana de Severo cose las cuatro monedas en el pañuelo para cuando toque la fase del sueño...no somos tantos pero de golpe una casa resulta chica...la frase tonta: pasa un ángel...somos un poco de la familia, sobretodo vos (a alguien del público) Ignacio que trabajás en la oficina con Severo...uno se va olvidando de la hora en estos casos...o como dijo el Bebe, es la hora la que se olvida de uno...Ya va a empezar la fase del sudor, aplastemos los cigarrillos y entremos

(Entran a la zona. El personaje narrador 2 tiene puesto un pijama a rayas y está parado de espaldas al público intentando colocar un reloj despertador en la mesa dibujada en el cuadro. Debe ser una acción mecánica y repetitiva. El personaje narrador 1 lo exhibe como a un fetiche, al rozarlo con el cuerpo en un descuido Severo comienza a moverse como un péndulo) No hay porque estás callado... se pueden acercar a la cama no hay problemas...la fase de sudor es desagradable porque al final hay que cambiar las sábanas, hasta la almohada se va ir empapando y pesa como enormes lágrimas... (el Pje1 detiene al personaje narrador 2, le seca el sudor y le acomoda la ropa.)

Y eso que en realidad está muy bien, sería peor si se moviera, las sábanas se pegan que dan miedo. Por suerte Severo es hombre tranquilo, no de los que da trabajo. Ahora se acaba... Sería mejor que fuéramos saliendo... es mejor dejarlo sólo... (antes de salir el Pje1 saluda y felicita al personaje2)

Por supuesto no hay que preguntar, por lo menos en este momento no hay que preguntar. No sé si comprenden del todo. Tuve la sensación de un gran hueco, algo como una cripta vacía que en alguna parte de la memoria latía lentamente como un gotear de filtraciones... había

como una suspensión del juicio, un no querer ir más adelante...las cosas eran así en un presente absoluto, como iban ocurriendo...entonces podíamos seguir. (Espía) Ya va a empezar la fase de los números será mejor que entremos de a uno
(Ingresan nuevamente los espectadores, el personaje narrador 2 gira sobre su propio eje diciendo los números)

Pje2: 6...20...23...16...28...2...5...14... (a un espectador le dice 1; el Personaje 1 se acerca al espectador y lo compadece, el Personaje narrador 2 sigue diciendo los números)

Pje1: (a la mujer) Por supuesto es una cuestión de tiempo, los números por sí mismo no quieren decir nada... no, pero sí... fíjate del uno al dos pueden pasar años...como veinte...yo que vos no me afligía...sin contar que está el asunto de los relojes, che...eso no se entiende mucho pero a lo mejor tiene su importancia, si te toca atrasar...(a todos) Bueno, ya está. Es mejor que salgamos de nuevo. (Apenas salen dos o tres personas el Personaje 1 los hace entrar de nuevo). Ventaja adicional. Empieza la fase de los relojes. (el Pje1 tiene su reloj en la mano invita al público para que haga lo mismo; Pje2 parado, los mira y les indica)

Pje2: Adelantar... atrasar... adelantar... atrasar... (Al Pje1 y al espectador del 1 le pide que atrase. Alegría del Pje1 que se acerca y lo felicita)

PJE1: Ahora va a dormir, ya está durmiendo, fíjense. (De golpe Pje2 empieza a saltar de un lado al otro, jugando al juego infantil del Tic – Tac o juego de las estatuas, hasta que cae y duerme)

Y bueno, ya no juega mas. Ahora hay que ir a dormir, era un juego verdad Julio...si, anda a dormir ahora. (Saca a los espectadores de la zona). Tranvías por allá. Taxis ya no pasan, yo mejor me voy a mi pieza, pongo a calentar unos mates. Total no vale la pena acostarse por tan poco tiempo...ponerse las zapatillas y fumar y tomar mate o esas cosas que ayudan...no se, ir al cine a ver algo.(Va hacia la valija, toma un papel del suelo y se sienta a leerlo sobre la valija. Se desentiende de la obra)

Pje2: (aparece rápidamente desde el fondo y con voz fuerte) Pero cuidado, cuidado porque capaz que le puede pasar como a Lucio, que en febrero de 1947 me contó un divertido episodio que acababa de sucederle. Cuando en septiembre de ese año supe que había renunciado a su profesión y abandonado el país, pensé oscuramente una relación entre ambas cosas. (El actor debe permitirse jugar a lo largo de todo este texto con el error, la velocidad, la equivocación, el hartazgo.)

Una ojeada a la cartelera previno a Lucio que en el Gran Cine Opera daban una película de Anatole Litvak que se le había pasado. En la sala había algo que no andaba bien, algo no definible, señoras preponderantemente obesas se diseminaban en la platea y al igual que la que tenía al lado aparecían acompañadas de una prole más o menos numerosa. Le extrañó que gente así sacara plateas en el Opera. Varias de tales señoras tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas. Señores con el sombrero sobre los muslos y agarrados con ambas manos representaban la contraparte masculina de una concurrencia que tenía perplejo a Lucio. En ese momento bajaron las luces, y al mismo tiempo ardieron brillantes proyectores de escena, se abrió el telón y Lucio vio sin poder creerlo una inmensa banda femenina de música formada en el escenario con un cartelón donde podía leerse BANDA DE ALPARGATAS (frente al público se ven las sillas y las siluetas de cartón, la banda) y

mientras –me acuerdo de su cara al contármelo- jadeaba de sorpresa y maravilla, el director alzó la batuta y un estrépito inconmensurable arrolló la platea so pretexto de una marcha militar. Vos comprendes. Aquello era tan increíble que me llevó un rato salir de la estupidez en que había caído. Mi inteligencia, si me permitís llamarla así, sintetizó instantáneamente todas las anomalías dispersas e hizo de ellas la verdad: una función para la familia y empleados de la fábrica ALPARGATAS que las ranas del Opera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes. Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo y de irme. Lucio empezó a hacer nuevas observaciones, por de pronto la banda era una enorme farsa, sólo la tercera parte de los integrantes tocaban los instrumentos. Como calidad, la banda era una de las peores que había escuchado en su vida. Marcha tras marcha la audición continuaba en medio del beneplácito general –repito sus términos sarcásticos y esdrújulos- y a cada pieza terminada renacía en la esperanza de que al fin el centenar de budinCit.os se mandara a mudar y reinara el silencio bajo la estrellada bóveda del ópera. De pronto pareció entender todo aquello en términos que lo excedían infinitamente: sintió como si me hubiera sido dado a ver al fin la realidad, un momento de la realidad que me había parecido falsa porque era la verdadera. La que ahora ya no estaba viendo, lo que acababa de presenciar era lo cierto es decir lo falso. Dejó de sentir el escándalo de estar rodeado de elementos que no se hallaban en su sitio porque en la misma conciencia de un mundo otro comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su cuenta de ahorro, a su veraneo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte. A veces he pensado que hubiera sido realmente interesante si Lucio regresa al Opera y descubre la inexistencia de tal festival. Pero es cosa verificable que la banda tocó esa noche, en realidad no hay porque andar exagerando las cosas. A lo mejor el cambio de vida y el destierro le vienen a Lucio por el hígado o alguna mujer. Y después que no es justo seguir hablando mal de la banda, pobres chicas. (Busca dos sillas y las coloca en el lugar correcto. Se sienta en una de las sillas. El Pje1 se sienta a su lado. Ambos llevan programas de la obra.)

