



# EL GESTO SOCIAL Y EL CUERPO EXTRA-COTIDIANO. Un acercamiento a la construcción escénica

LUCÍA CASTAÑOS MANAVELLA

VICTORIA GARAY

LUDMILA ELIZABETH ROSSETTI

LUCITACM91@GMAIL.COM • V.VICTORIAGARAY@GMAIL.COM •

LUDMILA.ROSSETTI@GMAIL.COM

LICENCIADAS EN TEATRO

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

## RESUMEN

La propuesta siguiente da cuenta del proceso de investigación llevado a cabo en 2014/2015 de la Licenciatura en Teatro de la UNC. En el mismo abordamos “la relación entre el gesto social y el cuerpo *extra-cotidiano* como procedimiento de construcción escénica.

Abordamos el gesto social como materialidad que nos permite conformar un cuerpo *extra-cotidiano*. El lenguaje elegido para llevar a cabo esto es la danza-teatro.

Son los cuerpos y el gesto los que nos permiten establecer etapas de creación por las que transitamos para abordar un hecho escénico. En este proceso percibimos la influencia de las pautas de improvisación y la resolución singular de las intérpretes, que a su vez son reflejos de nuestra investigación teórica, atravesada por conceptos de la antropología, la sociología, la filosofía, la danza y el teatro. Además, damos cuenta de cómo esta relación entre el cuerpo *extra-cotidiano* con el gesto social, posibilita la composición de un espectáculo escénico. Por otra parte, reconocemos la influencia en el proceso de investigación a los elementos escenotécnicos que componen la escena.

*Palabras claves: gesto social, cuerpo extra-cotidiano, danza-teatro*

## The social gesture and the extra-daily body. An approach to stage construction.

### ABSTRACT

The following proposal accounts for the research process carried out in 2014/2015 by the UNC Bachelor of Theatre. In the same one we approach "the relation between the social gesture and the extra-daily body as procedure of scenic construction".

We approach the social gesture as materiality that allows us to form an extra-daily body. The language chosen to carry out this is dance-theatre.

It is the bodies and the gesture that allow us to establish stages of creation through which we pass in order to approach a scenic event. In this process, we perceive the influence of improvisation patterns and the singular resolution of the performers, which in turn are reflections of our theoretical research, crossed by concepts of anthropology, sociology, philosophy, dance and theatre. In addition, we realize how this relationship between the extra-daily body and the social gesture makes it possible to compose a stage show. On the other hand, we recognize the influence on the research process of the scenographic elements that compose the scene.

*Keywords: social gesture, extra-daily body, dance-theatre*

### A MANERA DE PRESENTACIÓN

La propuesta siguiente da cuenta del proceso de investigación realizado para el Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El tema de investigación propuesto es "Relación entre el gesto social y el cuerpo *extra-cotidiano* como procedimiento de construcción escénica". La obra resultante de esta investigación fue presentada los días 14, 21 y 28 de noviembre de 2015, en la sala de teatro independiente "*Quinto Deva*". La defensa del Trabajo Final se llevó a cabo el 4 de diciembre de 2015.

En el mismo desarrollamos la relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica. Exponemos la forma en que llevamos adelante nuestro proceso de creación y las reflexiones a las que arribamos vinculando la teoría con la práctica. Buscamos abrir nuevos interrogantes en torno al uso del gesto social como materialidad para conformar un cuerpo particular que derive en una creación escénica.

Utilizamos el teatro-danza<sup>1</sup> como lenguaje que nos permite realizar un trabajo experimental desde la relación de los cuerpos de las actrices-bailarinas en escena, creando a partir de las singularidades artísticas propias. Para comenzar nuestro trabajo escénico, elegimos la improvisación como técnica de exploración y composición, valiéndonos solamente del material emergente de los cuerpos, es decir, sin partir de un texto dramático literario ni ideas de sentido previas. En el espacio de ensayo encontramos corporalidades que surgen del concepto de gesto, acercándonos a imaginarios que nos permiten definir los cuerpos extra-cotidianos para componer la escena.

El presente trabajo escrito desarrolla el gesto social desde diferentes campos como la antropología, la sociología, la filosofía, la danza y el teatro, que nos permiten adoptar una postura en torno al mismo. De esta manera, distinguimos cuatro aspectos fundamentales del gesto para nuestro análisis: comunicativo, expresivo, estructural y evocativo<sup>2</sup>. Éstos se relacionan con el concepto de cuerpo extra-cotidiano para desarrollar procedimientos de construcción escénica, dando origen a nuestra poética: *“Entre Hilos de Té, un dueto de cuerdas”*, obra que utiliza el gesto social como signo esencial, inscripto en el lenguaje del teatro y la danza contemporánea.

