

FÁLIKA

Concepción, territorialidad y el cuerpo del actor

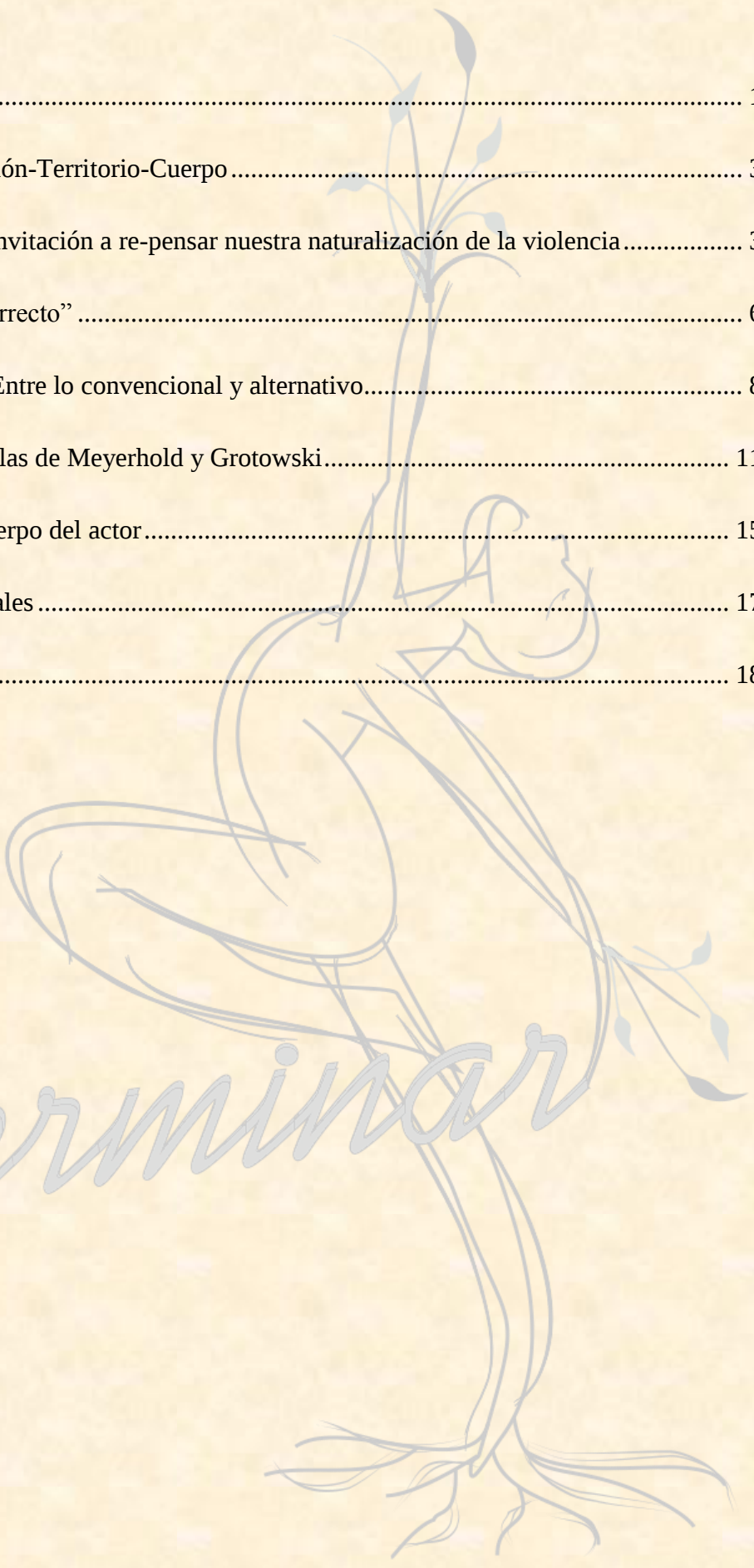


Artículo escrito por: Noelia Quintela Pacheco

Contenido

Introducción.....	1
Fálka: Concepción-Territorio-Cuerpo	3
Concepción: Invitación a re-pensar nuestra naturalización de la violencia.....	3
El sentir “incorrecto”	6
Territorialidad: Entre lo convencional y alternativo.....	8
Fálka entre huellas de Meyerhold y Grotowski.....	11
El trabajo del cuerpo del actor	15
Comentarios finales	17
Bibliografía.....	18

germinar



Introducción

Este trabajo plantea una aproximación a la concepción y territorialidad teatral, a partir de una obra escrita y producida por La Logia Teatro en Montevideo en dos períodos, uno en 2018 y otro en 2019.

Las razones que me llevaron a la elección del tema se relacionan directamente con intereses personales, pero también con la necesidad de reflexionar acerca de propuestas realizadas por grupos situados más cerca de la periferia, que en el centro de la producción teatral de nuestro país. Las inquietudes surgidas se relacionan con: ¿Cuáles son los temas que nos interesan?, ¿cómo queremos y/o podemos abordarlos?, ¿para qué lo hacemos?, entre otras.

La Logia¹ Teatro es una compañía (de la cual formo parte de manera activa) iniciada en 2011 por alumnos de la Escuela de Actuación Integral (EAI), la cual muestra su primer proyecto teatral en el año 2012. Desde entonces nos hemos propuesto producir, actuar y, en algunas ocasiones, dirigir nuestras obras. Las elecciones van fluctuando acorde a las necesidades y disponibilidad de cada integrante.