(Pausa larga)

PJE 2: Joder. Joder con el programa. Le eché una mirada al programa, no pude menos de reírme al pensar en el maestro. Una vez más el viejo zorro había armado su programa de conciertos con esa insolente arbitrariedad estética que encubría un profundo olfato psicológico rasgo común en los regisseur de music hall, los virtuosos de piano, y los match makers de lucha libre. Sólo yo de puro aburrido podía meterme en un concierto en donde después de Strauss, Debussy y sobre el pucho Beethoven contra todos los mandatos humanos y divinos. Pero el maestro conocía bien a su público, gente tranquila y bien dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer. En realidad yo le tenía un enorme cariño al maestro que nos trajo la buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros urbanos. En donde hace diez años no se pasaba de La Traviata y La Obertura del Guaraní. (PAUSA) Yo tenía a mi lado a la señora de Jonatán que pasa por melómana y que sonrosadamente me dijo.

PJE 2: Ahí tiene, ahí tiene a un hombre que ha hecho lo que pocos, no sólo a formado una orquesta sino también un público.

PJE 1: Sí. Dije yo con mi condescendencia habitual.

PJE 2: A veces pienso que debería dirigir mirando a la sala porque nosotros también somos un poco sus músicos, no cree.

PJE 1: No me incluya por favor, en materia de música tengo una triste confusión mental. Este programa por ejemplo me resulta horrendo, pero seguramente me equivoco. La señora de Jonatán me miró con dureza y desvió el rostro, aunque su amabilidad pudo más y la indujo a darme una explicación.

PJE 2: El programa es de puras obras maestras, y cada una ha sido solicitada especialmente por cartas de admiradoras. No sabe que el maestro cumple esta noche sus bodas de plata con la música.

PJE 1 (al público) No sabe que el maestro cumple esta noche sus bodas de plata con la música.

PJE 2: y que la orquesta festeja sus cinco años de formación.

PJE 1: Y que la orquesta festeja sus cinco años de formación.

PJE 2: Lea, lea al dorso del programa, hay un artículo tan delicado del Dr. Palacín.

PJE 1: Pero los aniversarios son las grandes puertas de la estupidez. Y presumí que los adictos del maestro eran incapaces de contener su emoción. Las chicas de Epifanía estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes, hacen pensar en volátiles diversos para decirme que Mendelsohn había estado bestial.

PJE 2: (cacarea) Que era una música como de terciopelo y de gasas, y que tenía un romanticismo divino, uno podría quedarse toda la vida oyendo el nocturno y el scherzo estaba tocado como por manos de hadas. A la Beba le gustaba más Strauss, porque era fuerte, verdaderamente un Don Juan alemán, con esos cornos y esos trombones que le ponían la carne de gallina.

PJE 1: Cosa que me pareció sorprendentemente literal. El Dr. Epifanía nos escuchaba con sonriente indulgencia y me mostró dos manos con las que se hubiera dicho que acababa de aplastar una remolacha. Lo curioso es que hasta ese momento yo había tenido la impresión contraria y me parecía que el maestro estaba en una de esas noches en las que el hígado le molesta y él opta por un estilo escueto y directo sin prodigarse mucho. Pero debía ser el único que pensaba así.

PJE 2: Vos no viste en ese momento en el scherzo de Mendelsohn cuando parece que en vez de una orquesta son como susurros de voces de duendes.

PJE 1: La verdad, dije yo, primero tendría que enterarme de cómo son las voces de los duendes.

PJE 2: No seas bruto.

PJE 1: Dijo. (Se pone de pie y busca algo entre los pies de los espectadores). Me dolía un poco no estar en el juego, mirar a esta gente desde fuera, a lo entomólogo. Es una cosa que me

ocurre siempre en la vida. Y casi he llegado a aprovechar esta actitud para no comprometerme con nada.

Pje2: Disculpe. ¿Se le perdió algo señor?

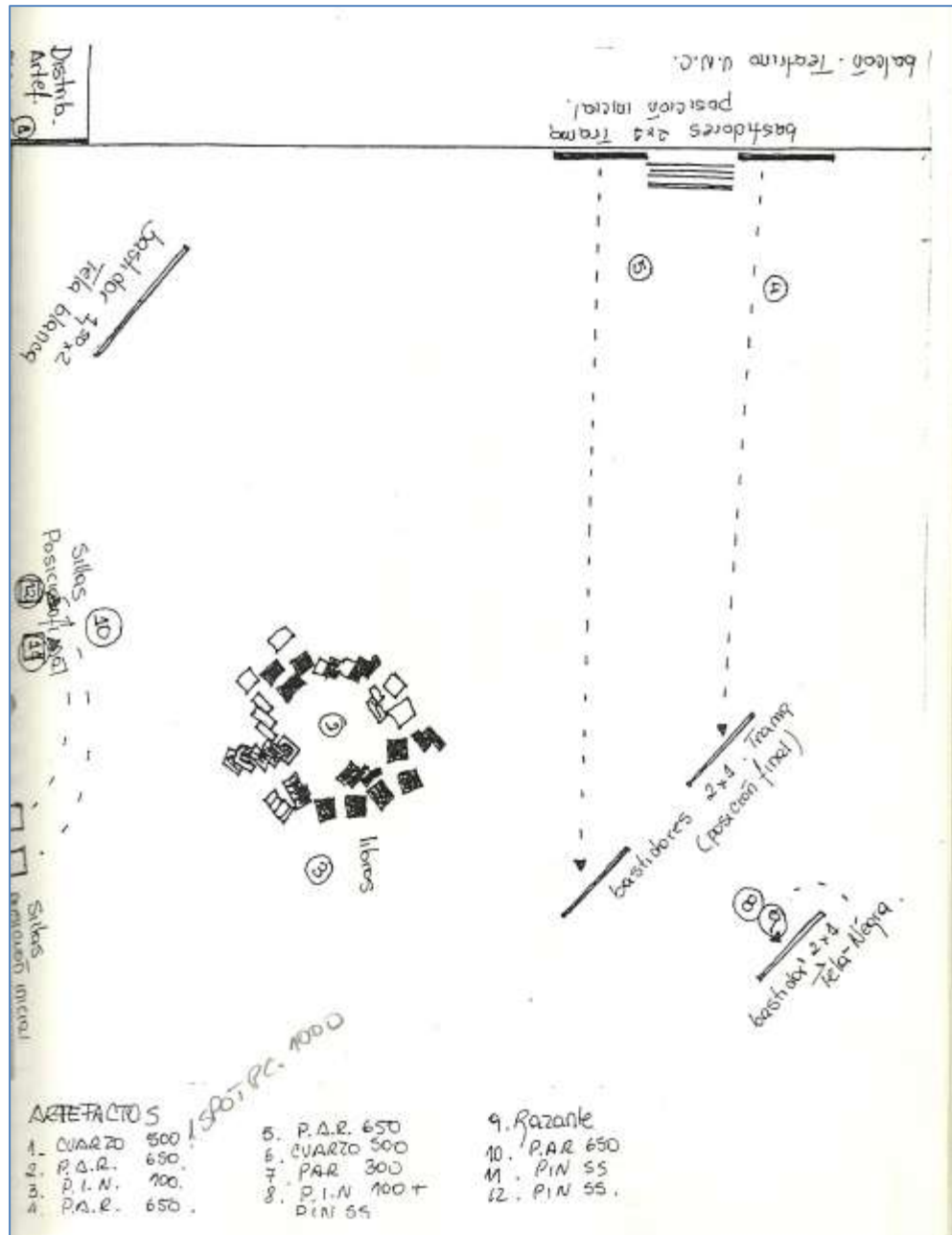
PJE 1: El teatro señora, el teatro. (El Pje2 toma al Pje1 de las solapas y lo saca del teatrino. Se alcanza a escuchar) Es difícil tomarle gusto al teatro cuando pasan cosas así. Se está mejor at home