En primer lugar, desarrollamos los conceptos que nutren la investigación y damos cuenta de nuestro posicionamiento en relación al gesto, entendido como aquellos movimientos que expresan significados decodificables, y que son la base para arribar a un cuerpo *extra-cotidiano*.

En segundo lugar, mostramos el pasaje de las improvisaciones a la concreción de las escenas, es decir, cómo fuimos configurando la relación entre cuerpo *extra-cotidiano* y el gesto social, arribando así, a la construcción de sentido de nuestra obra.

En tercer lugar, abordamos el espectáculo teatral en detalle y resaltamos la influencia de los elementos escenotécnicos en el proceso creativo y cómo se integran a la escena.

## **HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GESTO Y DEL CUERPO *EXTRA-COTIDIANO***

*“El gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia en el mismo acto y baila en él” (Giorgio Agamben, 2001)*

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que cuando aludimos a teatro, danza contemporánea y teatro-danza, hacemos referencia a las artes escénicas en general que, desde nuestra concepción, usan el cuerpo como protagonista.

<sup>2</sup> Estos aspectos se desprenden al iniciar la formulación del anteproyecto de la investigación, a partir del diálogo con la asesora Dra. Viviana Fernández.

Entendemos por gesto social aquellos movimientos, tanto faciales como corporales, que expresan significados decodificables por un interlocutor, y que son el material para arribar a un cuerpo *extra-cotidiano*, es decir, un cuerpo activo y enérgicamente presente que estimula al espectador. Como dice Marta Schinca acerca del gesto cotidiano (2008):

Cuando el trabajo corporal transforma en arte las acciones cotidianas, éstas se nos muestran como un espejo de nuestra propia realidad, pero con el fin de trascenderlas, y así ver qué esconde, qué hay más allá de esa cotidianeidad. (p. 16)

Por lo tanto, el gesto social es la herramienta compositiva escogida para la creación de nuestro espectáculo porque reconocemos en él un potencial intrínseco, que nos posibilita generar materialidades para construir un cuerpo escénico. Además, distinguimos cuatro aspectos fundamentales para la investigación: aspecto comunicativo, aspecto expresivo, aspecto estructural y aspecto evocativo.

El gesto es comunicativo debido a que remite a lo que socialmente está construido y se encuentra arraigado en el cuerpo, se hace visible en él. Es decir, es la manifestación física de los hábitos que caracterizan a los individuos que pertenecen a determinada cultura. David Le Bretón (1998) dice al respecto:

La educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua y hace de las puestas en juego del hombre el equivalente de una puesta de sentido destinada a los otros. (p. 38)

Así el gesto se constituye como parte esencial de la comunicación entre personas. En la escena, el gesto es un signo que les permite a los espectadores interpretar la abstracción del lenguaje danzado. Establece significados que organizan el cuerpo y el relato. A su vez Merleau-Ponty (1945), afirma en relación a la comunicación gestual que:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador [...] La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. (p. 202)

Es por esto que reconocemos en el gesto una capacidad narrativa, ya que a través de la construcción de imágenes relata historias que se complementan y a su vez son independientes de la palabra hablada, siendo relacional: se da en tanto haya otro que interprete. En la comunicación que se da a través de los gestos, los roles de receptor y de emisor se retroalimentan y se alternan. El espectador se vuelve activo, completa el sentido que arrojan los gestos de acuerdo a sus vivencias personales. Entonces, frente a un mismo gesto podemos interpretar algo diferente, pero lo interesante es cómo configura en los espectadores algún sentido. Así ingresamos al aspecto expresivo.

Cuando hablamos de expresión adherimos a lo que el filósofo Gilles Deleuze (2003) afirma: *“la abertura del ser que torna clara su estructura causal interna y define la trayectoria de su genealogía”* (p. 10), esto hace referencia a aquello que se transmite de un cuerpo a otro develando la naturaleza interior de cada ser humano. De esta manera la expresión no es una pertenencia del cuerpo ni está fuera de él, sino que es un *“extra ser”*. De esta manera la capacidad expresiva del gesto, muestra lo que no puede ser dicho, lo inclasificable, lo que no puede definirse exactamente pero que, sin embargo, comunica.

El gesto nos permite leer el recorrido del cuerpo que danza, las instancias sociales y culturales que lo marcaron y que se vuelven recurrentes en cada intérprete. En escena cada gesto contiene mucho más de lo que podemos decir sobre él, emerge para ser captado como singularidad de creación artística. Son los gestos los que condensan la historia personal, lo más genuino que tiene un cuerpo para ofrecer y que aprovechamos como material para la escena.

A lo largo del trabajo reconocemos una dimensión estructural en el gesto relacionada directamente con su forma. La construcción del cuerpo genera una *“imagen dinámica”* (Langer, 1957), es decir, una imagen formada por un gesto que se define por una sucesión de acciones específicas con un principio, un desarrollo y un final.