Fálka es una obra que se escribe a partir del interés que surge en los integrantes del grupo por conectar con una problemática actual en nuestra sociedad, como es la violencia de género. Temiendo ser tildados de “tomar el tema de moda” decidimos que era un tema que queríamos abordar. Tan pronto comenzamos, notamos nuestro primer límite, lo inmenso y complejo del tema, por lo que decidimos seguir una línea más específica, pero ¿cuál? Para decidirlo comenzamos por realizar entrevistas en profundidad a tres mujeres con diferentes trayectorias de vida y con un rango etario entre 30 y 40 años. A partir de temáticas propuestas comenzaron a surgir espontáneamente temas como abuso sexual, relaciones basadas en la renuncia de

¹ La Logia Teatro, viene llevando a cabo obras en Uruguay desde el 2012. Independiente en sus inicios hoy fluctúa en los grises de la subvención estatal por medio de fondos y la producción artesanal del proceso creativo y muestra. Su nombre remite al inicio y los intereses de la compañía. Un grupo de compañeros dentro de la escuela de teatro comenzábamos a tener inquietudes que iban más allá de los cursos y que nos impulsaba a quedarnos reunidos, tarde en la noche, luego de clases, hablando sobre lo que queríamos hacer en teatro. Solíamos bromear con el carácter clandestino de estas reuniones dado que, al ser aún estudiantes, no era bien visto que estuviéramos haciendo teatro, como si este fuera un quehacer exclusivo para profesionales (profesionalismo obtenido por un diploma de egreso). Así, tras varios encuentros se forjó la compañía con ocho integrantes.

aquello que se quiere hacer, deseos reprimidos (de diversa índole), manipulación, agresiones físicas, humillaciones, deseo de venganza, superación, empoderamiento, rencor, tristeza, dolor, entre otros.

Los encuentros se tornaron en espacios para compartir, desde anécdotas, hasta los diferentes puntos de vista de cada integrante. De estos encuentros participó incluso el dramaturgo Juan Gómez. Esto nos demostró que, si en una muestra tan pequeña se producían tales divergencias, la complejidad del tema estaba a la vista. Luego de finalizados los encuentros, el dramaturgo realizó una encuesta por internet, sin delimitación de sexo, ni edad. Dicha encuesta estuvo abierta aproximadamente un mes, una vez cerrada, se recopilaron sus datos y fueron separados de los sujetos emisores. Así, nace Fálíka, como resultado de ficcionar datos reales.

El texto de la obra resultó en un lazo de amistad, dado por sucesivos encuentros y la revelación por parte de una de ellas (agresiones sufridas por su marido). Se revela una historia de violencia de género central y otras dos periféricas. Las amigas pasaron por diversas posturas (similar a las que podemos encontrar en nuestra sociedad) enojo, rencor, culpabilización, entendimiento, venganza, etc. El texto narra como la víctima es asesinada por su marido, y sus amigas toman venganza asesinándolo a él. La temática actual de la obra es intersectada por una temporalidad no lineal y un final políticamente incorrecto, la venganza y/o la justicia por mano propia, que, en ocasiones, generó rechazo del público y una sensación expresa de no entender.

Las posibilidades de análisis son muy ricas, pero dada la extensión del trabajo solo nos centraremos en la concepción y territorialidad de la obra a través del cuerpo del actor, comparando las dos puestas realizadas con pocos meses de diferencia entre sí. La primera, en el Teatro de La Candela, y la segunda, en Salvador Casa Cultural. Para esto, contamos con la visión de Gianinna Urrutia (directora de Fálíka) quien argumenta su trabajo de puesta en escena y los cuerpos de las actrices basado en concepciones de Meyerhold y Grotowski.

Consideré un desafío personal abordar desde “fuera” (y no tanto) una obra que conozco desde “dentro”. Por otro lado, consideré interesante la propuesta de un trabajo actoral desde el cuerpo, aun sin entender demasiado, en aquel momento, lo que significaba. ¿A qué responde la relación entre el cuerpo, lo cotidiano y no cotidiano?, su intersección, el cambio rotundo a partir de escenarios diferentes, etc.

