

# El viento y el lodón

## una indagación sobre la dramaturgia

**David Korish**

*Co-fundador y co-director del Teatro Abya Yala, profesor de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional.*

Desde 1979, la universidad itinerante, conocida como la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA por sus siglas en inglés), ha mantenido sesiones de trabajo cada dos años. Mediante una variedad de actividades investigativas –obras de teatro, demostraciones de trabajo, conferencistas invitados, trabajo práctico participativo, discusiones en grupo– esta "red de artistas y estudiosos", como la describe su fundador Eugenio Barba, se aboca a diversos temas que indagan los principios básicos que generan la 'vida escénica' del actor/bailarín. La sesión de 1996, convocada en Copenhagen, titulada LOS VIENTOS SUSURRANTES DEL TEATRO Y LA DANZA, se concentró en profundizar el entendimiento de aquella fisura tenue que separa el teatro de la danza. En 1998, la sesión de Por-

tugal giró alrededor del tema de la organicidad en *performance*, específicamente dirigiéndose a la tensión entre lo que es 'orgánico' para el actor y aquello que parece 'orgánico' para el espectador.

La sesión más reciente, convocada en Bielefeld, Alemania, en agosto del 2000, titulada ACCIÓN, ESTRUCTURA, COHERENCIA, se dirigió al tema de la 'dramaturgia', específicamente la dramaturgia del *performance* del actor/bailarín. Uno de los hilos que emergió durante la sesión fue el de la compleja relación entre la dramaturgia física del *performer* y la dramaturgia escrita del texto dramático. Tres demostraciones de trabajo en particular –dos de actores del Odin Teatret y una de maestros japoneses de formas tradicionales– ilustraron

algunos puntos interesantes: uno acerca de cómo esta relación podría funcionar dentro del trabajo sobre una pieza en particular, y un segundo punto sobre cómo una visión más amplia de la idea de dramaturgia podría convertirse en una manera de entender una posible conexión entre técnicas creativas, tanto del pasado como del presente.

### **Demostración de trabajo de Roberta Carreri y Torgeir Wethal**

Roberta Carreri y Torgeir Wethal iniciaron su demostración de trabajo explicando por qué decidieron trabajar con material de *CASA DE MUÑECAS*, de Ibsen. Durante un taller reciente que ellos impartieron, algunos participantes, quienes laboran en el teatro profesional más tradicional –un teatro marcado tanto por la rápida creación de personajes basados en textos como por un corto período de ensayo– preguntaron cómo ellos (los participantes) po-

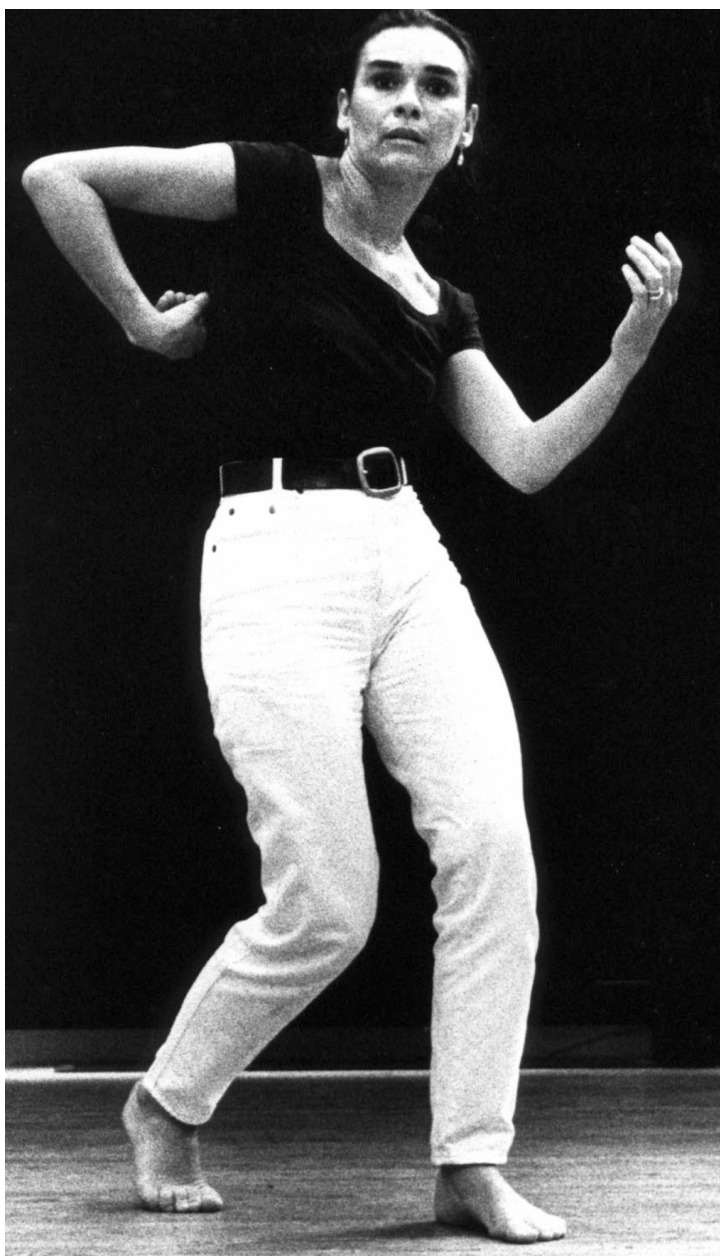
drían aplicar las técnicas de trabajo basadas en el desarrollo de partituras físicas a sus vidas profesionales. Esta preocupación interesó a Roberta y a Torgeir a tal grado que comenzaron a trabajar sobre un tipo de improvisación pública continua, una sesión de trabajo abierta, en donde desarrollan material físico basado en y partiendo directamente de la escena final entre Torvaldo y Nora de dicha obra.