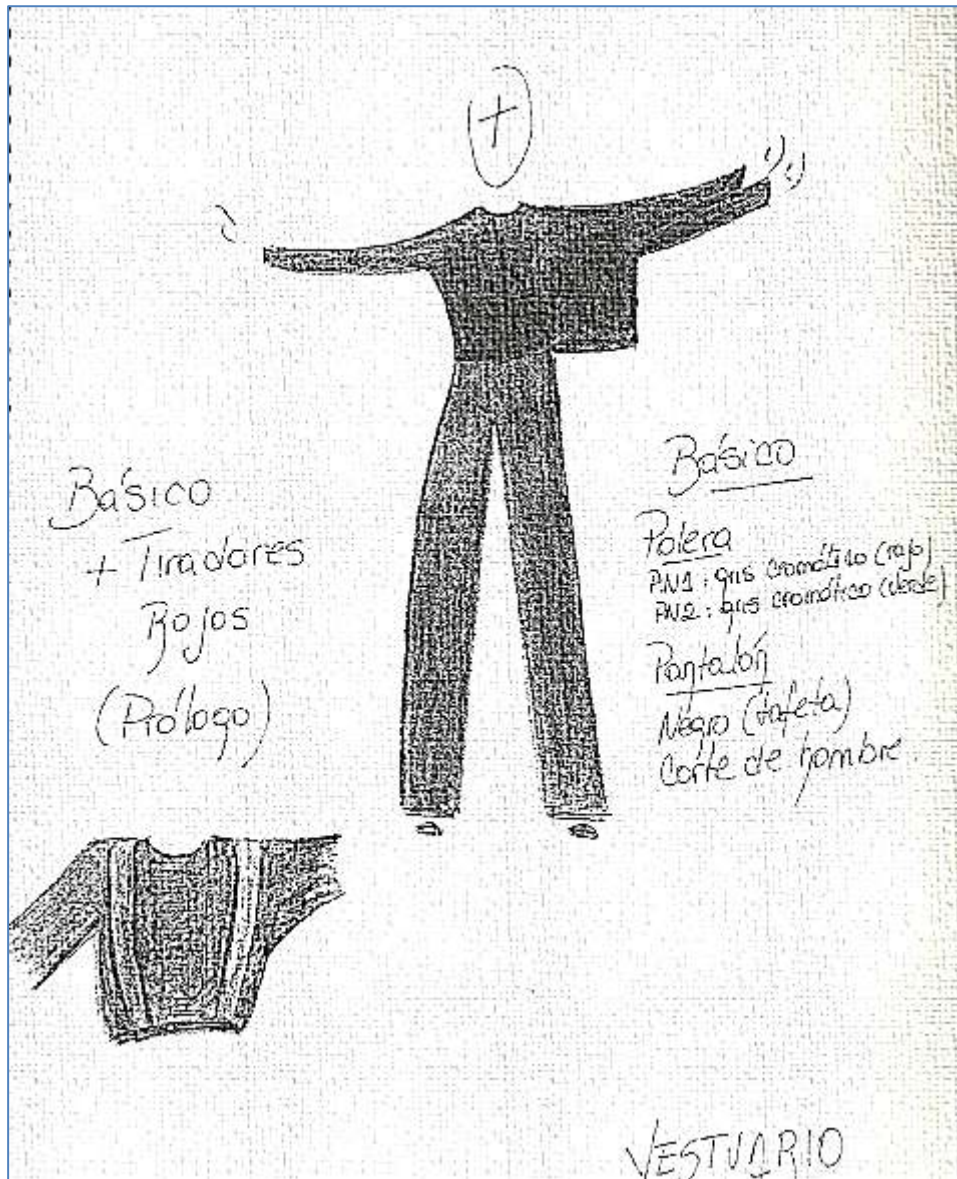
(Sólo se ve el reflejo de luz que entra por la puerta abierta, se escucha en off la voz de Cortázar contando Conducta en los Velorios, ingresan nuevamente los personajes con sobretodos y paraguas recorren el espacio, juego de luces -vuelve cada zona- se detienen en el centro del espacio)

