

## Agradecimientos

Principalmente quisiera agradecer a Martín Stortoni y a Catalina Artesi, docentes de la facultad, por haberme guiado en el proceso de este proyecto.

A Jackeline Miller y Quique López director de T.S.O, por su gentileza al abrirme las puertas de su casa y facilitarme material del grupo.

Finalmente al Grupo Ojcuero, por las atenciones que tuvieron conmigo, muy especialmente a Martín, por su gentileza y disposición.

A todos ustedes gracias pues, por su colaboración y tiempo, pude llevar adelante satisfactoriamente este Proyecto.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1: Un recorrido por la historia del teatro en Argentina .....	9
1.1 Principios del teatro Argentino.....	10
1.1.1 La llegada .....	10
1.2 El teatro argentino del siglo XX .....	13
1.2.1 Comienzos de siglo en Argentina .....	13
1.2.2 Teatro Europeo principios siglo XX .....	16
1.2.2.1 El Futurismo .....	17
1.2.2.2 El Dadaísmo.....	18
1.2.2.3 El Expresionismo .....	19
1.2.2.4 Dramaturgos, directores y Escenógrafos .....	21
Capítulo 2: El vuelco del teatro.....	25
2.1 Nuevos Horizontes .....	25
2.2 La Organización Negra .....	30

Capítulo 3: Los componentes escénicos.....	36
3.1 El Actor.....	36
3.2 La voz, la música y el ruido.....	38
3.3 El Vestuario.....	39
3.4 El maquillaje.....	42
3.5 La iluminación.....	43
3.6 El espacio y la escenografía.....	45
3.7 El tacto y el olfato.....	46
Capítulo 4: Formas Espectaculares .....	48
4.1 El Circo.....	48
4.2 Teatro Aéreo.....	50
4.3 Teatro de los sentidos .....	51
4.4 Teatro ciego .....	53
Capítulo 5: El espectador.....	56
5.1 La comunicación.....	56
5.2 La comunicación teatral.....	57
5.3 El Espectador.....	59
5.4 Comunicación Sala- Espacio.....	61

Capítulo 6: Estudio de casos.....	64
6.1 Grupo Ojucuro - La Isla Desierta.....	65
6.2 De la Guarda - Periodo Villa-Villa.....	69
6.3 TSO - Mantua.....	78
Conclusiones.....	85
Referencia Bibliográfica.....	90
Bibliografía.....	91

## Introducción

Hugues Thouand define al espectáculo como "todo lo que se realiza para ser visto", por lo cual es necesaria la presencia de un sujeto para que exista. El espectáculo es una producción realizada que tiene una intención, y desde el punto de vista estético, envuelve todas las artes que se dirigen a la vista y al oído. Éste establece un mundo ficticio paralelo portante de un sentido, del cual el espectador se hace partícipe por medio de la obeservación. (Thouand, H. 1998)

Los creadores de espectáculos teatrales de la actualidad se han visto en la necesidad de realizar obras que contengan un alto nivel de creatividad. Esto ocurre gracias al desarrollo cultural teatral que se ha venido imponiendo en la última década. Por consiguiente el diseñador del espectáculo debe ajustar su creatividad y así lograr una afinidad, mediante el uso de la tecnología, signos, aromas, sonidos, iluminación y otra clase de elementos, para atraer al público cambiante que demanda innovación.

Con este proyecto se pretende dar a conocer cuáles son las características de los espectáculos no convencionales de la

actualidad en Argentina, cómo surge y evoluciona este tipo de teatro para identificar sus necesidades e intereses. Así mismo analizar sus componentes, técnicas y metodologías, identificar a su público y la forma en que el espectáculo se comunica con éste.

En primera instancia se realiza un estudio lineal de la historia en el teatro en Argentina, donde se descubre su gestación con la formación del Circo Criollo. Seguido del Teatro Gauchesco, el Zarzuelismo y Sainete Criollo, el teatro argentino comienza a tomar vida junto con la creación de compañías, un gran número de actores y un público masivo y altamente interesando, que finalmente dan paso a la Época de Oro.

Posteriormente los gobiernos autoritarios e imperantes que estuvieron al mando del país, afectaron el normal desarrollo del teatro, trayendo como consecuencia diferentes formas de expresión entre las artes escénicas con una fuerte crítica hacia la política. A su vez, éstas se vieron influenciadas por los drásticos movimientos artísticos surgidos en Europa a principios del siglo XX. Las tendencias, las ideologías y las técnicas revolucionarias renovadoras, llegaron a las artes

plásticas y al teatro argentino dándole un dinamismo transcendental que se vio reflejado en las obras del Instituto Di Tella.

Los *happenings* y las *performance* se fueron filtrando en las representaciones, al igual que la experimentación y la combinación de las artes en el espectáculo. Desde su aparición estos fenómenos fueron gestando los rasgos que encontramos hoy por hoy en los espectáculos no convencionales, y al mismo tiempo fueron cambiándole la mirada al espectador, haciendo de éste una persona más sensible y receptible al cambio.

¿Pero, qué integra un espectáculo? ¿Qué se necesita para su realización?

Para entender la estructura y el funcionamiento se estudiarán los elementos como: iluminación, escenografía, actores, música, entre otros. Cada uno de estos factores tiene un valor único que conforma la integridad del espectáculo, que en el teatro de hoy está dirigido a la motivación de los sentidos. Así mismo, el teatro actual emplea artificios y convenciones de diferentes géneros para tener una proximidad con el espectador, como por ejemplo el vuelo con arnés, que permite un contacto general con toda la audiencia.

Es importante entender la manera en que el espectáculo se comunica con su público, porque es para éste que se crea la producción y así poder estimular su satisfacción.

Luego de haber investigado sobre la evolución del teatro, sus componentes, sus recursos y la forma de comunicación con el espectador, se podrá dar inicio al estudio de casos. En esta oportunidad, tomando como ejemplo tres obras distintas, donde se entenderán las necesidades y características del estilo de teatro no convencional que se realiza hoy en día en el país. Lo que convierte este proyecto en una guía esencial para el diseño de espectáculos teatrales.