La pregunta de cómo generar formas físicas dinámicas relacionadas con un texto dramático más tradicional es algo que nosotros hemos estado confrontando durante algún tiempo; así que la oportunidad de ver a Roberta y a Torgeir luchar por unir una partitura de acciones físicas con la narrativa de Ibsen, fue extremadamente enriquecedor. Yo estaba particularmente atraído hacia los momentos en donde una frase del diálogo o unas circunstancias particulares de la obra generaban una asociación personal y, de esta asociación, ellos construían acciones físicas que complementaban la expresión del

texto o la situación de la escena, sin interrumpir el flujo básico de la narración.

Por ejemplo, para la entrada de Nora en esta escena final, Roberta observó que la casa de Nora, su hogar –esposo e hijos– está halándola hacia abajo, succionando su vida. Así, a Roberta le vino una imagen de que el suelo de la casa estaba cubierto de lodo, una imagen que utilizó de modo físico aplicando las energías corporales de alguien cuyos pies se sumergen en el lodo mientras camina. Esto le daba a su entrada la cualidad física de luchar agresivamente para adelante así como una pelea contra algo que la arrastraba, una fisicalización extremadamente acertada en relación con la situación en que Nora se encuentra en ese momento, peleando por moverse hacia adelante en su vida, mientras resiste las fuerzas emocionales que la halan para atrás.

Lo que es notable en términos de la relación dramática entre *performer* y texto es que Roberta está trabajando de manera *literal* y *asociativa* al



*Roberta Carreri en una demostración de trabajo. Foto: Tony D'urso.*

una *asociación física y personal*—el lodo succionándole sus pies— el cual enriquece el momento, tanto para ella internamente cómo para dinamizar su expresión física de este evento escénico particular.

Después de desarrollar este tipo de reacción física a una asociación generada por el texto, lo crucial en este momento fue cómo ella pasó por el proceso de ajustar la acción física para que no pareciera extraña dentro del marco del comportamiento social de la obra. Para encontrar en su cuerpo la sensación física de arrastrarse por el lodo, ella necesitaba trabajar con la imagen de lodo muy espeso, produciendo un movimiento de gran esfuerzo. Sin embargo, sabía que este tipo de movimiento 'no tendría sentido' en la obra y, por lo tanto, redujo el tamaño de sus movimientos hasta llegar a la esencia de una acción física cuya manifestación fuera coherente dentro de los términos del drama. De esta manera, ella y Torgeir desarrollaron una gran parte de sus partituras de acciones físicas para la construcción de la vida física de la escena. Ellos

mismo tiempo. Está trabajando literalmente en que su entendimiento de la condición de Nora, en este momento responde

a la información sacada directamente de la obra, una lectura literal psicológica. Aun con esta información, ella genera

crearon, en esencia, una línea de *acciones físicas asociativas tanto en relación y coherente con el texto*, una partitura dinámica que daba gran fisicalidad a la escena, pero que no quebrantaba la fluidez desde un punto de vista narrativo. Para los que estamos intentando construir un puente entre el trabajo físico del Odin y el mundo de las llamadas grandes obras, esta demostración ofreció un valioso conocimiento acerca de las conexiones posibles entre formas físicas dinámicas –la dramaturgia *performativa* del actor– y la dramaturgia escrita del texto dramático.