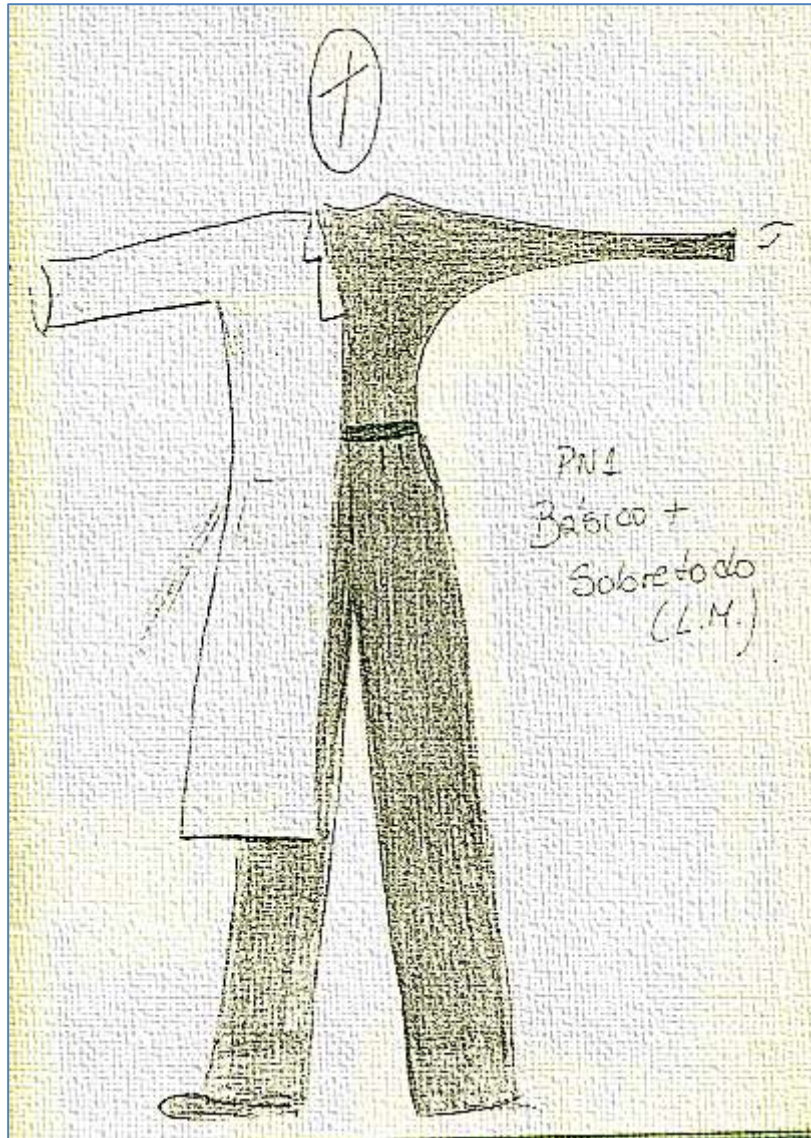
PJE 1: ¿Era un juego, verdad Julio?

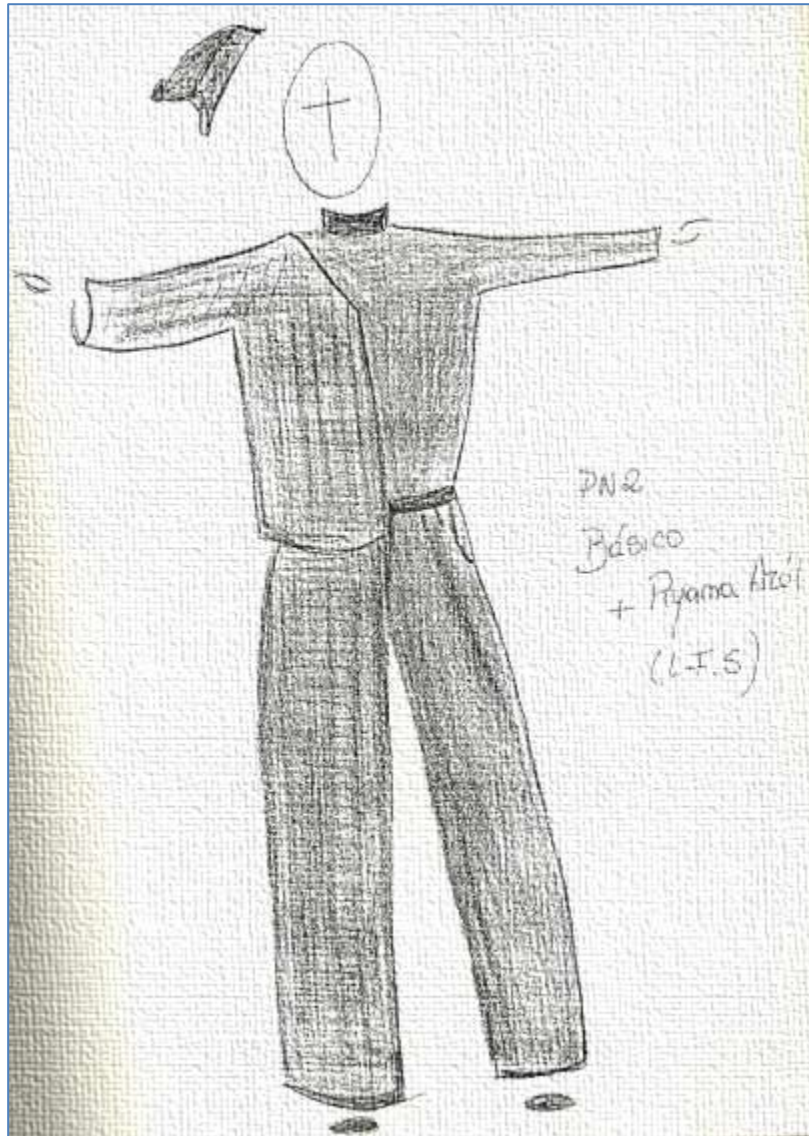
APAGÓN FINAL queda sonido en off que paulatinamente desaparece.....