Cuando observamos un gesto vemos más que el cuerpo que lo alberga; contemplamos su historia, su trayectoria, sus intenciones, las vivencias y experiencias de la persona. La composición física del cuerpo hace explícito un interior que de otra manera no podría manifestarse. Los gestos condensan una acción, son puntos de claridad donde el cuerpo se organiza. Detrás de cada gesto, forma, movimiento e imagen hay un interior que se revela. La estructura debe ser precisa y clara. Es por ella que cada gesto aparece y existe, cobra vida. De esta manera es como ingresa el aspecto evocativo.

Antes de aprender a hablar, nos relacionamos con los demás a través de la imitación de los gestos y las expresiones corporales. De infantes copiamos lo que vemos y aprehendemos, reproducimos la forma y estructura de aquello que observamos, y comenzamos a comunicarnos. Entonces incorporamos modos de expresar emociones que a lo largo de nuestra vida se irán repitiendo al atravesar momentos similares.

El poder evocador del gesto nos resulta importante e interesante a la hora de crear y pensar el teatro-danza y nuestro espectáculo, ya que incide directamente en el imaginario y experiencia del espectador. Es la imagen del gesto y la construcción que sobre él se haga lo que determina, en mayor o menor medida, qué es lo que transmite. Como dijo Javier de Torres (1999): *“El recuerdo visual y la*

*emoción de las imágenes nos impresionan no sólo por su poder evocador sino, también por su capacidad de crearnos nuevas sensaciones”*(p. 80)

Nunca está todo dicho ni claramente expresado cuando se habla de la comunicación corporal o gestual en las artes escénicas, pero a través de ésta se establece la posibilidad de que cada espectador, de acuerdo a su propia vivencia, pueda tomar los elementos que más le llamen la atención y así formar una nueva experiencia.

Estos aspectos son los que nos posibilitan la transformación de un cuerpo cotidiano en un cuerpo *extra-cotidiano*. Los gestos, cuya referencia es clara, comienzan a desprenderse de sus significaciones apriorísticas; dejamos que desaparezca la mimesis para dar lugar a una multiplicidad semántica. Ingresan a la escena con modificaciones en la corporalidad, desde lo que Eugenio Barba (1994), llama “*técnicas extra-cotidianas*”, que son aquellas “*que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo [...] se basan sobre el derroche de energía [...] el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado*”(p. 34).

De este modo los gestos en la escena se inscriben en una lógica diferente a la de la vida cotidiana y al mismo tiempo se identifican con la cultura a la cual pertenecen, pero estando bajo las reglas de los componentes artísticos. Es a través de la propuesta y el tratamiento que las artistas le damos a los gestos en escena, que obtenemos como resultado un cuerpo vivo y activo, extrañado, distanciado y vulnerado de aquella comunicación primera en la que socialmente se manifiesta bajo convenciones y normativas socio-culturales.

## **LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS DEL GESTO. UN ACERCAMIENTO AL PROCEDIMIENTO DE CREACIÓN ESCÉNICA**

*“Los cuerpos escriben un texto, que se resiste a la publicación, al encadenamiento de su significado”*  
*(Heiner Müller, 1994)*

Utilizamos la improvisación como técnica y punto de origen para la búsqueda del material escénico, ya que no partimos de un texto dramático literario, ni de una estructura predeterminada. Por lo tanto, los ensayos son el lugar donde se construye el sentido del espectáculo, mediante un trabajo de elaboración, selección y reelaboración de las materialidades que emergen de los cuerpos.

De esta manera, el punto de partida del proceso creativo es la materialidad concreta de los cuerpos de las actrices/bailarinas, desde el cual construimos la vinculación teórico-práctica.

A lo largo de nuestra investigación podemos detectar cuatro etapas:

Etapas:  
Etapa 1: Instancia de exploración.

Etapas:  
Etapa 2: Indagación sobre materiales.

Etapa 3: Conformación de escenas.

Etapa 4: Composición dramática final.

Estas han sido definidas para facilitar el análisis del proceso de construcción escénica, pero cabe destacar que en la práctica se entremezclan unas con otras conformando el cauce lógico que sigue nuestro proceso particular de creación.

## ETAPA 1: INSTANCIA DE EXPLORACIÓN

Este es el momento de creación en el cual son los cuerpos de las actrices/bailarinas los que producen sentidos y proponen líneas de trabajo.

Si bien tenemos una fuerte impronta en el trabajo sobre la corporalidad, no sabemos con certeza hacia dónde nos llevará el proceso creativo, cuál será la obra a la que llegaremos. Como dijimos anteriormente, atendemos a observar los cuerpos y los gestos que se desprenden en el espacio de exploración a través de pautas de improvisación que nos den una excusa y un marco de contención para crear materialidad escénica.