## Capítulo 1: Un recorrido por la historia del teatro en la Argentina

El teatro, al igual que el resto de las artes, se ha visto influenciado a lo largo de su historia por caracteres políticos, económicos, sociales y culturales, los cuales han impulsado los cambios que éste ha sufrido. Tales cambios se han materializado en las variaciones que han sobrellevado sus estructuras, tendencias y forma de representación, sobre las cuales se profundizará mas adelante.

En este sentido, para comprender el escenario actual de los espectáculos teatrales en Argentina, es preciso estudiar la historia del teatro en el país.

A continuación se presenta, de manera lineal, la evolución y desarrollo de los espectáculos teatrales.

## 1.1 El teatro Argentino siglos XVIII y XIX

### 1.1.1 La llegada

Fue con la conquista cuando el teatro llegó al territorio argentino. Los españoles lo trajeron para su entretención pero también como elemento de dominio temporal y de catequización. Ya para el siglo XVIII existían documentos que corroboraban la atracción que sentían los habitantes de la colonia por éste.

En 1783 se inaugura la primera edificación argentina con el propósito de hacer teatro, La Ranchería, un galpón hecho de ladrillos cubierto por un tejado de paja que tenía en su interior un pequeño escenario. Durante nueve años se representaron allí dramas, comedias, sainetes y entremedios, todos de repertorio español.

Seis años más tarde del estreno de La Ranchería se presentó en ese mismo escenario Siripo, la primera obra teatral nativa escrita por el poeta Manuel José de Lavarden.

Luego de la destrucción de La Ranchería provocada por un incendio, Buenos Aires permaneció años sin disponer de un espacio para el quehacer teatral. Fue hasta 1804 que se

construyó el Coliseo Provisional, el cual acogió varias obras importantes, entre ellas Tarfuffo de Molière y El hipócrita político, hito trascendental de la dramática argentina.

En este teatro creció la primera gran actriz argentina, Trinidad Guevara, y a su vez se cantó la primera ópera: El Barbero de Sevilla de Rossini en 1825.

Posteriormente se construyeron edificaciones teatrales como el Teatro de la Victoria en 1838, edificado especialmente para representaciones dramáticas. Éste disponía de tres pisos de palcos y capacidad para 2 mil espectadores, una novedad para la época, lo que demuestra la acogida que tenían los espectáculos teatrales en ese entonces en el país.

“Argentina a principios del siglo XIX posee una de las dramaturgias más complejas e interesantes de América Latina. El Romanticismo y el costumbrismo tuvieron una influencia decisiva en la sociedad que se fue imponiendo a lo largo de éste siglo”.  
(Oliva, C y Torres Montreal, F.1990. p. 189)

Respecto a los espectáculos populares, se llevaban a cabo en teatrillos y circos. Este género contaba entre su programa con pruebas de trapecio, contorsionistas, animales amaestrados,

gimnastas, entre otros, los cuales andaban en carpas trasportando su espectáculo de un lugar a otro. Dentro éstos la compañía circense más destacada fue la Rosso-Podestá, la cual gran repercusión en el teatro nativo. Los hermanos Podestá con su arduo trabajo, se convirtieron en actores presentando Juan Moreira, una pantomima criolla basada en el folletín del escritor nativo Eduardo Gutiérrez, la cual contaba las aventuras de un jinete que recorría la pampa. Posteriormente a esta obra se le fueron incorporando pequeños parlamentos y números musicales, hasta convertirse en lo que se conoció como el Teatro Gauchesco.



Figura 1. José Podestá interpretando a Juan Moreira.

Fuente: Circo Criollo. Disponible en:

[http://hemi.nyu.edu/archive/studentwork/nation/sean/public\\_html/popperf/circointro.htm](http://hemi.nyu.edu/archive/studentwork/nation/sean/public_html/popperf/circointro.htm)

Paralelo al género circense "se desarrollaban las actividades de los tabladillos en los que se ofrecían zarzuelas, revistas líricas y piezas del género chico, todo de origen español." (Ordaz, L. 1999 p.53). Este fenómeno junto con el fin del Teatro Gauchesco lleva a los escritores a elaborar zarzuelas utilizando estructuras escénicas y recursos semejantes, creando así un género en el que se personifica al hombre del campo, el cual se denominó Zarzuelismo Criollo.

## 1.2 El teatro Argentino en el siglo XX

### 1.2.1 Comienzos de siglo en Argentina

A comienzos de siglo XX, Buenos Aires recibió una gran cantidad de inmigrantes en busca de una vida mejor, trayendo consigo al sainete español. Estos nuevos ciudadanos fueron la inspiración de los personajes del Sainete Criollo, un estilo teatral basado en breves y elementales comedias de costumbres vulgares y disparates cómicos, en donde se practicaban bufonadas, funcionó como crítica a la antigua oligarquía. Semejante a la comedia dell'Arte, este género tenía como escenografía el patio del conventillo, las calles y los cafés.

Dentro de los autores que se inscribieron en este estilo, cabe destacar a Roberto L. Cayol, Carlos M. Pacheco y José González Castillo.

En esta misma época, la actividad teatral en la capital Argentina fue intensa; existía entonces un público masivo e interesado, al igual que un gran número de actores y compañías. Algunas de éstas estrenaron numerosas obras inaugurándose de este modo la Epoca de Oro, donde Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere y Roberto J. Payró, dieron a la actividad una creatividad poco común.

En 1930 bajo el gobierno imperante de Uriburu, Leónidas Bartella funda El Teatro del Pueblo. Cuidando las necesidades artísticas y culturales del pueblo, convoca a diferentes artistas, entre esos poetas, escritores, pintores, titiriteros y bailarines, e instaló así la costumbre del debate como una prolongación infaltable del espectáculo. Nació así el teatro como fenómeno expresante político. Detrás de éste surgen teatros y salas generando la movida de Teatro Independiente como crítica al teatro comercial. Ésta se expandió a varias capitales latinoamericanas, lo que llevó a crear autores, intérpretes, directores y escenógrafos con una nueva conciencia

teatral.