CARPETA DE PRODUCCIÓN





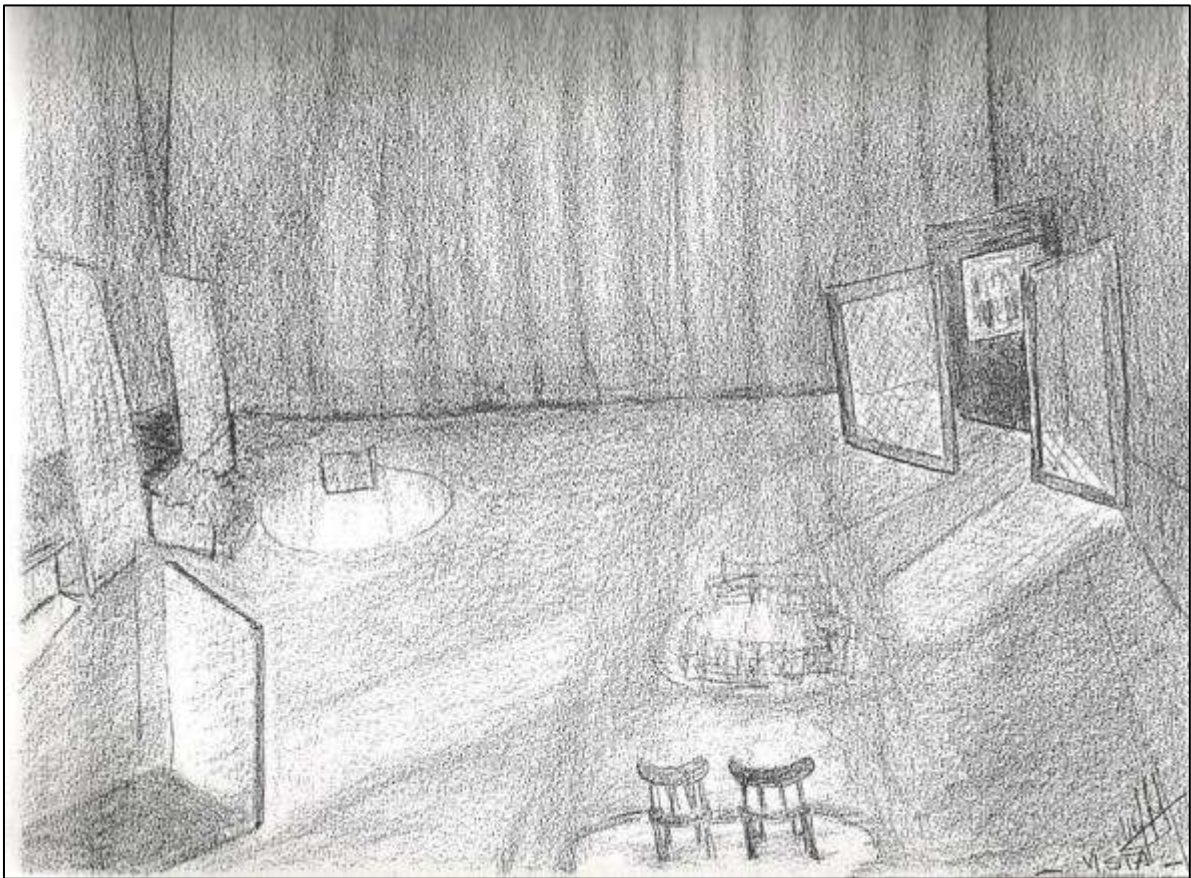




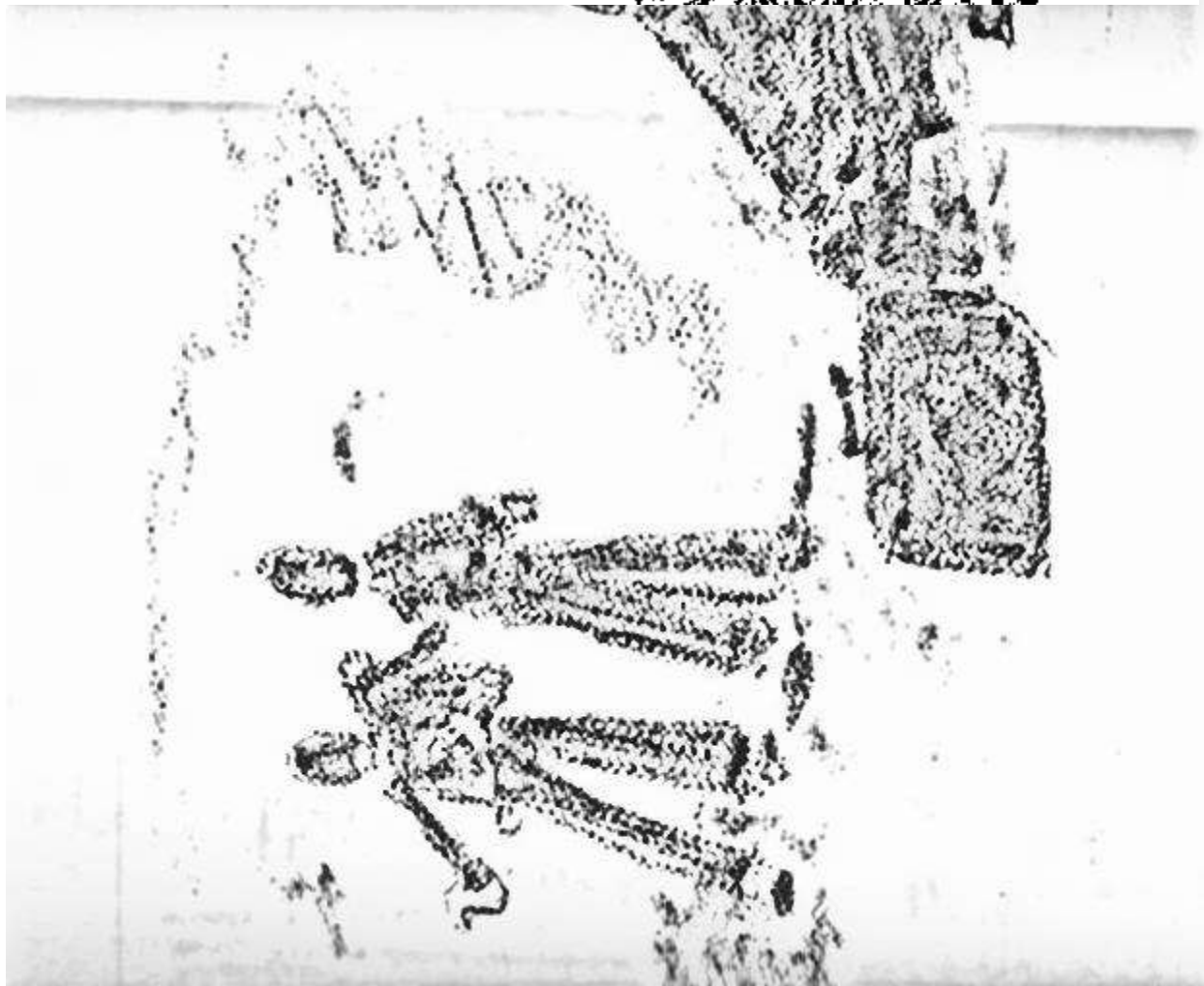








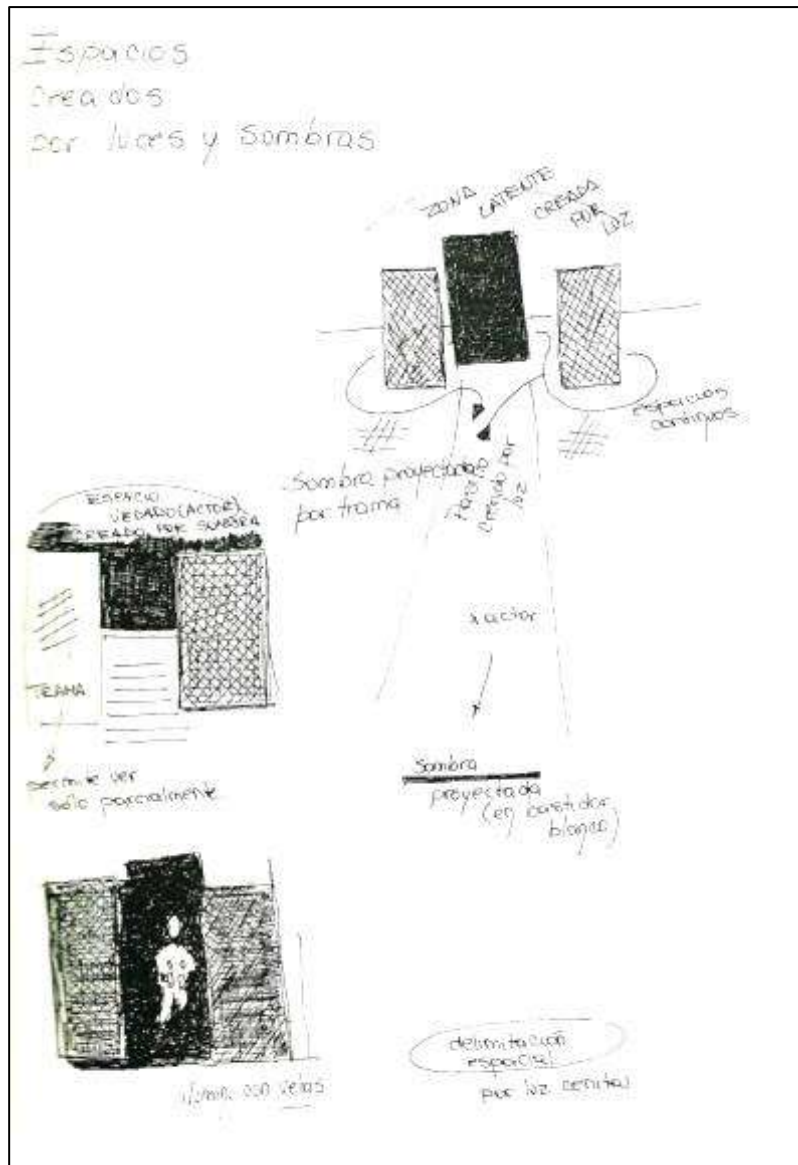


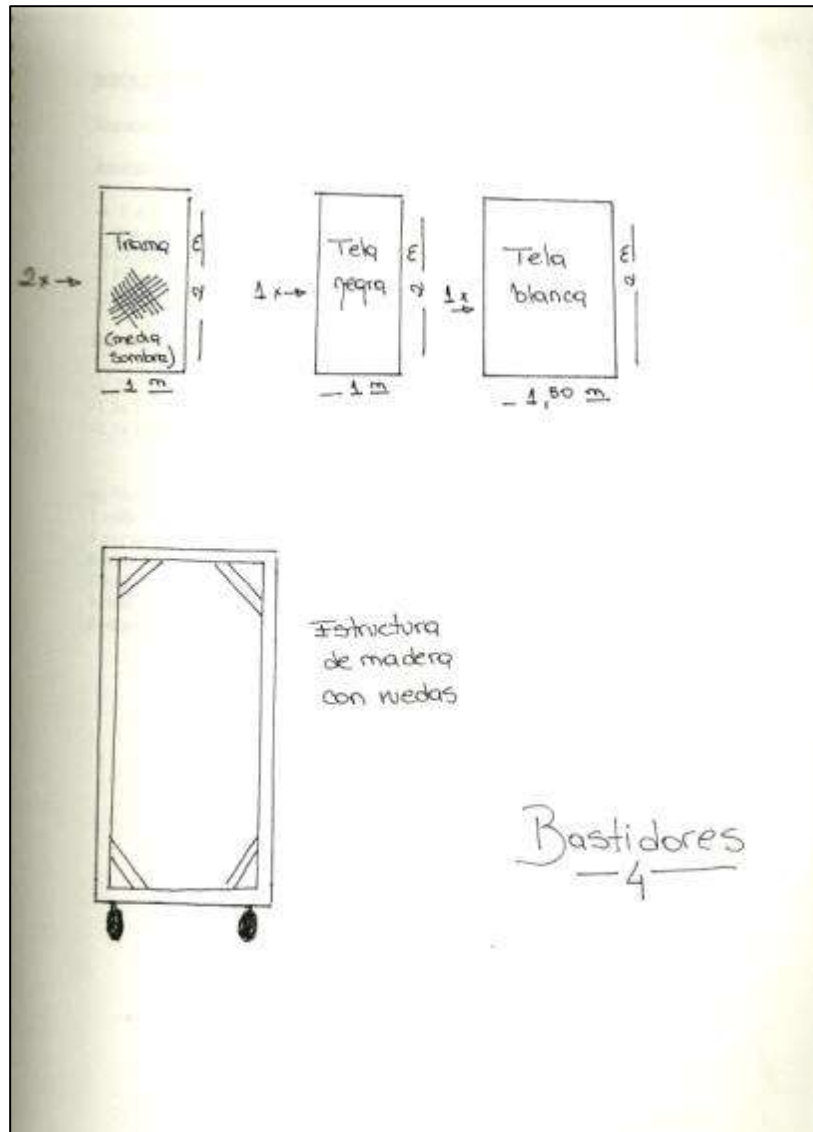


GUIÓN TÉCNICO DEL ESPECTÁCULO (LUCES)

Nº	SECUENCIA	PIE DE ESCENA	MOVIMIENTO
1	PROLOGO	AFUERA	E 1-
2	CASA TOMADA	ENTRAN CIRCULO LIBROS	E2 AL 50%
3		mis libros...	2- 80%
4		rechazó dos...	2-100 %
5	RUPTURA	aferrándose a hábitos...	E 3 100%
6		...abandonándolo todo	S3
7	RUPTURA	(lee) Toda protesta...	E3-100%
8		cierra libro	S3
9		salvo las consecuencias	E4 -20%
10		Pero a pesar de todo...	4-100% Baja 2 paulatinamente hasta 10%
11	INSTRUCCIONES PARA SUBIR UNA ESCALERA	Busca la valija. Sale del círculo	S2 (queda 4)
12	RUPTURA	...de una situación a otra.	APAGON
13	TIA	sonido de pasos	OSCURIDAD
14		20 segundos	E4-5
15		...y no era peor que otras vidas.	E6 (pasillo)
16		desaparece actor fondo pasillo	S6 E7
17	INSTRUCCIONES PARA LLORAR	el actor se coloca en zona iluminada	
18		movimiento de bastidores	E8
19	CONDUCTA EN LOS VELORIOS	entra actor por pasillo con velas	LUZ DE VELAS
20	LAS FASES DE SEVERO	...ya no juega más	E4
21		espectadores salen de la zona	S8
22	LA BANDA	Pero cuidado, cuidado...	E9 (razante)
23		colocan sillas	E10-11 S9 (paulatinamente)
24	LAS MENADES	yo tenía a mi lado...	E12
25		(repite) cinco años de formación	S12
26		Las chicas de Epifanía...	E12
27		Cosa que me parece...	S12
28		...que no pensaba así.	E12
29		Dijo.	S12
30		se levanta	S11