### **Demostración de trabajo de Tage Larsen y Julia Varley**

Tage Larsen y Julia Varley, también del Odin, en su demostración de trabajo anduvieron por terrenos similares. El punto de partida de este trabajo fue la pasión de Tage por los textos de Shakespeare y, de nuevo, la necesidad de encontrar técnicas de trabajo que ligaran el lenguaje físico que ellos habían adquirido en el Odin, con material escrito, en este caso Shakespeare, cuyas convenciones son, quizás, menos abiertas a las partituras físicas que ellos, como actores, habían aprendido a usar.

En esta demostración, en la cual Tage y Julia habían trabajado en una escena entre Yago y Otelo, el acercamiento fue marcadamente diferente de la dirección que tomaron Roberta y Torgeir. En vez de desarrollar la partitura

física en relación directa con el texto –en un proceso continuo de diálogo con el texto, como lo hicieron Roberta y Torgeir– lo que propuso Tage fue que desarrollaran un diálogo físico improvisado entre uno y otro, y luego que adaptaran y montaran esta partitura física al texto. Lo notable en esta demostración fueron dos elementos: primero, la capacidad de Tage y Julia, mediante la improvisación, de desarrollar una partitura física dinámica la cual se convertiría en la base para su encuentro al incorporar el texto y, lo segundo, cómo ellos eliminaron y moldearon el material físico para que la partitura de acciones no interfiriera con el sentido de la escena misma. En el momento de unir la partitura física (material que fue creado con muy poca relación directa con el texto mismo) con el diálogo de Shakespeare, Tage continuamente se preocupaba si lo que estaba haciendo en un nivel físico era simplemente "demasiado raro", en términos de su relación con la escena en cuestión. En un momento determinado durante la demostración, Tage tomó un poco de agua, un evento que reflejaba algo que había hecho durante el proceso de trabajo con Julia y que se volvió en una especie de inspiración fortuita. Él explicó que luego de tomar por casualidad un trago de agua durante el trabajo, quiso transformar la naturaleza de las acciones que creaban, para que fueran igual de naturales como 'tomar agua.' Y así, moldeó y ajustó su material físico para acomodarlo a este 'extraño lenguaje' de Shakespeare, donde el árbitro final era si su acción física contribuía al texto o si interrumpía su significado, fluidez y poesía. Así como

con el lodo de Roberta en el suelo de su CASA DE MUÑECAS, Torgeir se forzaba a sí mismo a balancear entre su propio entrenamiento y técnicas adquiridos y su apreciación y entendimiento de las riquezas y complejidades dramáticas del diálogo shakespeariano. Sin embargo, en este caso, Torgeir mantuvo su atención no solamente en la relación dramática entre su material físico y el contexto narrativo de la escena, como habíamos visto con Roberta y Torgeir, sino, también, en la complicada unión de sus acciones físicas con las convenciones inherentes a la comprensión y apreciación musical de la poesía dramática de Shakespeare.

## Dramaturgia

Ferdinando Taviani, uno de los fundadores e investigadores principales de la ISTA, ofreció una imagen provocadora de dramaturgia cuando la describió como 'los eslabones' que existen en la cadena de elementos de la acción dramática. Al identificar dramaturgia no tanto como los 'eventos mismos en sucesión', sino como los vínculos que mantienen a estos eventos unidos –los puentes–, él sugiere que la construcción de la pieza dependerá de nuestra habilidad de identificar y crear estos vínculos. Claramente, estas dos demostraciones de trabajo reflejan la observación de Taviani, en tanto que los actores del Odin luchan por identificar y crear los vínculos entre su material físico dinámico y la naturaleza narrativa y lingüística del

material, para crear una totalidad emocionante y dramáticamente coherente.