En 1943 estos teatros, fueron desalojados de las salas que ocupaban, lo que llevó a la desintegración de muchos de ellos y a la clausura de una etapa en la historia del Teatro Independiente.

Este recuento lineal del teatro Argentino anteriormente realizado, ilustra el nacimiento y evolución de los primeros años del quehacer teatral del país.

Parte de esta evolución fue gracias a la acogida que tuvo ya que, no solamente se fueron gestando numerosos actores y dramaturgos necesitados de realizar sus propias obras que hablaran de la situación del país, sino que también fue creando con su crecimiento un público aficionado, que se sentía identificado con él y que con sus exigencias llevó al teatro a expandirse, realizando nuevos estilos, haciendo elevar edificaciones dignas para realizar espectáculos teatrales, y amplias para poder abarcar a estos espectadores, que cada vez eran más.

Desde un principio, Europa fue pionera y ejemplo para América, en cuanto a desarrollo y estilo. Este ideal no fue la excepción cuando se realizaron las Vanguardias en la primeras décadas de

mil novecientos.

### 1.2.2 Teatro europeo principios siglo XX

Paralelamente en Europa, a principios del siglo XX, surgieron diferentes movimientos y tendencias en el medio artístico que se encargaron de liberar a las artes plásticas, de los rasgos clásicos existentes hasta entonces, en la representación mimética de la realidad.

Como resultado de dichos movimientos y tendencias, surge la necesidad de cuestionar la tradición representativa, cuidándose de no perder de vista el contacto con la vida cotidiana. Este deseo de experimentar técnicas y tendencias novedosas y opuestas a aquellas clásicas, plasmó modificaciones en el lenguaje artístico.

Las Vanguardias impusieron el que las formas de representación debían dinamizarse, destacando por ejemplo, elementos representativos de la escena que anteriormente no se resaltaban. Es decir, cobró mayor importancia la forma como se



representaba, que el mensaje mismo que se pretendía transmitir. Se le dió al teatro una dirección encaminada a intensificar las percepciones del espectador, comenzando a exigirle una participación activa, lo cual cambió notablemente el panorama.

Para ilustrar este fenómeno, es preciso abarcar las Vanguardias más representativas e influyentes en el teatro a nivel mundial.

#### 1.2.2.1 El Futurismo

El Futurismo, fue un movimiento surgido en 1910 que rechazaba la estética tradicional y rompía con los signos convencionales. Recurría a la destrucción formal de todo realismo psicológico y sociológico burgués. Intentaba exaltar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento, adoptando la técnica de la velocidad que reflejaba la vida moderna. Dentro de las obras teatrales futuristas se destacan los dramas de objetos, donde son resaltados escénicamente por efectos sonoros, cinéticos y lumínicos, convirtiéndolos en los protagonistas de la acción, dejando a un lado a los verdaderos actores. Intentaron dotar a los objetos escénicos de sensaciones que se transmitieran al

espectador. El actor futurista rechazaba cualquier tipo de realismo psicológico, acercándose a la caricatura, personificándose como un maniquí, un robot o una marioneta.

La progresiva destrucción del significado que experimentó el futurismo llevó a la creación del teatro abstracto.

#### 1.2.2.2 El Dadá

Otra de las vanguardias que influyeron en el teatro fue el Dadá (1916). Este movimiento nace como posición a la violencia vivida en la Primera Guerra Mundial, caracterizado por gestos y manifestaciones provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones con respecto al arte, creando un anti-arte, manifestándose contra la belleza, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos; significaba estar contra todo y contra todos.

El teatro dadaísta estaba estructurado en la palabra. Se utilizaban diálogos sin sentido, abundantes, en continuas repeticiones e interrupciones. Estos símbolos incitaban a los espectadores a interpretarlos.

A su vez en el Dadá nace el Arte Conceptual, lo que hoy se conoce como performance. Estas presentaciones se realizaban en el Cabaret Voltaire, donde se mezclaban acciones repetitivas, poesía, música y arte plástico, entre otros, quienes en su contenido total formaban un concepto.

Los futuristas y los dada-superrealistas inventaron muchas de las formas de la palabra y de otros lenguajes escénicos que se encuentran en las siguientes vanguardias.

#### 1.2.2.3 El Expresionismo

Los alemanes se manifestaron con el movimiento expresionista (1910-1925). Esta vanguardia que divulgaba lo novedoso de lo subjetivo, del pensamiento y de la intuición del hombre, afectó a todas las artes de la época. El espectáculo expresionista rompe así, con la armonía y la proporción clásica.

Estos trabajaron con el espacio y la escenografía, influenciados por el cine y la iluminación. Los decorados del cine y el teatro, parecían desafiar las leyes del equilibrio,

al usar líneas y planos inclinados, al igual que figuras asimétricas. Debían excluir todo tipo de naturalismo.

Los guionistas y dramaturgos, proporcionaban a directores y escenógrafos relatos de un realismo desfigurado, surgido en parte del inconsciente de los sueños y las pesadillas. La palabra estaba convertida en expresiones rítmicas, en la cual importaba su fuerza, no su significado. El actor tenía una serenidad particular y una nueva expresión, nuevos movimientos acordes con el resto de los elementos escénicos y un gesto que pasaba de la tranquilidad a la locura.



Figura 2: Escena de la Película Aelita, 1942. Fuente: La Coctelera. Disponible en: [www.espacioblog.com/rrose/post/2007/02/03/aelita](http://www.espacioblog.com/rrose/post/2007/02/03/aelita)

#### 1.2.2.4 Dramaturgos, directores y escenógrafos.

Bajo este clima de revolución artística se destacaron algunos directores, dramaturgos y escenógrafos que con sus ejecuciones renovadoras, dieron lugar a tendencias seguidas por muchos profesionales en Europa y América. Como se verá posteriormente las influencias que tuvo en el teatro Argentino.

El dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1874-1942) es uno de los más destacados, transformó el drama europeo desarrollando directrices reguladoras en la práctica escénica que terminaron construyendo una teoría revolucionaria. El teatro brechtiano, como se le suele llamar, está creado para un público intelectual, plateando el distanciamiento, provocando al espectador a reflexionar sobre lo contemplado.

Para Brecht el teatro debía ser consecuente con el momento histórico. Debido al sentido didáctico de su teatro, recurre al varieté, al music hall, para hacer más ameno su teatro político.

El director y teórico teatral ruso Vsévolod Meyerhold (1874-1942), discípulo de Stanislavski (el cual también tiene una repercusión en el teatro Latinoamericano), fue un defensor del simbolismo en el teatro. Recurrió al teatro popular y a la *commedia dell'arte*.

Centró su trabajo en el actor, como la base de la puesta en escena, en escenarios desnudos donde el actor es el único plano. La importancia la tenía éste con sus movimientos, debía dominar y conocer perfectamente los mecanismos de su cuerpo. Meyerhold consideraba que el actor no debía cerrar del todo la idea, así le daba la oportunidad al espectador para que, con su

imaginación, completara el sentido.

Uno de los dramaturgos más originales del siglo XX fue el italiano Luigi Pirandello (1867-1936). Fue un innovador total, que influyó en Europa y en América Latina. Consideraba el teatro como el género adecuado para reflexionar acerca de los grandes interrogantes de la vida y el hombre. Sus obras reflejaron las ideas filosóficas que tenía, como el conflicto que existe entre los instintos y la razón, que llevan al hombre a una vida llena de incoherencias. Mediante sus personajes, enfrenta al hombre contra sus problemas existencialistas, el ser, el parecer, el tiempo, entre otros.

Antonin Artaud (1896-1948) es el máximo representante del simbolismo y el surrealismo. Conocido como creador del teatro de la crueldad, por los manifiestos que escribió, que han ejercido gran influencia en la historia del teatro mundial. Propone un teatro destructor, inquietante y revolucionario. En líneas generales, éste puede definirse como aquel que apuesta por impacto violento en el espectador. Donde las acciones casi siempre violentas, se anteponen a las palabras, liberando así el subconsciente en contra de la razón y la lógica.

Por último, hay que destacar a Adolphe Appia (1862-1928), del cual procede toda la evolución escenográfica moderna. Este suizo tiene sus primeras aproximaciones en el círculo operístico con Richard Wagner. Redactó teorías innovadoras, que recopiló en varios libros, acerca de la iluminación y cómo ésta podía cambiar la escena con su ritmo, movimiento e intensidad; la tridimensionalidad del escenario, sus múltiples niveles y rampas, entre otras. Sus diseños, nada realistas, intentaban vincular estrechamente el actor a la escena, pues éste debía ocupar el puesto más importante en la concepción escénica.

La drasticidad de estos pensamientos y técnicas marcaron tendencia y revolucionaron las artes a nivel mundial. Y fue así como, posteriormente, estos elementos fueron adoptados en Argentina y se tornaron indispensables en el desarrollo del teatro de este país, como se ilustrará más adelante.



## Capítulo 2: El vuelco del teatro

### 2.1 Nuevos horizontes

A mediados del siglo XX, en Argentina tuvieron lugar una serie de hechos políticos que marcaron la historia, afectando el normal desarrollo de la vida cotidiana y de las actividades sociales y culturales. Por su parte, concluida la Segunda Guerra Mundial, la crisis de los lenguajes plásticos llega a un punto sin retorno, en el cual las tendencias clásicas no tenían cabida y donde surge a su vez, la necesidad de estrechar los lazos entre las artes y el entorno inmediato.

En los años cincuenta, durante el primer Peronismo, el teatro comenzó a ser representado también en espacios públicos. Esta iniciativa tuvo como promotor al Teatro del Pueblo, quien optó por salir a las calles, por la necesidad de darle continuidad a su labor escénica. Las presentaciones de este grupo tenían lugar en plazas y parques, idea que tuvo acogida por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, la cual impuso lo que se conoció mas adelante, como los Teatros Municipales de Verano.

En 1958 se funda el Instituto Di Tella, entidad trascendental en el medio artístico argentino, que modificó la percepción de las artes plásticas del país.

El Instituto Di Tella fue el promotor del inicio de una serie de experimentos sonoros que se llevaron a cabo en los espectáculos teatrales, tanto tradicionales como los off, con los lenguajes no verbales combinando las diferentes artes e involucrando en ellas al espectador. En sus instalaciones se reprodujeron dispositivos de multimedia, combinados con coreografía y teatro, al igual que se apreció el empleo de música electrónica acompañada de diapositivas.



Figura:3 El instituto Di Tella. Fuente: Archivo del instituto Di Tella. Disponible en: [http://www.utdt.edu/ver\\_contenido.php?id\\_contenido=1454&id\\_item\\_menu=3065](http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065)

Estos experimentos estaban influenciados por manifestaciones artísticas que fueron gestadas en las Vanguardias, como lo fueron el *body art*, los *collages*, los *environments* y el *happening*. Esta última, surgió a través de las experimentaciones del músico estadounidense John Cage, y se caracterizaba por la participación del público, donde las acciones se producían espontáneamente, como un gesto sorpresa o irrupción en la cotidianeidad.

Marta Minujín, artista plástica argentina, fue una de las pioneras en la representación de *happenings* en el país, junto con miembros del El Instituto Di Tella. Con su arte buscaba impresionar sensorialmente al público, involucrándolo en sus actividades sorprendentes e inesperadas. Buscaba propagar un arte de acción permanente que sacudiera al espectador, sacándolo de su rol. Dentro de sus trabajos se destacan "Cabalgata" (1964), obra que realizó frente a las cámaras de Canal 7, convirtiendo la transmisión en algo inédito hasta ese momento y, "La Menesuda" (1965), presentada en el Instituto Di Tella, la cual se trataba de una ambientación de dieciséis zonas y situaciones distintas, que el espectador debía recorrer sin aviso previo de lo que ocurriría en su interior.