Fálíka: Concepción-Territorio-Cuerpo

Concepción: Invitación a repensar nuestra naturalización de la violencia

Preguntarnos por la concepción de una pieza teatral implica pensar en su relación e interacción con el mundo que la rodea y en el cual se encuentra inserta. Si llevamos este ejercicio a Fálíka encontramos preocupaciones e intereses de los integrantes del equipo (en ese momento tres mujeres y un hombre), pero ¿de dónde vienen estas preocupaciones? Es innegable que en los últimos años en Uruguay y, como ciudad capital cosmopolita Montevideo, se viene despertando una realidad que involucra la violencia de género y que ha sacado a la luz cifras de femicidios alarmantes. No significa que antes no existieran, pero la naturalización de este tipo de violencia hacia las mujeres desde muy temprana edad y el miedo a hablar, hizo que durante muchos años se tomara ese tipo de violencia como consecuencia de la conducta impropia de las mujeres que la padecían. Sin duda, el avance de una nueva ola feminista en el mundo, llegando a América Latina, tiene sus consecuencias en Uruguay, donde muchas mujeres y hombres (desde un lugar diferente) abogan por nuevas generaciones que deconstruyan un modelo patriarcal de opresión hacia la mujer. Aunque, nos encontramos en el inicio de esta utopía, a muchas de nosotras, sobre todo aquellas que tenemos acceso a educación, medios de información e independencia económica, entre otras condiciones, nos llegan ciertos cuestionamientos que nos permiten repensarnos en “ser y estar” en un mundo distinto al que nos enseñaron cuando niñas. Es un proceso lento, aún, cuando la información abunda en redes y medios de comunicación. La deconstrucción no es un hecho acabado, sino un continuo ejercicio de cuestionamientos, destrucciones, y nuevas construcciones, que se van armando y acomodando en un proceso relacionado al tejido social en el cual se encuentra inmerso, y del cual los individuos no están exentos. Por lo tanto, cuando comenzamos a pensar sobre ¿qué queríamos trabajar?, este tema se puso sobre el tapete, porque de alguna forma nos tocaba, preocupaba y angustiaba.

Cuando comenzamos con las entrevistas y espacios de charla, el dramaturgo (hombre) formaba parte de estos encuentros. Juan Gómez, siempre estuvo abierto y respetuoso en la charla. Al comienzo hablaba poco, se veía un poco tímido y se limitaba a hacer anotaciones. También, se podía ver su esfuerzo por entender algunas cuestiones que para nosotras eran “naturales”. Pero Juan, además de ser el dramaturgo, es nuestro amigo, por lo que estos encuentros, cuando estábamos a solas con él, comenzaban a hacerse más distendidos y él también llegó a contar anécdotas y experiencias. Por

momentos nos reíamos, sorprendíamos, en ocasiones, compartimos la tristeza y también tuvimos nuestros desacuerdos. Además de las entrevistas, Juan realizó cuestionarios y con todo el material reunido, (nuestros conceptos por momentos distintos a los de él, las voces anónimas que participaron y los suyos) fue separando textos, agrupando perfiles que se parecían y contradecían (en este proceso solo participaba él). Paralelamente, con el grupo de actrices, organizamos jornadas de improvisación, se proponían temas y cada una improvisaba tomando posiciones distintas. El dramaturgo seguía tomando notas. Así, nace el texto de Fálíka, interceptado por múltiples variantes de, género, edad, opiniones de diferentes contextos sociales, económicos, histórico-políticos, y en generaciones con conceptos dispares sobre el rol de la mujer en sociedad.

Una vez escrito el texto se buscó quien dirigiera la obra. Desde el inicio supimos que debía ser una mujer, consideramos que una mujer podría entender mejor lo que significaba Fálíka para nosotros y, tal vez, podría sentirse identificada con muchos pasajes del texto. Gianinna Urrutia había sido nuestra docente en la escuela de teatro en la cual nos formamos. La veíamos como una docente estricta, pero comprometida a la vez, y decidimos invitarla, luego de leer la obra, aceptó. En entrevista con Gianinna, meses después, al consultarle por la concepción de la obra ¿cómo cree que Fálíka se relaciona en el tejido social actual?, ¿desde qué lugar? Ella respondió lo siguiente:

(...) cuando recibí el texto de Fálíka, ya me habían hecho el preámbulo de [en] qué se había basado (...) Entonces es imposible separar el texto de una realidad que está ahí, que es tangible que lo sacaron de experiencia pura. (...) para mí, lo central del texto fue, la violencia, esa temática que era transversal a toda la obra que era la violencia intrafamiliar y violencia de género. Que son dos cosas distintas pero iguales (...) es lo que estamos viviendo hoy en día con toda la temática de género y es lo que el texto era explícito en hacerlo. (...) A mí me interesó por la manera en que estaba escrito (...) siempre lo separé en dos, los monólogos (...) eran dos de cada personaje y lo dejé en uno y uno que compartieron, y las escenas de estas amigas que se juntaban a hablar. (...) los monólogos empezaban a hablar de cosas que yo no sabía bien que era (...) no era algo explícito y a mí me encanta cuando no es explícito (...). Tenía un verso muy particular, fue todo un tema trabajar eso, después lo sacamos o intentamos reformular y mantener solo en los monólogos y en el resto del texto no. (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).



Fálka no pretendía ser una historia real contada, sino, condensar experiencias de múltiples sujetos en tres personajes. Siempre fuimos conscientes de los pro y contra de este hacer. A favor, encontrábamos la diversidad de sentimientos, opiniones y experiencias que podíamos contar. Como desventaja, la imposibilidad de profundizar en determinados casos reales y el hecho, no menor, de que los datos estaban siendo procesados por un hombre². Un hombre estaba escribiendo sobre problemáticas nuestras. ¿Por qué no escribíamos las mujeres sobre nuestras problemáticas? En lo personal, me costaba aceptar esta idea, pero también formaba parte de la organización y posibilidades con las que contaba el grupo. Juan Gómez es el único que ha tomado siempre el rol de dramaturgo y estaba dispuesto a escuchar lo que tuviéramos para decir, aún sin saber si estaría de acuerdo. Conscientes tomamos el desafío con el compromiso de que una vez el texto estuviera listo, sería revisado y modificado, en caso de considerarlo necesario por parte de las actrices y directora de la pieza teatral. Ante la pregunta a la directora del proyecto sobre qué opinaba acerca de que la obra haya sido escrita por un hombre, respondió:

² Datos procesados por un hombre, podía poner en duda el trabajo.