A raíz de esto, la primera manera de búsqueda y creación se funda en una concepción de gesto entendida desde el mero aspecto comunicativo, las pautas de improvisación remiten a la representación de situaciones. A modo de ejemplo, en los ensayos se les pide a las actrices que exploren situaciones relacionados con la lluvia, derivando en escenificaciones de circunstancias de la vida real. Entonces ¿Desde dónde partimos para investigar el gesto? ¿Negamos sus diferentes aspectos, en el cual reconocemos mucho más que solo su capacidad comunicativa?

Decidimos abordar la escena desde dos lugares: un lugar narrativo, encontrando recursos que extrañan el movimiento al máximo dejando los gestos desprovistos de cualquier sentido apriorístico (que en escena se re-significan), y, por otro lado, el lugar de la materialidad, en donde afloran en cada ejercicio desde las asociaciones más libres de las actrices.

En nuestro proceso, abordamos la narrativa de los gestos, con pautas que se inicien desde un imaginario<sup>3</sup> compartido, exploramos las dinámicas del movimiento a partir de diversos recursos tales como la repetición, la variación de velocidad y planos, la maximización y disminución de la acción y la claridad en la trayectoria del movimiento. De esta manera buscamos desarrollar el gesto social propiamente dicho, haciendo hincapié en su aspecto comunicativo.

---

<sup>3</sup> Motor generador de la acción y de la intención del actor constituido por referentes socialmente establecidos que varían según la experiencia particular de cada persona.

Reconocemos un lugar material desde el cual partir para la creación, entendiéndolo como una posibilidad dada por la fisicalidad y el encuentro de los cuerpos, en donde los sentidos se despiertan, sin ser formulados previamente. De esta manera se despliegan infinitas posibilidades.

En el trabajo los cuerpos esbozan gestos que sirven de puntas para descubrir el significado que esconden. El gesto organiza, evoca y estructura la corporalidad, constituyéndose como un lugar de anclaje. Como intérpretes improvisamos desde pautas que proponen desarrollar acciones concretas. Esto nos permite explorar las posibilidades del cuerpo sin preocuparnos por lo que se ve, resolviendo una manera de estar en escena que deja aflorar múltiples sentidos.

Si bien el lugar de lo narrativo y el lugar de lo material son diferentes puntos de partida para la creación, ambos nos llevan a la construcción de un modo de estar en la escena, en donde el cuerpo y su manera de ser gestual, se identifican con un exceso de potencialidad. Dice el antropólogo Le Bretón (1998):

En la tradición occidental, el arte del actor [...] retoma los gestos de lo cotidiano, pero en un contexto en el que el espesor del vínculo social ha perdido toda consistencia en provecho de otro modo de comunicación. Se trata de cuerpos que desbordan energía, contruidos exclusivamente para la escena. (p. 228)

De este modo, desde lo narrativo y lo material, llegamos al desarrollo de *técnicas extra-cotidianas* del cuerpo que ponen en forma la corporalidad para que se vuelva artística y artificial, y, sin embargo, continúan siendo *cuerpos creíbles* (Barba, 1994). No son virtuosos ni cotidianos, son cuerpos que se encuentran dilatados energéticamente. El actor genera desequilibrios a través de alteraciones físicas que producen tensiones dando como resultado un cuerpo presente y activo, que seduce y llama la atención.

Las improvisaciones se orientan hacia la construcción de un cuerpo escénico, que nos predispone energéticamente como actrices a desarrollar una *pre-expresividad*. Ésta se relaciona estrechamente con las *técnicas extra-cotidianas*, y se constituye mucho antes de comenzar a significar o a representar algo (Barba, 1994), conformando la *presencia* fundamental en el arte del actor.

## ETAPA 2: INDAGACIÓN SOBRE MATERIALES

Reconocemos instantes en los que como actrices transitamos por cuerpos que ya no son nuestros cuerpos, son otra cosa; algo novedoso aparece y, a veces, nos sorprende. Esto genera una temporalidad otra, que muestra incipientemente el nacimiento de lo que Jorge Dubatti (2002) llama *"el lenguaje poético"* (p. 51). Cuando estos momentos se manifiestan las decisiones se vuelven protagonistas y marcan un camino a seguir.



Insistimos en desarrollar las puntas de trabajo que resultan atractivas para construir una corporalidad precisa que sirva a las intérpretes como estructura para estar en escena. Así, nos acercamos a la construcción de formas: alguien rescata un germen, una célula para desarrollar, algo que llama la atención y despierta un posible camino a seguir, convirtiéndose en un nuevo punto de partida desde el cual se explora, se indaga, se llega hasta lo profundo, se trasciende lo “obvio” para llegar a lo “otro”.