El panorama cambió notoriamente en los años setenta. El cuestionamiento político alcanza las instituciones artísticas y a sus espacios de poder, provocando que los artistas expresaran su inconformismo a través de acciones y manifestaciones.

El teatro transmitía en sus obras una fuerte crítica político-social. Los autores destacaban en sus escritos los diversos estilos de violencia que afectaban a la sociedad argentina. Bajo el clima de represión que vivía el país: persecuciones a los artistas, atentados en los teatros y las famosas listas negras, se dificultaba trabajar en el quehacer artístico. La intención política orientó de cierta manera el teatro argentino, donde los espectáculos se vieron obligados a elegir espacios no convencionales como clubes, salas de barrio, casas particulares y tiendas abandonadas para seguir con su labor. Estos espacios convocaban a pocos espectadores y creaban una atmósfera diferente, de intimidad, gracias a su estrechez.

Paralelamente en esta misma década la *performance* tuvo su auge. Esta acción artística que venía gestándose desde el Dadaísmo, se caracteriza por hacerse en vivo y en directo, donde el artista entabla una relación con el espectador; cualquier

asunto y cualquier lugar son válidos y su duración no es un factor significativo.

Para ese entonces, en Argentina existía una interacción entre artistas plásticos, teatro y danza, generando una serie de propuestas híbridas. Los *happenings* y las *performance* realizadas en el Instituto Di Tella se infiltran en numerosas propuestas escénicas, que tienen por protagonistas a Nacha Guevara o Les Luthiers en el musical, Graciela Martínez o Ana Kamien en la danza, Alfredo Rodríguez Arias o Jorge Bonino en el teatro.

Otro hecho trascendental que revela la colaboración y relación entre artistas, fue la donación de obras de más de cien pintores para recuperar las pérdidas del Teatro del Picadero; luego de una semana de haber sido estrenado, el Teatro Abierto fue incendiado por un comando de la dictadura, en Julio de 1981. Fue tal la controversia que formó y tal la acogida que tuvo la movida que dueños de salas de todo tipo se ofrecieron para continuar el ciclo.

## 2.2 La Organización Negra

A principios de los ochenta, comenzó a gestarse en Buenos Aires, un grupo conformado por alumnos de primer año del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, grupo que posteriormente se conocería bajo el nombre de La Organización Negra (Grupo gestor del grupo De la Guarda). Cansados de los esquemas tradicionales del teatro comercial, al igual que de las propuestas que se apartaban de éste, el grupo se vió en la necesidad de buscar el medio por el cual pudieran definir el rumbo que, a su parecer, debía tomar el teatro para al mismo tiempo satisfacer a un público necesitado de estímulos. Surgieron como un movimiento, realizando diferentes tipos de eventos, pero su perspectiva se aclaró al presenciar al grupo catalán llamado La Fura dels Bauhs, en el Festival Latinoamericano de Córdoba en 1984.

El grupo catalán se transformó en modelo, no sólo para la Organización Negra, sino para varios más, donde la base del trabajo se componía por una variedad de recursos escénicos que incluían la música, el movimiento, materiales industriales y naturales, aplicación de nuevas tecnologías; haciendo participe al espectador del hecho teatral.

A partir de ese momento, la Organización Negra realizó

presentaciones callejeras que tenían en común impactar la atención de la gente. Uno de ellos fue el de los fusilamientos en las avenidas. Aprovechaban las interrupciones de los semáforos para provocar el fusilamiento de gente que transitaba con el público. Se escuchaban explosiones, los actores caían, y enseguida se volvían a parar siguiendo su camino, como si nada hubiera pasado.

No se trataba de espectáculos preparados y anunciados para que la gente fuera a verlos, por el contrario, ellos invadían una zona, realizaban uno de sus ejercicios, de corta duración y se iban, buscando transgredir la cotidianeidad, cambiándole las pautas habituales al transeunte.

U.O.R.C- teatro de operaciones-, fue el primer espectáculo que realizó la Organización Negra, constituido como equipo de trabajo, con una propuesta más teatral. En esta puesta se notaba claramente la influencia de La Fura dels Bauhs, en cuanto a la utilización del espacio, la relación del actor con el espectador y la continua materialización de acciones en distintos sectores entre el público. A partir de ese momento comenzaron a realizar trabajos más complejos y elaborados con otros objetivos.

Su segundo trabajo llamado Almas reprimidas, no produjo el

mismo impacto que U.O.R.C. Lo mismo sucedió con La Tirolesa, el último espectáculo que realizaron antes que se disolviera la organización. En él aparecieron dominando la técnica del alpinismo y jugaron con los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra. Llegaron a presentarlo en el obelisco, donde caminaron por sus paredes y volaron con arneses.



Figura 4. La Tirolesa. Fuente: Foto de pantalla, video de La Tirolesa de youtube. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=iczHAFUY1jc>

La Organización Negra tenía la necesidad de provocar y estimular al espectador a partir de acciones directas, sin historias, ni palabras. Su fin era sorprender a la gente, teniendo en cuenta la acción y reacción del público.



En el año 88 se realizó el festival de nuevo teatro llamado La Movida. La muestra convocó a 20 grupos teatrales que durante 10 días mostraron sus espectáculos en espacios no convencionales como La Gran Aldea y El Hangar. De ahí nacieron grupos como El Clu del Claun, El Dorrego, Los Macocos y La Banda de la Risa. Estas jóvenes agrupaciones encontraron un soporte en la técnica del clown, otros en la línea de los payasos de circo. De igual manera surgió la danza-teatro. El festival se repitió durante varios años más, realizándose también en Córdoba y en La Plata. En el festival del año 91, surgieron otros grupos importantes como Los Melli, Caladas y Coloradas, Cabriolas y El Periférico de Objetos.