Apa!!! Esto no me lo habían preguntado eh es interesante, porque (...) la deconstrucción (...) no es solamente en el género femenino, también en el masculino, es en ambos. Me parece que un hombre que la haya escrito, con el cual también pude hablar y me dijo “hace lo que quieras con el texto” también es interesante. Porque no me está diciendo “mira esto lo escribí y esto no lo toques”, no me está dando su visión, si se quiere, patriarcal sobre un asunto de género. Me dio la libertad de hacer lo que quiera, me resultó muy interesante que sea un hombre que haya tenido la cabeza, desde su lugar para construir una temática de género. (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).

El sentir “incorrecto”

Durante todo el proceso nos encontramos con cuestionamientos propios y externos. En las entrevistas, a la hora del trabajo actoral, en los cortes que la directora realizó al texto, donde también hicimos parte de la discusión, pero sobre todo por el final de la obra. Durante la obra, el espectador se encontraría con charlas de tres amigas donde se iba develando la problemática, también monólogos donde, en una especie de limbo sin espacio ni tiempo, los personajes contaban cuestiones relevantes en su vida, las cuales fueron forjando la persona que eran en el presente. No contaban solo razones o hechos, sino sentimientos y sentidos que ellas encontraban a cosas, personas, y situaciones que muchas veces eran vistas como incorrectas por la sociedad que las rodeaba actualmente o en el pasado. En estos monólogos podía verse la complejidad de situaciones que van conformando el ser y estar de estas mujeres en el mundo, y como es imposible escapar del tejido social en el cual nos encontramos inmersos. El miedo a la censura, al rechazo, a la soledad, en ocasiones nos obliga a vivir bajo la acusación de un sentir incorrecto, pecaminoso y/o malicioso.

La obra transcurría en una unidad de tiempo no lineal, iba al pasado, volvía al presente, se interrumpía con monólogos sin tiempo-espacio determinados y al final dejaba entrever que Valeria, la mujer que sufría abusos por parte de su marido, había muerto en uno de estos episodios de violencia y que sus amigas, se vengaron matando al agresor. Este final fue discutido, ya que sería de alguna forma, políticamente incorrecto matar al agresor, hacer justicia por mano propia. Muchas veces este, es el argumento utilizado por los grupos que atacan el avance feminista y acusan a esas mujeres de querer erradicar la violencia con más violencia. No queríamos que esto se interpretara así, si bien, no queríamos hacer militancia para ningún grupo, tampoco era el concepto

que teníamos de este final. Sabíamos que el sentir y la acción de matar al agresor eran “incorrectos” si mirábamos desde las reglas sociales de convivencia, donde existe un organismo judicial que se encarga de hacerlo. Pero el sentir de matar al agresor era lo que salía de muchas de las entrevistas y cuestionarios. Muchas de las mujeres que compartieron sus historias, sintieron en diversos momentos “ganas de matar” a quien les generó tanto daño, físico y psicológico, luego de una agresión sexual, física, humillaciones y/o chantajes laborales a partir de favores sexuales. Sería un error afirmar que todas quisieran, quisiéramos, matar a cada hombre que nos dice algo por la calle, pero la rabia, el enojo, la frustración, y la impotencia, están presentes en todos los casos. Es fácil teorizar desde el escritorio, pero al momento de ser víctima de tales agresiones, o que alguien querido lo sea, solo queremos venganza. Sabemos lo que debemos hacer, y lo hacemos, pero deseamos otras cosas, incorrectas en una sociedad civilizada, pero que internamente es lo único que alivia el dolor en la inmediatez.

La razón que Gianinna Urrutia expresó acerca de por qué realizó cortes en el texto e incluso invirtió algunos órdenes, refieren a:

(...) yo no quería que fuera algo evidente (...) una cosa es trabajar el drama desde lo dramático y otra cosa es desdramatizar el drama. (...) no iba a trabajar una temática de género desde un lugar dramático y de ahí el concepto de la puesta. (...) hubo un tema que fue muy discutido, también con las actrices que fue el final (...) se arriesgaba mucho. (...) si bien, no estoy de acuerdo con el final, jamás se me ocurrió sacar ese final, cambiarlo o modificarlo. Porque sé que inconscientemente (...) iba a tener muchas interpretaciones, como sucedió, y me encanta que suceda eso con un final. No me gustan los finales que son cerrados (...) ¿qué me da a mí para imaginar o para salir del teatro pensando realmente?

¿Cuál era tu objetivo?, ¿lo obtuviste?

Mover alguna ficha. (...) Sí, sí. Eso y más. Sí porque a veces una va con la cabeza de “el final va a generar...” y después te saltan con otras cosas, la repercusión en la gente fue “el monólogo a mí me dio tal interpretación, yo entendí tal cosa” Y siempre te preguntan “¿Está bien o está mal?” Jamás digo que está bien y que está mal, no existe eso para mí, al contrario. ¿Cuando me dan otra interpretación digo “Apa! Capaz que lo que estábamos comunicando o no estuvimos muy acertados, en la manera o en la forma o pa! Me dio más de lo que pensaba que me iba a dar (...). (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).