Al profundizar en la búsqueda arribamos a cuerpos ficcionales que desprenden gestos propios. De aquí realizamos un trabajo de conciencia corporal donde buscamos los anclajes en los que se construyen los cuerpos para asegurar la repetición. En esta instancia necesitamos dar nombre a lo que ocurre, los cuales derivan de las asociaciones libres a las que nos remiten los signos que se desprenden de la corporalidad.

Una vez más, el gesto nos demuestra, lo que no puede ser dicho, es una “*comunicación de una comunicabilidad*” (Agamben, 1996: p. 55), ya que es un medio que expresa lo que no se puede decir, que no puede ser clasificado, pero que a la vez comunica, no lo común sino lo que está latente en los cuerpos. A través de una pauta de improvisación que parte desde un imaginario compartido, llegamos a un gesto característico de nuestra obra “tomar el té”, donde el trazado corporal en el que se inscribe (cierro los dedos, elevo el brazo y la mano hacia la boca, inclino la mano y cabeza hacia atrás que vuelve hacia adelante, retornando al lugar inicial) nos muestra el medio, el entre, donde se expresan las características individuales y colectivas de cada persona, como sostiene Marta Schinca (2008):

(...) el gesto tiene ese poder: a través de lo sensorial y de la imagen metafórica, puede comunicar realidades ocultas, experiencias que se transmiten a través de lo físico. (p. 16)

De esta manera, en una primera instancia, el gesto nos estimula como intérpretes en el momento de improvisación, posibilitando traer de la experiencia personal imágenes que impulsen la creación. Luego, en una segunda instancia, pretendemos estimular al espectador desde un lugar ajeno a la razón, evocando su propia experiencia a través de los cuerpos.

### ETAPA 3: CONFORMACIÓN DE ESCENAS

Una vez incorporadas las corporalidades extraídas de la etapa de indagación, empezamos la conformación de escenas, para la cual utilizamos diferentes estrategias compositivas:

- Poner en situación: Contextualizamos las corporalidades ya definidas de acuerdo a nuestros intereses, es decir, lo que nos gustaría ver, lo que nos sugiere el vínculo entre los cuerpos, lo que el sentido demanda, etc.

- Transformación de imaginarios: Convertimos la metáfora que se desprende de una corporalidad en otra.
- Fusión: Mezclamos elementos procedentes de distintos lenguajes escénicos.
- La poética demanda: De acuerdo a lo que nuestra obra precisa, creamos escenas.
- Por la imagen: Son escenas que pensamos en el trabajo de mesa.
- Juego con objetos: Confeccionamos escenas a partir de las acciones que realizamos con los objetos.

Con estas estrategias creamos escenas que, como ya señalamos, nos permiten generar estructuras que facilitan la repetición. Sin embargo, éstas deben ser llenadas con “otra cosa”, con la presencia de las actrices capaz de mantener la atención de los espectadores antes de transmitir cualquier mensaje, desarrollado en el tiempo lógico del cuerpo, es decir, el *bios* escénico de las intérpretes.

Creemos que al generar un proceso que surge de la propuesta genuina de los cuerpos estamos dando la posibilidad de que el *bios* escénico se manifieste, ya que la singularidad de las intérpretes está puesta en juego.

#### ETAPA 4: COMPOSICIÓN DRAMATÚRGICA FINAL

Al pensar en la construcción de sentido, inmediatamente se nos presenta la figura del espectador, parte fundamental del teatro, del encuentro. La propuesta y el interés están puestos en crear una obra que permita el disfrute y el entendimiento por lo que ella misma pueda generar. Es aquí donde entra en juego el rol de los espectadores. Ellos van a terminar de conformar el acontecimiento teatral a través de su propia experiencia, no desde su intelecto sino a partir de su sensibilidad. Esto no apunta a la interpretación semiótica de los signos del teatro, sino a lo que Jorge Dubatti establece como *convivio*<sup>4</sup>.

Como ya hemos mencionado, en la investigación toma relevancia el cuerpo, la forma, el movimiento, las atmósferas y la energía. Estos elementos no se fundan en una historia aristotélica en la que prima la narración, que obliga al espectador a realizar un esfuerzo intelectual para no perder ningún detalle del relato, sino que abre camino al resto de los sentidos para percibir de otra

---

<sup>4</sup> “La reunión, el encuentro de un grupo de hombres, en un centro territorial, en un punto del tiempo y del espacio [...] como una práctica de cuerpos presentes, de afección comunitaria, y como negativa a la desterritorialización [...] experiencia vital intransferible” (Dubatti, 2002)

manera; desde un lugar más abstracto y menos racional, perteneciente más al campo de la danza.