Aunque ya el teatro se había desprendido de los sitios convencionales, desplazándose por los espacios públicos, en los años noventa intervino un lugar que anteriormente no se había experimentado teatralmente: el subte. Este proyecto lo realizó un director brasilero llamado André Carreira, quién se vió inquietado por el comportamiento de los pasajeros que usaban este medio de transporte. Le llamó la atención la seriedad y cansancio con el que las personas viajan, al igual que el desvío de la mirada al entrar en contacto con cualquier otra desconocida. La pequeña situación dramática, transformaba el

vagón en espacio escénico, interrumpiendo el viaje de los pasajeros, con un corto performance que duraba sólo dos estaciones.

Asimismo, durante ese decenio se realizaron otros tipos de espectáculos participativos en espacios alternativos, como lo fueron las fiestas mayas. Estas incluían baile y abundantes variedades, los cuales no superaban los 10 minutos de duración. Se llevaban a cabo en escenarios rotativos, 3 sábados al mes.

Estos ejemplos ilustran el ingenio de los argentinos al realizar teatro, puesto que logran superar dificultades políticas y sociales a lo largo de la historia, que podrían haber sido una limitante para evolucionar en el teatro, como se ha ilustrado a lo largo de la presente investigación. Por el contrario, demostraron lo prescindible del edificio teatral en la realización de este arte.

Adicionalmente, se da una mixtura entre las artes, la cual trajo como resultado que el teatro argentino buscara nuevos aires, espacios, técnicas y formas de expresión propias, formando así, lo que es el actual.

Ahora bien, para comprender la estructura y funcionamiento del teatro, es preciso detenerse y analizar los componentes de los espectáculos teatrales, por lo cual se presenta en el siguiente capítulo, un recuento de los mismos, que permita al lector comprender su función y participación en el todo teatral.

## Capítulo 3: Los componentes escénicos

La complejidad del proceso teatral requiere del estudio y comprensión de cada uno de sus elementos; es de esta manera como podrá el lector comprender la importancia de éstos en la elaboración del producto final.

Los espectáculos teatrales están constituidos por una serie de elementos que están integrados entre sí, de manera consecuente para formar una unidad. Cada uno de éstos, se encuentra encarnado por expertos en la materia, que trabajan de manera conjunta por un mismo fin. Es importante resaltar que entre los diferentes elementos no existe una jerarquía preestablecida; cada componente tiene un valor en sí mismo que es único.

### 3.1 El Actor

El actor es quien interpreta a un personaje. Este ocupa el centro de la puesta en escena, representando un mundo ficcional donde el resto tiende a girar en torno a él. Es el vínculo vivo entre el autor, el director y el espectador; es el punto

por el que pasan todas las descripciones del espectáculo.

Su proceso de interpretación comienza desde la interiorización para conocer el principio del personaje, para así comprenderlo y poder identificarse con su papel. Mientras actúe, no debe olvidar permanecer en el personaje, ya que las emociones que interprete deben resultar legibles para el espectador.

El actor ofrece una representación teatral de la acción, un mundo ficcional que se apoya en el gesto y la palabra. Éstos, junto con la voz, el ritmo de la dicción y de los desplazamientos, son los componentes del juego del actor. Estos componentes sufren variaciones con respecto a la especialización, los lugares, los estilos y las escuelas.

Dentro de los actores de las artes escénicas podemos encontrar al mimo, el cual se vale exclusivamente de los gestos y de los movimientos corporales para imitar a su objeto. Su interpretación está estudiada minuciosamente, organizando con los movimientos del cuerpo el recorrido que hará la mirada del espectador.

Por otro lado, como actor también, está el bailarín clásico; éste. a diferencia de los demás, cuenta una historia por medio de movimientos. La intensidad con que realice estos y la

dirección de los mismos, es lo que le un da sentido.

El cuerpo del actor es un emisor de signos. Sus gestos hacen parte de los procedimientos de comunicación no verbal, que complementan y definen la personalidad del personaje, y ayudan a entender su posición en la obra.

### 3.2 La voz, la música y el ruido

Es fundamental hablar también de la voz, ya que, al alterar la frecuencia media con la que las personas suelen hablar, se provocan ciertas sensaciones en el receptor-espectador. Estas alteraciones se pueden dar según el tono (agudo o grave), el ritmo, la intensidad, (potencia o debilidad). Esta última está ligada a la expresión de las emociones y varía según el estado emotivo. También hay que tener en cuenta si hay continuidad o no en el flujo verbal, al igual que en las pausas que se hagan al hablar.

La voz del actor constituye un elemento altamente significativo pues, los cambios que sufre mediante la representación, dan el valor dramático.

La música en el teatro tiene una función valiosa dramáticamente, integradora como desintegradora del espectáculo. Colabora en la creación de atmósferas, acompaña una acción y puede utilizarse también para los cambios del decorado.

Ésta tiene el poder de influir en el ánimo de los oyentes, así mismo, el volumen con el que se escuche puede llegar a afectar al espectador, si se pasa de la frecuencia normal, pudiendo generar perturbación e incomodidad.

Es así como la palabra, la música, la voz, los ruidos vocales y no vocales, convocan imágenes, transmiten emociones, crean climas, complementando el lenguaje escénico.

### 3.3 El vestuario

El vestuario es un campo primordial en el ámbito escénico, ya que permite al actor transformarse en un personaje. Al hacer parte de la comunicación no verbal, es la primera imagen, la primera impresión y aproximación que se tiene con el personaje. El vestido cumple diversas funciones, entre las cuales están la decoración, la protección y la exhibición del nivel social o el

rol. Respecto al teatro, debe narrar o describir la historia del personaje y al mismo tiempo debe interpretar el concepto de la obra. Por lo tanto cada traje está elaborado por los rasgos psicológicos y físicos de cada uno de los personajes de una obra.