Territorialidad: Entre lo convencional y alternativo



El *Teatro Comparado* inicialmente piensa al teatro en contextos internacionales y supranacionales, reconociendo teatros nacionales y sus relaciones con culturas extranjeras. Desde lo supranacional, se ocupa de identificar y entender problemáticas que trascienden el ámbito nacional. Pero lo nacional no es único, es heterogéneo, complejo y variado, por lo cual la intra-nacionalidad pasó a cobrar relevancia. (Dubatti, 2008, pp. 4-7). Se hacen necesarios nuevos términos como territorialidad y supraterritorialidad. Según Dubatti:

(...) la nueva y más actualizada definición de TC propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. (p. 10).

Tener en cuenta la territorialidad es pensar el contexto geográfico-histórico-culturales singulares; mientras la supra territorialidad, aspectos de los fenómenos que trascienden la territorialidad. (Dubatti, 2008, p. 14).

¿Cómo pensar estos aspectos en relación con Fálíka? Podríamos comenzar con el hecho de que sus dos temporadas fueron realizadas en escenarios y barrios muy diferentes entre sí, pero en ambos la temática pudo ser interpretada, porque excede una

cuestión barrial e incluso nacional. La obra se llevaría a cabo en Uruguay, precisamente en Montevideo entre 2018 y 2019. Primero, estuvo pensada para el escenario del Teatro De La Candela, ubicado en el barrio Punta Carretas; luego surgió la oportunidad de llevarla a Salvador Casa Cultural en el barrio Cordón. En La Candela, nos encontramos con un escenario tradicional, rectangular, con telones, elevado del nivel del público, el cual se encontraba de frente sentado en butacas, separado en dos grupos por un pasillo que unía la entrada de la sala con el escenario, y una cabina desde donde se manejaban las luces y el sonido. En Salvador Casa Cultural, un espacio amplio donde se encontraba público y actrices al mismo nivel de altura, con espacios laterales donde también podían ubicarse, no había telones, las luces eran pocas, y manipuladas por las propias actrices y el sonido por parte de la directora (que se encontraba en un rincón tras el público, con una computadora y un parlante). El público se encontraba sentado en sillas heterogéneas en forma y tamaño, muy próximo a las actrices. En cuanto a la puesta, teniendo en cuenta estos dos escenarios tan diferentes, Gianinna Urrutia nos comenta que:

(...) conocía Salvador Casa Cultural, porque habíamos ensayado ahí (...) cambió tanto el concepto de Fálka, que al final ahí sí terminé incluyendo, al espectador en el espectáculo. Y eso fue algo que en el teatro yo sabía que no, que no era lo que quería. Salvador nos daba esa posibilidad (...) el vestuario obviamente tenía que cambiar. Tenían que usar ropa que identificara, en el Montevideo aquí y ahora. (...) iba a poner algo que acercara al público, nada extravagante ni nada que diera para pensar mucho. Y en cuanto al espacio (...) eh... a mí me gustó más en El Salvador, pero lo descubrí cerca del estreno. En un ensayo, (...) creo que el director no se puede alejar de ser espectador, no anoté nada. Y dije “la voy a ver” y voy a tratar de no tener todos los prejuicios que tengo de esto. ¡Y (...) dije “¡Apará! acá si soy espectadora, cambian muchas cosas”. Desde el volumen que están utilizando, los personajes como se están comunicando, ¡“yo los tengo casi al lado!” entonces “me van a llegar de otra manera”. (...) también teníamos poco recurso lumínico, entonces incluí a las actrices a hacer algún cambio ellas mismas y que la gente lo vea.

Y ¿en La Candela?

(...) era un espectáculo distinto a lo que ofrece la cartelera de La Candela (...). Yo quería crear un ambiente distinto también. Creo que la intervención del espacio con respecto a la territorialidad es importante. Y el sentido que quería crear de Fálka era estar en un teatro, donde al lado tenés un shopping, que antes fue una cárcel y crear Fálka que es un útero. ¿Qué sentido tiene? Para mí tiene

muchos sentidos, después me di cuenta, no lo hice consciente. Pero a veces me da, esos lugares que tienen como un target o como una cosa de “este es el público que viene”. Sí! Puede ser la vieja pituca que justo se fue a comprar algo al coso y que venga, y que vea que este espectáculo no va a tener una mesa y una silla, ¡va a tener otra cosa! Esa fue la idea primaria (...) El target que tiene La Candela en ese espacio, es otro. Y con Fálíka, ya, ver el cartel de Fálíka, en plena Ellauri, ya era fuerte. Yo iba caminando por ahí y decía “si la gente realmente se pone a ver este cartel, acá, en este punto, yo no sé si van a entrar a ver la obra”. Porque, la gráfica era con un útero en una espalda, en una de las actrices. Era fuerte. Y no se está acostumbrado a ver eso. ¿Un útero? ¿Un útero en pleno Ellauri? Yo cuando lo vi dije “Ay, Ay, claro era esto”. (...) después con respecto a Salvador, yo confié (...) un espacio alternativo, ya lo alternativo con el útero, me era todo más o menos lo mismo. (...) ofrecías una copa de vino, era otra situación. Se creaba otro clima (...) un clima... a la idea original, a la del útero (...) Esa cosa que contiene, que estás ahí, confiás (...). (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).