En este sentido, Pavis (2000) dice:

Estamos en un «prelenguaje», en un «lenguaje anterior a la palabra, más primitivo y más directo, que hablaría directamente a los sentidos y a la kinestesia del cuerpo del espectador, sin la mediación o el filtro del intelecto». (p. 106)

Por esto nos proponemos una relación entre cuerpos que ofrecen y cuerpos que reciben, dos partes necesarias para la existencia de las artes escénicas, que se generan, esta vez, desde nuestro lenguaje poético. Merleau-Ponty (1945), afirma que:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador [...] La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. (p. 202)

Es para un otro que componemos, desde cada lenguaje que integra el arte teatral. Si bien desde nuestro lugar de hacedoras tenemos una interpretación del espectáculo, no pretendemos establecer una única verdad. Tenemos claro que los espectadores siempre interpretan lo que ven, poniendo en palabras la experiencia escénica. Éstas conviven con nuestra propuesta de sentido y con la investigación específica, pero no es nuestra búsqueda que los espectadores se lleven la misma experiencia, sino que alcancen una propia.

## **NUESTRA POÉTICA: “ENTRE HILOS DE TÉ, UN DUETO DE CUERDAS”**

*“Trabajamos con formas, con signos, con significados, es cierto. Porque con lo informe nada podemos hacer, por su propia definición, porque es informe, justamente. Pero intentamos a partir de estas formas, mostrar la existencia de ese borde donde el orden puede volver a desmoronarse en vacío y caos.”*

*(Rafael Spregelburd, 2001)*

En relación a la descripción precedente, darnos cuenta de que encontramos algo que decir y una manera de hacerlo desde la materialidad pura, es un hallazgo. Si bien podemos mirar hacia atrás y mostrar el recorrido, nos es difícil constatar el momento preciso en el cual los materiales se configuraron dando origen a nuestra poética. Sin embargo, al relacionar las escenas, observar los puntos en común y las diferencias, percibimos las demandas. Encontramos el camino por donde continuar, complementando el trabajo performático con el narrativo.

El sentido escénico tiene su punto de partida en los *cuerpos extra-cotidianos* ya constituidos, que, junto al tema de investigación, gestaron los campos de ideas para comenzar el desarrollo de los materiales del espectáculo. En efecto, el gesto social en relación a un *cuerpo extra-cotidiano*, enrarecido, desprovisto de las significaciones iniciales, nos lleva sin duda al desarrollo de seres ficcionales, constituidos en la imagen de muñecas/marionetas/máquinas.

Gran parte de las improvisaciones han derivado en movimientos precisos y exactos, que asociamos a la idea de máquina. En esta dinámica, reforzada por la insistencia en la repetición como estrategia compositiva, se observa nítidamente cada gesto, que posee un inicio y un fin claro. Éste se distancia de los parámetros humanos, es decir, se aleja de la manifestación interna de emociones y sentimientos. Se vuelve inexpresivo y artificial, respondiendo a las leyes de la mecánica. Es así que nacen las muñecas que creamos para nuestro espectáculo, donde lo que importa es la automatización del movimiento, los juegos y relaciones que generamos.

También reconocemos un lugar de expresión en donde las muñecas aspiran a vivir, se les manifiesta el alma, bailan y reaccionan como humanos, se cansan y hasta transpiran. Así, nuestra obra transcurre en un ir y venir desde lo meramente artificial y mecánico hacia la vida, recobrando la sensibilidad y la expresión de las actrices/bailarinas.

En nuestro espectáculo hay diferentes construcciones gestuales que nos permiten registrar y nombrar distintas corporalidades:

- Muñecas ingenuas
- Muñecas perversas
- Muñecas acomodadoras
- Las no muñecas.

Las dos primeras corporalidades las creamos con el objetivo de manipularnos a través del juego y la pelea. El vínculo que se desarrolla es directo entre estos cuerpos ficticiales, es decir de muñeca a muñeca. La tercera, solo aparece cuando trasladamos los objetos escénicos, que forman el espacio para tomar el té. La relación que se genera aquí se da a través de los objetos escenográficos. En esta instancia los cuerpos se vuelven, por momentos, tan objetos como los objetos mismos. La cuarta, y última, la denominamos “no muñecas” porque desaparece la calidad mecánica y permitimos que la conexión se establezca a través de la expresión de las actrices/bailarinas. Es la manera en que se vinculan los cuerpos en escena la que nos posibilita hacer las distinciones, de muñeca a muñeca, de muñeca a muñeca mediante objetos y de actriz/bailarina a actriz/bailarina.