Barthes señala que la indumentaria, sistema riguroso de signos fuertemente codificados, adquiere densidad simbólica, por la redundancia de mensajes contenida en los vestidos y matices ambiguos; en cuanto a las formas de vestirse implican formas de mostrar y ocultar el propio cuerpo. Un buen vestido debe tener en cuenta un aspecto semántico ya que, además de mostrarse, contiene un gran valor cognitivo que permite la lectura de las ideas y sentimientos. (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.89).

Otra de las características de la indumentaria teatral es la relación entre el vestido cotidiano y el vestido teatral, en la que muchas veces implica moda al querer representar el período que evoca la obra y el de su propia época de representación.

Así mismo, los diferentes diseños de indumentaria indican símbolos. Por ejemplo, los colores tienen diversos significados, por eso hay que tenerlos en cuenta a la hora de diseñar porque puede que éste no vaya con las características



del personaje. El color morado simboliza realeza, poder; el negro: duelo, elegancia; el blanco: pureza, bondad, inocencia; el amarillo: energía, inteligencia; el rojo se asocia con el peligro, la pasión y la fortaleza. Al igual que las formas, las texturas y la geometría despliegan múltiples posibilidades semánticas. Una manga demasiado ancha o demasiado estrecha, larga o corta, puede modificar la proyección escénica del personaje.

Se podría llamar al vestuario como escenografía ambulante, ya que es un decorado a escala humana que se desplaza con el cuerpo del actor por el escenario. Este hace parte del todo, del espacio, es complemento escenográfico.

Al mismo tiempo, la desnudez juega también un papel de vestuario, aunque éste tenga más repercusiones en cuanto a las interpretaciones, al estar vinculados aspectos culturales en los que se desafían las normas y se crean tensiones como la invitación a la danza sexual, al erotismo y ser signo de indefensión, entre otros. "...El cuerpo desnudo puede llegar a conformar una propuesta de revalorización del cuerpo y un desafío a la mirada del espectador. Vestido y desnudo son signos polifuncionales que pueden revelar o pueden ocultar,

estructurar o desestructurar imágenes poéticas...” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.110.)

### 3.4 El maquillaje

El maquillaje, junto con el peinado y el vestuario, constituyen el aspecto del personaje. Estos elementos son los responsables de caracterizar al personaje definiendo su identidad.

De igual manera que el vestuario, el maquillaje tiene las características de comunicación no verbal, por lo tanto tiene un alto poder signitativo visual.

Los maquilladores una vez que conocen y analizan previamente al personaje, teniendo en cuenta la edad, etnia, condición social y caracter de éste, crean los perfiles según las condiciones de cánones de belleza y los patrones caracterológicos. Existen codificaciones de maquillaje específicas para cada género y lenguaje, como para la estética de cada grupo.

### 3.5 La iluminación

La luz es un elemento crucial en los espectáculos escénicos, ya que es la responsable de atraer la atención del espectador mostrando puntualmente un objeto, un movimiento y al mismo tiempo creando climas. Ésta expone y a la vez esconde.

Desde el comienzo de las artes escénicas, la iluminación ha estado presente y, pese a sus dificultades, el hombre ha tenido que trabajar y experimentar sobre diferentes técnicas para su mejoramiento. Con el paso del tiempo y la evolución tecnológica, se fueron aboliendo las problemáticas que presentaba. Es así como se ve el reemplazo de las velas de cebo por las velas de cera, luego éstas por las candilejas, posteriormente las lámparas de aceite por las lámparas a gas, hasta llegar finalmente a la electricidad.

A partir de la llegada de la electricidad al teatro, los escenógrafos Appia y más adelante Gordon Craig, promovieron la importancia del manejo de la luz escénica. Sus teorizaciones referidas a cuestiones de intensidad, color, movilidad, juego de luces y sombras, crearon conciencia entre los artistas teatrales posteriores, sobre lo valioso que es el buen uso lumínico. Fueron ellos también los que enseñaron acerca de la

importancia de la relación entre la iluminación con la musicalización de la obra. Los movimientos acordes con la música, las coloraciones e intensidad, provocan emociones y sensaciones en el espectador. A partir de aquí podemos ver cómo la luminotecnia está altamente ligada con el diseño escenográfico.

Las funciones de la luz están asociadas a los avances técnicos. Dentro de sus funciones básicas están: la selección de lo que se quiere mostrar, establecer circunstancias, darle forma al espacio, darle color al espacio y crear puntos de atención, entre otros. Las características de ésta en cuanto a color, movimiento, intensidad, textura, brillo infieren en los diferentes diseños lumínicos y el en el valor semiológico.

La iluminación crea color, el cual transmite information; por lo tanto, debe existir un acuerdo entre la luminotecnia y los otros campos del espectáculo-escenografía y vestuario- para que las elecciones cromáticas no se anulen unas a otras. Por ejemplo, la luz roja sobre una superficie verde da como resultado negro.

De igual manera, el color modifica la perspectiva; los colores intensos acortan, los pasteles dan profundidad.

Tales han sido los avances luminotécnicos que hace algunos años con las proyecciones holográficas que producen imágenes 3D, han llegado a reemplazar escenografías y proyectar actores.

### 3.6 El espacio y la escenografía

El espectáculo teatral se lleva a cabo en un espacio, el cual generalmente se encuentra dividido entre el escenario y el lugar donde está dispuesto el público. En el escenario se desarrolla y evoluciona la representación. Está compuesto por un conjunto de elementos pictóricos, plásticos, corpóreos y técnicos, que constituyen la escenografía, la cual le da tridimensionalidad al espacio escénico.

Como los demás elementos, la escenografía debe construir el mundo espacial del texto, disponiendo las zonas para representación, los objetos, los planos de evolución según la acción a representar.

La escenografía actual deja atrás la función de decorado que cumplía en sus incios como ilustración ideal del texto dramático, siendo un dispositivo que ayuda a guiar el texto y la acción, es un instrumento y no un ornamento; un elemento

dinámico que debe ser útil, eficaz y funcional.