germinar

Fálka entre huellas de Meyerhold y Grotowski



Al inicio la directora mencionó que trabajaría algunos conceptos de Meyerhold y Grotowski, sobre todo en la puesta en escena. Pero no fue algo que se hablara con profundidad, ni tampoco, si todos los involucrados entendíamos a que se estaba refiriendo y el objetivo que teníamos. Gianinna llevó el texto con los arreglos y cortes que había realizado (algunos se hicieron después, con los sucesivos ensayos) el proceso de ensayos comenzó y nos pedía que lleváramos letra y propuestas para cada encuentro. También propuso trabajar con una asistente de dirección que era alumna de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), y en otras ocasiones con una bailarina.

Vsévolod Meyerhold fue actor, director, y teórico teatral. Aunque fue alumno y trabajó con Stanislavski, se posicionó contrapuesto al naturalismo de este último. Su atracción por el simbolismo y diversos intereses en la pintura, música, imágenes y arquitectura, entre otros, lo condujeron hacia una teoría propia sobre la puesta en escena y entrenamiento del actor. Apuntaba a un teatro de la “convención consciente”, en el que la plástica no correspondía con las palabras, y donde el realismo lo daba la convención entre actor y espectador. Otorgando un papel activo a este último, quien es consciente de que tiene un actor por delante, pero percibe un sentimiento de la vida puro y elevado. Mientras Stanislavski busca la ilusión de la vida cotidiana, Meyerhold la toma con sus disonancias y contrastes. (Naranjo, 2019, pp. 107-109). La convención consciente aboga por un espectador entrenado, estimulando su percepción e imaginación. La convención necesita un espectador activo como el actor. (Scheinin, 2009, p.45).

Actualmente no nos sorprende ver un escenario desnudo, pero si seguimos las huellas nos remiten a la revolucionaria e ideológica decisión de Meyerhold, que además

tenía la urgencia de ser creativo con pocos recursos. No solemos tener en cuenta el contenido teórico que estuvo en la gestación de su propuesta, innovó suprimiendo el telón, colocando maquinistas a la vista del espectador, la acción hasta el proscenio, luces prendidas en la platea, personajes que se iluminaban entre ellos, estructuras como escaleras, rampas, puentes, vestir a los actores iguales y la música es parte integral de la escena, mostró la técnica y la ficción teatral. (Seoane, 2009, p. 61). Meyerhold buscaba romper con el realismo escénico desde lo artístico, pero también el cuestionamiento a la estética oficial. Inquietud innovadora, desestabilizadora, ideológica y política que le costó la prohibición de su obra para culminar en su fusilamiento en 1940. (López, 2009, pp. 20-21).

Respecto a Jerzy Grotowski (1933-1999) fue menos nombrado por la directora de Fálka, pero de alguna manera nos llegaba algo de su *Teatro Pobre*. Cuando las actrices que, como parte de la compañía responsable del espectáculo, comenzamos a preocuparnos y consultar por el diseño de luces, maquillaje, vestuario y la escenografía del útero que parecía no estar a tiempo, la directora respondía “ustedes no se preocupen”. Nuevamente (esto lo comento a modo personal) el desconocimiento por parte de las actrices (nosotras) de determinados lineamientos conceptuales que seguía la puesta, hacía que nuestras inquietudes, provenientes de una tradición más *rica* en el sentido de Grotowski, nos preocuparan. Si bien la directora no pretendía llevar este concepto al extremo, no era su prioridad resolver estos temas antes que otros.

En cuanto al trabajo del actor, Grotowski alude a su técnica como *negativa*, en el sentido de que se centra en destruir los obstáculos, para que el actor entre en una disposición pasiva a realizar un papel activo. Experimenta eliminando gradualmente todo aquello que no hacen al teatro en su especificidad y encuentra que puede existir sin maquillaje, vestuarios específicos, escenografía, iluminación, etc. Pero necesita de la relación actor-espectador. Despojar al teatro de todo aquello que no le es esencial para encontrar su verdadera riqueza. (CAAC, s.f. pp. 2-5).

En este sentido, Gianinna propuso en varios ensayos comenzar a trabajar con una bailarina, en otros, ejercicios propuestos por su asistente de dirección. En lo personal tengo el recuerdo de verdaderos momentos de distención, donde ejercitábamos con música, ropa cómoda, llevábamos nuestros cuerpos al límite de lo que podía dar, una especie de trance donde encontrábamos elementos que llevábamos a nuestros personajes luego. Comentando la experiencia entre las actrices coincidimos en que hacíamos verdaderos descubrimientos y logramos trabajar con mayor empuje los

monólogos que trataban sobre los aspectos más íntimos de los personajes como su sexualidad, infidelidad, deseos reprimidos, entre otros.