En todas estas corporalidades reconocemos la construcción de formas, adhiriendo a la definición que Susanne Langer (1966) establece: *“en su sentido más abstracto equivale a estructura, a articulación, a un todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes o, con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo”* (p. 24)

Entonces damos lugar a la realización de *formas lógicas* que constituyen la poética: todos los lenguajes de la escena se interrelacionan, se encauzan en pos del desarrollo morfo-temático de

la obra. Las relaciones de los elementos se manejan desde una lógica interna, que no necesariamente es identificable, lo que permite múltiples interpretaciones. Nos impulsa un simple enunciado como tema: armar el espacio para tomar el té, vinculado a los conceptos de muñecas y máquinas. Esta simplicidad nos estimula a desarrollar las formas de nuestra obra con la intención de producir una experiencia en los espectadores y sumergirlos, con todos los elementos de la escena, en una temporalidad propia, que constituye un tiempo impreciso: no es la actualidad, no es un pasado, pero tiene un poco de ambos y se mixtura en la escena de manera equilibrada, transportando al espectador a un mundo otro.

Los objetos escenográficos toman, en este punto, carácter de signos espesos bajo la premisa: *“reducción a cero de los valores de significación y contenido”* (Kantor, 1975: p. 10). Así establecemos juegos entre los objetos y las actrices que los colocan en la misma jerarquía. Por momentos los cuerpos son tratados como cosas, son manipulados, son trasladados, son abandonados en una pila de elementos. Como muñecas son parte de la escenografía, dando lugar a *“formas dinámicas”* (Langer, 1966: p. 27), es decir, a la dinamización y variación de la estructura que adquieren los cuerpos/objetos, haciendo que su imagen deje de ser estática. En esta situación ambos funcionan como verdaderas máquinas. Las acciones por momentos se vuelven autómatas: todos saben qué deben hacer y ya lo han hecho antes. Así es que como actrices nos convertimos en peones, meros acompañantes de los objetos realizando acciones simples, tales como moverlos de un lugar a otro.

**“Entre hilos de té, un dueto de cuerdas”** es un espectáculo que muestra el recorrido dramático propio de cada lenguaje escenotécnico y corporal, que entretejen una red de vínculos, dando lugar al texto escénico de nuestra obra. De esta manera reconocemos que en la práctica los lenguajes aparecen como un *tejido de acciones* (Barba, 1994). Para facilitar el análisis, detallaremos su influencia por separado.

Los textos dramáticos literarios son escasos y con ellos buscamos descentralizar la función discursiva de la palabra. Por esta razón los seleccionamos en pos de la coherencia que encontramos entre éstos y los cuerpos creados, pero no funcionan como hilo narrativo de la obra. Hablan objetivamente de cómo se produce un movimiento mecánico, describiendo el accionar de nuestros cuerpos/muñecas durante el espectáculo. Esto produce una situación singular, ya que la muñeca enuncia los movimientos y acciones que realiza.

El ambiente sonoro toma la función de conductor de la narratividad: la música genera su propia dramaturgia, instala un código que combina lo circense, lo siniestro, la máquina y la vida. En algunos momentos anticipa, remarca, dinamiza e instaura la repetición de tiempos.

En esta línea de trabajo, destacamos la importancia de la iluminación como un eje de la dramaturgia ya que hay lámparas colgadas que funcionan como excusa para que el armado del espacio se lleve a cabo. En dos momentos de la obra las tocamos y el espacio se transforma: la luz se abre y llega a la máxima intensidad, los elementos escenográficos se vuelven protagonistas y transforman el espacio al ser trasladados de un punto a otro. Además, las lámparas anticipan los lugares por donde habitarán los cuerpos y los objetos. Proponen diferentes alturas que otorgan al espacio una dinámica y un diálogo con las acciones escénicas: la más alta nos posibilita que los elementos escenográficos conformen una torre, la del fondo nos anticipa el plano bajo en que quedarán, mostrando una alfombra, la del centro del espacio la colocamos a una distancia que permita colgar la pantalla y la más próxima a los espectadores, a una altura media. Las dos últimas lámparas se colocan a una distancia tal que las actrices llegamos a tocarlas, esto es una acción fundamental dentro de la dramaturgia porque identifica los momentos en que cambia rotundamente la atmósfera y dinámica del juego teatral, y en este punto, los objetos adquieren protagonismo.

La combinación de todos los elementos que integran nuestra poética, nos permite formar un todo coherente que responde a la lógica particular del espectáculo. En cual reconocemos particularidades que se centran en el gesto social, desde donde se desprenden los sentidos del espectáculo, y además se integra con el resto de los lenguajes escénicos.

## **CONCLUSIONES**

Nuestro proceso de creación e investigación teatral nos ha llevado por un camino que nos permite establecer ciertas consideraciones en relación al gesto y el cuerpo *extra-cotidiano* como procedimiento de construcción escénica.