31		...el Teatro	E1
32			
33		lo agarra	S10
34			Sólo luz que se filtra por puerta abierta
35		VOZ OFF DE CORTÁZAR	Punteo al 20% de las diferentes zonas
36		Stop- ¿Era un jurgo verdad Julio? 10 segundos	Baja todo hasta desaparecer
37			APAGON
38		queda sonido en off que paulatinamente desaparece	
39		luz saludo final	





REQUERIMIENTOS TECNICOS

Espacio escénico: Superficie 9 x 8 mts. Aprox.

Artefactos de Iluminación:

- 4 P.A.R 650 watts.
- 1 P.A.R 300 watts.
- 2 CUARZOS 500 watts.
- 3 P.I.N 100 watts.
- 2 P.I.N 55 watts.

Bastidores:

- 1 2 x 1 mts. con ruedas forrado en tela negra (liencillo)
- 1 2x 1,50 mts. con ruedas forrado en tela blanca (liencillo)
- 2 2x 1 mts. con ruedas, trama metálica que permita paso de luz.

40 libros tipo colección

1 valija

1 par de zancos

1 escalera

6 velas tipo CIRIO

1 cuadro

1 reloj

2 sillas

DETALLE DE COSTOS DE PRODUCCION DE LA INVESTIGACION

DESCRIPCION	COSTO
Pasajes aéreos Córdoba-Comodoro Rivadavia:	<u>710.</u>
-asesor (mayo)	
-consulta (julio)	(330 -380)
Pasajes terrestre Comodoro Rivadavia-Córdoba:	<u>884</u>
-consulta (marzo)	
-pretesis (julio)	(156-728)
TOTAL PASAJES	<u>1594.</u>
Bastidores	250
Papelería-Fotocopias	234
Zancos	50
Mangueras	26.50
Gastos generales (correo-teléfono)	150
Video-Fotografía	57.50
Vestuario	100.
Material bibliográfico	47.
TOTAL PRODUCCION ESPECTÁCULO	<u>915.</u>
TOTAL INVESTIGACION	<u>2509</u>

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

PERIODO	ACTIVIDAD
30-11-97 al 20-3-98	INDAGACION SOBRE EXPERIENCIAS TEATRALES RELACIONADAS CON LOS CONCEPTOS PLASTICOS Y ESCULTORICOS (de Meyerhold a Barba)
	INDAGACION DE ANTECEDENTES, DESARROLLO Y PROYECCIONES SOBRE AMBIENTACIONES E INSTALACIONES (Moholy-Nagy, Kaprow, Cage, Pollock)
	INVESTIGACION DE LA CONCEPCION DE ESPACIO EN LA OBSERVACION DE LAS CONSTANTES ESPACIALES DE LOS TEXTOS DE CORTÁZAR EN RELACION CON LOS FUNDAMENTOS DE LA INSTALACIÓN-AMBIENTACION
20-3-98 al 30-5-98	PUESTA EN RELACION Y APLICACION DE LOS PUNTOS ANTERIORES A LOS TEXTOS DE CORTÁZAR
	INVESTIGACION ESPACIAL. Construcción de los personajes narradores. Adaptación y puesta en relación de los diferentes segmentos del espectáculo.
30-5-98 al 30-6-98	RESOLUCION POETICA OPERATIVA
8-7-98	CONSULTA CON EL JURADO
27-7-98	PRETESIS

FICHA TECNICA

NOMBRE DEL ESPECTACULO: *NO SE CULPE A NADIE*

AUTOR: Basado en textos de *JULIO CORTÁZAR*

DIRECCIÓN- ESCENOGRAFIA : *CECILIA PEREA*

ASESOR DOCENTE: LIC. *ROSITA RIBAS*

**INTERPRETES: *NATALIA SALVADOR*
 *SILVIA ARAÚJO***

ASISTENTE TECNICO: *GABRIEL MURPHY*

REGISTRO EN VIDEO: *FLORENCIA PEREA*

REGISTRO FOTOGRAFICO: *ROSA REVSIN*

DISEÑO DE AFICHES Y PROGRAMAS: *MÓNICA ALEUY* (Dirección de Cultura)

AUSPICIADO POR LA DIRECCION DE CULTURA *MUNICIPALIDAD DE COMODORO RIVADAVIA*

BIBLIOGRAFÍA

GLUSBERG JORGE CONVERSACIONES SOBRE LAS ARTES VISUALES. Emecé Editores. Glusberg 1992. Emecé Editores 1992. Bs As.

GLUSBERG JORGE MODERNO POSTMODERNO Emecé Editores. Glusberg 1993. Emecé 1ra. edición.

GLUSBERG JORGE EL ARTE DE LA PERFORMANCE. Edic. de arte Gaglianone. 1986. Bs. As. Arg.

UBERSFELD ANNE SEMIOTICA TEATRAL Cátedra Univ. Murcia.. Signo e imagen. De. Cátedra S.A. 1993 Madrid.

DE MARINIS MARCO COMPRENDER EL TEATRO. LINEAMIENTOS DE UNA NUEVA TEATROLOGIA Colección Teatrológia. Editorial Galerna. 1997. Bs.As. (fotocopia)

LOS REPORTAJES DE THE PARIS REVIEW. CONFESIONES DE ESCRITORES LATINOAMERICANOS. El Ateneo. Impreso en Arg. 15 de marzo 1996. 1995 A.M. Heath y Co. Ltd. London y Rassuel. Volkening New York.

CALVINO ITALO LAS CIUDAES INVISIBLES Edit. Minotauro. 1995. Primera de. 1974. España.

CALVINO ITALO SEIS PROPUESTAS PARA EL PROXIMO MILENIO

JUNG CARL GUSTAVE EL HOMBRE Y SUS SIMBOLOS Biblioteca universal contemporánea. Cuarta de. diciembre 1984. Barcelona. Carl Jung 1964.

AUGE MARC LOS NO LUGARES. LOS ESPACIOS DEL ANONIMATO. Gedisa

ANTONETTI NOTAS SOBRE LA PUESTA EN ESCENA. Eudeba 1960. Paris 1950.

ARNHEIM RUDOLF EL PODER DEL CENTRO. Alianza Forma. Madrid 1984.