En cuanto a Fálka, la directora ordena la escena como una pintura compuesta por formas y manchas de diversos matices. Antes, hablábamos de la escenografía y el concepto de un útero que “contiene”. Ahora, con respecto al vestuario nos comenta:

En conversaciones con la vestuarista, le dije “Yo quiero un vestuario que no tenga la tela clásica”. (...) quería una tela que no fuera fácil de manipular en el cuerpo de la actriz, que no se le adhiriera, entonces fue lienzo. Y ¿por qué derivamos en el lienzo? porque (...) después que leo la obra se me vienen imágenes, siempre creo a través de imágenes. Y siempre lo busco en una pintura o en un cuadro. A veces le puedo llevar a un actor “esto para mí es la obra” el actor puede ver una serie de manchas capaz, pero para mí eso es la obra, el concepto. (...) los colores, que elegí todos los derivados del rojo. El rosado, el rosado más fuerte, el rosado más claro, la mancha. (...) para mí un cuadro es eso, una sumatoria de colores. Si bien iba a trabajar un solo color, con sus derivados. Y ¿por qué el rosado? ¿Y por qué el rojo? Porque quería que rompiera. Es decir, la mujer del siglo XXI no puede identificarse con el rosado, bueno pongámosle el rosado a ver qué pasa. Fue para molestar y lo logré con uno de los críticos que me dijo “¿por qué la escenografía de rosado cuando vos estás planteando una mujer...?” Y bueno había muchos temas de la obra que tratan de la mujer tradicional, la que no deja su familia, entonces ese rosado que me molesta me está haciendo pensar. (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).

El vino que consumían las actrices en escena también tenía que ver con este concepto de los colores. El vino como una bebida social, que también tiene un color bordó oscuro, un color que puede tomar la sangre en ciertos momentos, el vino asociado a la sangre de la muerte y a la sangre menstrual de la mujer, sangre, que cada mes se muestra recordando la interrupción de vida en su ciclo natural.

Por supuesto, Gianinna no se propuso seguir a Meyerhold como un manual, pero se aventuró a tomar algunos conceptos importantes de su obra y los llevó a sus propios intereses y posibilidades, cuestión que no puede olvidarse en la escena contemporánea. Así pues, un diseño de luces básico en ambos escenarios presentados se alternaba con iluminación desde las propias actrices con linternas. El vestuario en el Teatro de la Candela, no eran mamelucos al estilo Meyerhold, pero tenían la

homogeneidad en la tela y la mancha, la textura, y la incomodidad en el cuerpo del actor. Un vestuario cotidiano que resultaba extraño a la vez. Mientras, en Salvador Casa Cultural, carecía de todo lo antes dicho. Una escenografía similar en ambos escenarios, pero que en integración con el resto de la puesta generó ambientes completamente diferentes, uno más frío y distante, el otro, más cálido y contenedor. Un títere que se iba construyendo en escena, un personaje no humano y sin sexo, donde se depositaba la inocencia y el juego de las actrices. El público, que fue más espectador en La Candela y más participante en Salvador Casa Cultural, pero que en ambos escenarios expresó tener sentimientos encontrados, situaciones incómodas, rabia, asco, miedo, llanto, identificación, rechazo, y así sigue la lista de devoluciones de quienes se animaron a expresarlas, mientras otros, se iban sin querer comentar nada.



germinar

El trabajo del cuerpo del actor



Aunque la biomecánica es por lo que más se recuerda a Meyerhold, también experimentó y escribió mucho sobre el trabajo con el cuerpo del actor, pero su trabajo está en múltiples escritos de diversos formatos y no existe un manual, claro y ordenado, con su legado. La biomecánica se basa en la ley de que todo el cuerpo participa de cada movimiento que hacemos. Meyerhold quería descubrir cómo debía moverse el actor para que su relación con el público se diera desde lo sensorial, más que desde lo intelectual y emotivo. Observó el trabajo del obrero e hizo descubrimientos para su propio interés. Por ejemplo, no hay movimientos improductivos, hay ritmo y un centro de gravedad identificado y resistencia. Mientras la disciplina y la repetición vuelven diestros al obrero, como deberá hacerlo con el actor. (Naranjo, 2019, p. 111). Marcel Mauss también investigó esto, observando deportistas y soldados, pero se centró más en lo físico, mientras Meyerhold, también se interesaba por lo psicológico y mental. Comenzar desde el exterior para conectar con el interior, punto inverso al trabajo planteado por Stanislavski.

Para Meyerhold el actor es parte de la partitura y se prepara para el pre-juego y juego que son instancias de acumulación de tensiones que se descargarán en el proceso. Estimular la capacidad imaginativa del actor a través de imágenes consistía parte importante en su preparación. (Scheinin, 2009, pp.42-46).

Las tres actrices de Fálka nos formamos en la misma escuela, con base stanislavskiana, y si bien, nos hemos seguido interesando en aprender en talleres o lectura, nos reconozco reflexionando en varias ocasiones sobre lo que “siente el personaje”. Gianinna transitó en parte de nuestra formación como docente y en este proyecto no quería serlo nuevamente, la invitamos a dirigir. Sabiendo nuestra formación, sus pro y carencias, y adecuándose a lo nuevo que encontraba, propio del paso del tiempo, decidió trabajar planteando *coreos* que le permitiera cumplir su objetivo, sin desempeñar el papel de docente.