En primer lugar, utilizamos el gesto en un sentido funcional como recurso de composición coreográfica, es decir, como generador de materialidades escénicas reflejadas en series de movimientos que develan corporalidades distintas. De esta forma observamos cómo los aspectos comunicativo, evocativo, expresivo y estructural del gesto se manifiestan en la práctica escénica. Muestran aquello que no puede ser dicho, lo inclasificable, lo indefinible, o sea, contienen más de lo que podemos decir y se encuentran arraigados en el cuerpo. A partir de esto concluimos que los aspectos del gesto se complementan y se dan en simultáneo.

En segundo lugar, son las pautas del “lugar narrativo” y las del “lugar de la materialidad” las que nos permiten generar cuerpos *extra-cotidianos* donde manifestamos el gesto. A través de la repetición, la variación de velocidades y dinámicas componemos los seres ficcionales de nuestra

poética, ya que constatamos que el gesto organiza, evoca y estructura la corporalidad. Esto constituye un lugar de anclaje donde se generan *imágenes dinámicas*, que forman la génesis de nuestra obra.

En tercer lugar, la construcción escénica se da en los ensayos, donde el material es vinculado y toma forma la obra final, pero cada uno de los hallazgos requiere de un tratamiento específico, único, exclusivo, producto de la intuición, de la toma de decisiones y en algunos casos del azar. Esta forma singular de creación hace que no podamos detallar una fórmula, una receta o unos pasos a seguir para llegar a conformar un espectáculo. Sin embargo, en todo el recorrido del proceso, podemos observar la presencia de las cuatro etapas antes desarrolladas: instancia de exploración, indagación sobre materiales, conformación de escenas y composición dramática final. Sí podemos afirmar, como regla general, que los procesos creativos requieren una gran demanda de energía, en donde todos los sentidos se encauzan hacia un mismo rumbo, atendiendo a lo que la puesta en escena necesita.

El texto escénico es mucho más que la suma del texto escrito y el cuerpo del actor, es un universo conformado de muchas partes en donde toma relevancia cómo se interrelacionan los diversos aspectos de la escena. Eso nos permite relacionar el cuerpo, la voz, los objetos, los vestuarios, la música y la iluminación, desde la materialidad de cada uno de ellos, con el fin de que afloren múltiples sentidos. Encontramos en el teatro-danza un lenguaje que nos permite transitar por diversas construcciones corporales, posibilitando sumergir al espectador en una vivencia sensitiva. Estos son los ejes del trabajo que guían la búsqueda y desde donde se constituyen las reflexiones y aprendizajes propios de la práctica, posibilitando una vinculación con los estudios de danza y los enfoques o perspectivas antropológicas y filosóficas.

Así, le damos palabras al proceso de creación escénica que vivenciamos para la creación de ***“Entre Hilos de Té, un dueto de cuerdas”***. En el mismo detallamos la metodología particular que atravesamos, partimos de un marco teórico que integra disciplinas artísticas y sociales, desde éstas nutrimos las improvisaciones y la puesta en escena, para finalmente volver a abordar la praxis desde la reflexión y la escritura. Como trabajadoras del arte, creemos que la reflexión escrita sobre procesos de creación (en este caso un artículo) es una instancia necesaria, que nos permiten como comunidad generar y compartir las experiencias que atravesamos en los procesos creativos, para que sirvan como antecedentes, colaborando con el incremento de las referencias específicas del campo escénico.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Agamben, G. (2001). "Medios sin fin. Notas sobre la política". Valencia, España. Editorial Pre-Textos.
- Barba, E. (1994). "La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral", Buenos Aires, Argentina. Catálogos Editora.
- Bartís, R. (2003). "Cancha con Niebla. Teatro Perdido: fragmentos". Buenos Aires, Argentina. Colección ATUEL/Teatro.
- Bene, C. y Deleuze, G. (1979) "Superposiciones". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Artes del Sur.
- De Torres, J. (1999). "Las Mil Caras del Mimo". Madrid, España. Editorial Fundamentos.
- Dubatti, J. (2002). "El Teatro Jeroglífico. Herramientas de poética teatral". Buenos Aires, Argentina. Editorial Atuel.
- Kantor, T. (1987). "El Teatro de la Muerte (fragmentos)". Barcelona, España. Ediciones de la Flor.
- Langer, S. (1966) "Los Problemas del Arte". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Infinito.
- Le Breton, D. (1999) "Las Pasiones Ordinarias. Antropología de las Emociones". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1993). "Fenomenología de la Percepción". Barcelona, España. Editorial Planeta de Agostini.
- Pavis, P. (2003). "Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología". Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós SACIF.
- Schinca, M. (2008) "Expresión Corporal: Técnicas y expresión del movimiento (4ª ED.)". Barcelona, España. WOLTERS KLUWER EDUCACION.