ARNHEIM RUDOLF EL PENSAMIENTO VISUAL

ARNHEIM RUDOLF ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL. EuDeBa. traducción Rubén Masera. novena edición de la edición en ingles de 1957. Enero 1985 Bs.As. Argentina.

MOHOLY-NAGY LAZLO LA NUEVA VISION. PRINCIPIOS BASICOS DEL BAUHAUS. Editorial Infinito. Bs.As. 1985. Primera de. 1929.

LUCIE-SMITH EDWARD MOVIMIENTOS DEL ARTE DESDE 1945. Emecé De. Bs. As. 1979. Primera de. Gran Bretaña 1969 by Thomas y Hudson.

BROOK PETER EL ESPACIO VACIO. ARTE Y TECNICA DEL TEATRO. EDIT. Península. Traduc. Gil Novales.

GROTOWSKI JERZI HACIA UN TEATRO POBRE. Siglo XX edit. Primera edición en español 1970. Ingles 1968. México 1989.

CRUCIANI FABRIZIO ARQUITECTURA TEATRAL Fotocopia S/D

CRUCIANI FABRIZIO FALLETI CLELIA EL TEATRO DE CALLE. TECNICA Y MANEJO DEL ESPACIO. Col. Escenología. Teatro Tascábile di Bérghamo. Grupo edit. Gaceta. 1992. Mexico.

BARBA EUGENIO MAS ALLA DE LAS ISLAS FLOTANTES. Firpo y Dobal editores. 1987. Bs.As. 1987 Barba.

BARBA EUGENIO LA CANOA DE PAPEL. TRATADO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL. Col. Escenología 1992. Editorial Gaceta. México.

BREYER GASTON TEATRO: EL AMBITO ESCENICO. Centro editorial America Latina. Fotocopia.

MEYERHOLD VLADIMIR TEORIA TEATRAL Editorial Fundamentos Madrid.

JAVIER FRANCISCO NOTAS PARA LA HISTORIA CIENTIFICA DE LA PUESTA EN ESCENA [fotocopia S-D]

JAVIER FRANCISCO LA RENOVACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO Fundación Banco Provincia de Buenos Aires. Primer premio 1979.

DE TORO FERNANDO SEMIOTICA DEL TEATRO EDITORIAL GALERNA

DE TORO FERNANDO BRECHT EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO Editorial Galerna

IITCTLA/ EDITOR FERNANDO DE TORO SEMIOTICA Y TEATRO LATINOAMERICANO Editorial Galerna 1990 Argentina.

WRIGHT EDWARD PARA COMPRENDER EL TEATRO ACTUAL Fondo de cultura económica. Edic. Nuevo País 1989. 1 Edic. en inglés 1959.

PAVIS PATRICE DICCIONARIO DEL TEATRO Paidós comunicación. Barcelona 1990. 1980 Edit. Sociales.

BRAUN EDWARD EL DIRECTOR Y LA ESCENA Editorial Galerna

CIRLOT JUAN EDUARDO MORFOLOGIA Y ARTE CONTEMPORÁNEO. Poliedro De . Omega Barcelona 1955

ORTEGA JULIO LA CASILLA DE LOS MORELLI Fotocopia. S/D

CORTÁZAR JULIO BESTIARIO. Edit. Sudamericana. 36 edic. 1994 1 de Abril 51 BsAs.

CORTÁZAR JULIO RAYUELA Edit. Sudamericana Bs As 1 edic. junio 63. 36 edic. mayo 1995.

CORTÁZAR JULIO HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS

Edit. Sudamericana 1 edic. mayo 1962. 33 edic. febrero 1995.

CORTÁZAR JULIO LA ISLA A MEDIODÍA Y OTROS RELATOS Biblioteca básica
Salvat. Salvat 1971

CORTÁZAR JULIO CUENTOS COMPLETOS 2 Alfaguara 1 edic. marzo
1994 2 reimp. Julio 1997.

CORTÁZAR JULIO CEREMONIAS

Edit. ENRIQUETA MORILLAS VENTURA EL RELATO FANTÁSTICO EN ESPAÑA E
HISPANOAMÉRICA Col. Encuentros. Serie: Seminarios. Soc. Estatal Quinto Centenario.
Printed en España. 1991

AAVV LA VUELTA A CORTÁZAR EN NUEVE ENSAYOS Colección Hechos y palabras
Carlos Perez Editor 1968 Argentina.

KANTOR TADEUSZ EL TEATRO DE LA MUERTE Fotocopias. Edit. De la Flor. Selec.
Denis Bablet. Prólogo de Kive Staiff (español) seg. De. Ag. 87. Arg. (1977)

A.A.V.V. JULIO CORTÁZAR AL TERMINO DEL POLVO Y EL SUDOR Biblioteca de
marcha 1 ed. Junio 1997 Uruguay.

ECO UMBERTO OBRA ABIERTA

ARTAUD ANTONIN EL TEATRO Y SU DOBLE Ed. Hermes sudamericana. j ed. 1938 Ed,
Gallimard Paris. 1 impres, México febrero 1987. 2 reimp. Octubre 1992

CALABRESE OMAR EL LENGUAJE DEL ARTE instrumentos Paidós colección dirigida
por Umberto Eco 1 ed. 1987 1 reim. 1995 España. 1985 grupo editoriale Fabbri Bompiani
Sanzongo Etas Milan.

PUBLICACIONES

REVISTA LA MAGA EDICION ESPECIAL número 5 HOMENAJE A JULIO CORTÁZAR
Nov 1994

REVISTA LA MAGA 9-2-94 y 12-10-94

REVISTA LA MAGA EXTRA agosto 96 ENTREVISTAS

La escena latinoamericana revista semestral. Universidad Iberoamericana Año 2 N 3-4 febrero octubre 1994

DONDE SE ACABA EL TEATRO Y EMPIEZA NO SE SABE QUE. Los tres cerditos de RODRIGO García Nel Diago Universidad de Valencia.

Centro de investigación en literatura argentina U.C.A ACTAS DE LA JORNADA DE ESTUDIO DE LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR 28-10-94

EL CORREO DE LA UNESCO Noviembre 1997. ¿A DONDE VA EL TEATRO ACTUAL?

REVISTA HUMBOLDT INTER NATIONES año 33 1992 N 107

ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN DOCUMENTA Y n 115Y AÑO 36-1994 N 113

Videos consultados

DOCUMENTA IX KESSEL ALEMANIA 1992

Ed. Bs. As. ARG. 1996

45 BIENAL DE VENEZIA 1993 LOS PUNTOS CARDINALES DEL ARTE

46 BIENAL DE VENEZIA 1995 UN SIGLO DE ARTE

Presentación Rosa Brill