Yo me planteo cosas de principio (...) después es, ¿qué me dan las actrices (...) Eso me parece un concepto fundamental! (...) Yo sabía que quería algo de Meyerhold en la unión de los tres monólogos, no quería que fueran dichos sin corporalidad. Quería que fuera primero el cuerpo y después la palabra y después unidos (...) con un efecto de música que acompañe (...) movimientos encadenados que tienen que ver con la escenografía, con un pulso externo que es el sonido, porque también la ambientación sonora planteada desde Meyerhold es distinta porque Grotowski lo hacía con los propios actores, que generaban el propio sonido con el cuerpo. Meyerhold (...) tiene todo otro trasfondo, el actor clown y acróbata, que no pretendía eso. Yo pretendía en esa maquinaria que es (...) escenografía, concepto (...) que la escena tuviera un pulso determinado, que eso afectara el cuerpo del actor y que de eso derivara la palabra. Pero no la palabra como centro.

Y ¿cómo trabajaste eso cuando las actrices no lo sabían?

Ahhh!!! porque yo al actor le digo “coreo” y ta! y ahí la entiende fácil. Yo le digo “Yo acá quiero una coreo” y me miraron como pa matarme por supuesto porque un actor a veces le decís coreo y dice “me va a hacer bailar”. Yo lo tomo como coreo. Como decir “vamo a hacer una coreo acá” entonces ta! pero después no es una coreografía, ni siquiera se vio y creo que el público, jamás vio una coreo ahí. (...). Fue un monólogo dicho, casi al unísono por las tres, con un pulso determinado que coloqué específicamente antes del desenlace. Entonces era el único momento donde [el público] iba a respirar un poco antes del mazazo que se venía al final. Había una unión ahí entre una música y otra adrede, porque quería pasar de un estado al otro abruptamente. (G. Urrutia, entrevista, 21 de octubre de 2019).

germinar

Comentarios finales

Fálka fue elegida para este trabajo, principalmente por dos razones. Una, porque considero constituye un ejemplo sobre lo que significa *trabajar en tensión y desde las márgenes*. En tensión, porque se expusieron opiniones diversas sobre violencia de género y no siempre congeniaban, también porque hablar sobre cuestiones íntimas no es fácil para todos, por el simple hecho de ser tildados con tomar el tema de moda, por la tensión que genera dicho tema en nuestra sociedad actual, y por la tensión interna de llevar adelante una metodología que no dominábamos en su totalidad como actrices. Desde los márgenes, porque no somos un grupo totalmente subvencionado por la esfera oficial, y esto lleva a una continua adecuación de lo que se tiene en mente a lo que se puede lograr, según las posibilidades económicas, la disposición de las salas, y de directores y asistentes que estén dispuestos a trabajar por puntos en lugar de un salario.

Pero también fue elegida porque este proyecto me ha permitido una reflexión como actriz, y deseo extender la invitación de dicho ejercicio a quien lo lea. Me trajo el cuestionamiento de ¿cómo hacer teatro?, ¿qué teatro quiero hacer?, ¿para qué? Acerca de los puntos de partida, la centralidad del texto, el rol del actor y su relación con el público, entre otros.

Deseo invitar a todos aquellos actores y personas vinculadas con la producción de teatro y artes en general, a repensarse en este proceso, a no encasillarse en un lugar por ser fieles a modelos establecidos en el pasado o en el presente, sino a abrirse y reflexionar, escuchar, observar, abrir los sentidos en general, formarse, probar nuevas formas y metodologías que permitan crear piezas teatrales, y experimentar esta transformación personal a través del arte y con el público. También, a pensar en un público que participe (buscando diversas formas), no solo como espectador, sino en pro de no olvidar el vínculo entre este y el actor que identifica al teatro y lo diferencia del cine. Abogar por una ida al teatro, experiencial, de transformación y estar dispuesto a seguir trabajando y experimentando, en caso de fracasar en este objetivo.

Considero importante observar, analizar, y concientizar los procesos creativos, además de la preocupación por entregar un *producto terminado*, porque de otra forma, el teatro que realizaremos se parecerá más a un artículo de supermercado producido en serie, que a una pieza teatral con la complejidad intrínseca que esta tiene.

Bibliografía

Dubatti, Jorge. (julio, 2008). Teatro Comparado, cartografía teatral. *Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato*. (9), 3-24.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. (s.f.) Jerzy Grotowski: Hacia un teatro pobre. [Artículo publicado originalmente en *Odra* nº9, Wroclaw, 1965]. [Publicación de Google +]. Recuperado el 25 de octubre de 2019 de http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf

La Logia Teatro. (2018-2019). Fotografías [Página de Facebook]. Recuperado 20 de octubre de 2019 de https://www.facebook.com/pg/LaLogiaTeatro/photos/?ref=page_internal

López, Liliana. (septiembre, 2009). El precio de la ruptura. *Cuadernos de Picadero*, 5(18), 17-22.

Naranjo, Sergio. (abril/septiembre, 2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación: Estudio desde la antropología teatral. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 10(15), 105-121.

Scheinin, Norma. (septiembre, 2009). Meyerhol[d] en el umbral del tiempo. *Cuadernos de Picadero*, 5(18), 41-52.

Seoane, Ana. (septiembre, 2009). El vanguardista eterno. *Cuadernos de Picadero*, 5(18), 58-61.