Sin embargo, si extendemos la idea de dramaturgia más allá de las fronteras del trabajo sobre la pieza individual para abarcar la naturaleza de ambas circunstancias de trabajo y técnicas, podemos ver cómo estas dos demostraciones de trabajo también reflejan cómo estos actores están tratando de identificar y crear vínculos *profesionales* –encontrar la dramaturgia– entre su experiencia y circunstancias profesionales diferentes a las de ellos: entre el mundo de un grupo estable de actores altamente entrenado, dirigido por un solo director, quienes juntos han desarrollado un vocabulario de trabajo compartido que facilita una manera muy particular de creación, y el mundo fluctuante de creadores, de vocabularios y métodos de trabajo variables, de tiempo de creación muy limitado, de textos dramáticos con continuidad narrativa, con diálogos y personajes. Estas demostraciones plantean la duda, en efecto, de ¿cómo podría el trabajo del Odin reverberar fuera del paradigma profesional que ellos mismos han fomentado y dentro del cual el Odin ha florecido?

Esta pregunta nos lleva a un desafortunado enigma: en ambos casos estamos delante de actores cuya maestría de habilidades creativas particulares ha emergido solo como resultado de la condición misma de sus vidas profesionales. Su capacidad para desarrollar y moldear formas físicas dinámicas –sea en relación con Ibsen o Shakespeare o creaciones

menos tradicionales, como han hecho generalmente— ha sido adquirida sólo como resultado de los años de entrenamiento y el uso mismo de acciones físicas poéticas y asociativas dentro de los propios montajes. Así, su capacidad de aplicar estas habilidades fuera de sus condiciones de trabajo, se basa en su adquisición de estas habilidades en primer lugar, habilidades que los han nutrido a partir de sus condiciones de trabajo. Si eliminamos las condiciones, arriesgamos perder las habilidades. No obstante, como pasamos hacia una era en donde mantener la visión de un grupo de teatro se vuelve cada vez más imposible, es esencial que continuemos la búsqueda de estos vínculos entre la información profunda y esencial del trabajo del actor del Odin y las circunstancias que no están definidas por el teatro de grupo, circunstancias que debemos hacer nuestras. En sus demostraciones de trabajo, Roberta y Torgeir, al igual que Tage y Julia, están tomando pasos importantes hacia el encuentro y la creación de estos vínculos.

### Un vínculo: el viento y el lodo

Uno de los últimos eventos de esta sesión de la ISTA fue una demostración compartida por el actor de Noh, Matsui Akira (cuya interpretación del estilo Noh de *Stairway to Heaven* de Aerosmith fue una de los momentos destacados de esta ISTA en particular) y Kainichi Hanayagi de la tradición Nihon Buyo. Los organizadores nos dieron un texto traducido de la escena que estaba siendo cantada y así

tuvimos la oportunidad de experimentar la representación de Noh en la manera en que el espectador japonés la experimenta, con la habilidad de asociar lo que está sucediendo con las palabras. Mientras los observaba, se me ocurrió que los creadores originales del material físico, de una partitura que ha sido pasada de mano en mano, de persona a persona por cientos de años, tal vez trabajaron de una manera no tan diferente a como Roberta y Torgeir presentaron en su demostración. Esto es, parece que ellos partieron del texto escrito para desarrollar una línea de acciones físicas, las cuales fueron, a la vez, poéticas y asociativas y que no estuvieran divorciadas de la línea narrativa. Un momento claro fue cuando el texto menciona el mar y el actor Noh deslizaba sus manos en el aire como el viento pasando sobre el mar. La acción no ilustra el mar, sino cómo una asociación sacada del texto, enriquece la poesía escénica del momento. Este acercamiento, de hecho la construcción entera del material físico en la forma clásica japonesa, parece mantener este mismo balance entre lo literal y lo asociativo que Roberta exhibía al halar sus pies dentro del lodo: acciones físicas poéticas en relación con la línea narrativa del texto. Lo que me impresionó en este momento es que tal vez los actores del Odin, a medida que avanzan y forjan estos vínculos profesionales entre su trabajo y un futuro incierto, están, quizá, también descubriendo un vínculo dramático de tradiciones con el pasado, entre este nuevo trabajo y uno de sus principales ancestros: Zeami y su desarrollo del Teatro Noh.



# herencia

REVISTA DE PATRIMONIO  
CULTURAL COSTARRICENSE

ec@cariari.ucr.ac. <http://cariari.ucr.ac.cr/~ec/revistas/herencia/>