### 3.7 El tacto y el olfato

Los sentidos humanos hacen parte también de los elementos de representación al estar presentes en el espacio escénico, aunque no en todos los espectáculos teatrales se entre en contacto con ellos.

“La activación de los sentidos desencadena emociones y recuerdos muy poderosos que llevan al espectador a identificarse muy fuertemente con las situaciones así resucitadas” (Pavis, P. 2000, p.199). Los olores que puede desprender la sala gracias a un decorado hecho con elementos naturales -tierra, flores, árboles- o a perfumes que utilicen, despierta otros sentidos diferentes a la vista y el oído, los cuales se acostumbran a utilizar en este medio.

Por otro lado, hay obras en las que experimentan también la aproximación al espectador, hasta el punto de entrar en contacto físico. Éstas sensibilizan al observador, haciéndolo desprenderse de la cotidianidad, lo renuevan y lo sacan de la monotonía con que se suele manejar el espectáculo.

Por más distinto que sea cada elemento, todos hablan un mismo lenguaje y trabajan el mismo concepto unificador, que forma la estética del espectáculo.

Dependiendo del género teatral hay elementos que se destacan más que otros, pero todos cumplen un papel trascendental dentro del espectáculo teatral.

La integración que existe entre ellos y la comunicación que debe haber es fundamental, pues al estar estrechamente ligados unos con otros, una decisión equivocada puede repercutir negativamente sobre otro elemento, pudiendo causar la fatalidad del espectáculo.

¿Es posible que un espectáculo elimine en su ejecución alguno de los elementos?

## Capítulo 4: Formas Espectaculares

El teatro argentino de las últimas décadas se ha caracterizado por el empleo de artificios y convenciones como lo son el teatro de vuelo y los elementos circenses, a manera de ejemplo, que pertenecen a diferentes géneros y estéticas teatrales, acercándose hacia lo experimental y alejándose, por ende, de lo convencional.

A continuación se expondrán diferentes formas espectaculares, de las cuales se destacan las características utilizadas por grupos teatrales en la actualidad.

### 4.1 El Circo

El circo, ha sido uno de los géneros más influyentes, en los nuevos géneros espectaculares. Comprende los principios vertebradores de la renovación escénica argentina de las últimas décadas. Esto se puede ver en la fusión de procedimientos de diferentes estéticas y de disciplinas artísticas, que maneja en sus representaciones; su clima festivo y agradable, con tendencia al humor y la participación



cómplice y activa del público.

El espacio circense es también uno de los motivos de influencia, al no usar bambalinas, ni patas, ni telones que oculten artificios, mostrando directamente la realidad de la escena y cómo se opera. No hay engaños, ni suposiciones.

De igual manera, la distribución del público gracias a su forma circular, permite tener una generalización jerárquica, sin privilegiar, ni ordenar un determinado punto de vista, repartiendo a sus espectadores casi con las mismas condiciones.

El circo cuenta con una modalidad receptiva inmediata y participativa que se desprende del espacio de la parodia y de la ficcionalidad pura y festiva.

Otro factor predominante está basado en la exaltación corporal, la expresión y el movimiento de éste. Destacando actividades como el contorsionismo, el malabarismo y el trapecio. Esto trae como consecuencia la falta narrativa unificadora del espectáculo y, por lo tanto, debilita el valor de la palabra.



Figura 5. Circo Hrnos Servian. Fuente: Circo Servian.  
Disponible en: <http://www.circoservian.com/galeria/imagenes/36-el-show/>

#### 4.2 Teatro Aéreo

El teatro aéreo se ramifica notoriamente del circo. Dentro de éste se encuentran la acrobacia y la danza aérea. Estas componen un léxico propio a través del cuerpo en suspensión, que crea un discurso que narra y se expresa desde el movimiento corporal. Los acrobatas-actores, se suspenden sobre los espectadores realizando rebotes, vuelos y un sin fin de giros. El equipo es el mismo que se utiliza en tareas de rescate y en el deporte de escalada, el cual está compuesto por arneses,

mosquetones y sogas. Así mismo, utilizan telas largas y elásticas, sostenidas del techo.



Figura 6 Compañía Voalá. Fuente: Voalá. Disponible en: <http://www.flickr.com/photos/30547524@N06/sets/7215760732033304>

6/

#### 4.3 Teatro de los sentidos

El teatro de los sentidos es un teatro que investiga la dramaturgia del lenguaje sensorial, buscando explorar toda la concepción y desarrollando otros sentidos.

El objetivo de este espectáculo se logra realizar mediante el juego, como elemento central. Por medio de éste se realiza la búsqueda de romper la barrera espacial que separa al artista, la obra y el público.

Un juego donde lo más importante va a ser el espectador en función de estimular sus sentidos.

La obra *El Hilo de Ariadna*, realizada por la compañía Teatro de los Sentidos, es un ejemplo de este tipo de espectáculo, pues propone al público el juego de convertirse en viajero mitológico recorriendo caminos, encrucijadas y pasadizos, buscando las huellas del Minotauro.



Figura 7. El Hilo de Ariadna. Fuente: Teatro de los sentidos.  
Disponibile en: <http://www.teatrodelossentidos.com/web/>

#### 4.4 Teatro ciego

Este teatro también explora los sentidos, pero está fundamentado en la representación teatral, basada en la ausencia total de luz, a lo largo de todo el desarrollo del espectáculo.

En este teatro es innecesaria la presencia de los elementos visuales de una puesta en escena convencional, como el vestuario, la escenografía, la iluminación y el maquillaje,

dejando en primer plano los elementos no visuales como los sonoros, los aromáticos y táctiles, por medio de los cuales se hace entender la ambientación, decoración y distribución del lugar. Para esto es necesaria la construcción de objetos y utilización de recursos que realcen el estímulo de esos sentidos, creando así los diferentes climas y requerimientos escénicos de cada obra en particular.

A su vez, lo que tiene de característico este tipo de espectáculo es la imaginación, en cuanto a la realización y recurso de elementos. Al mismo tiempo, es éste el recurso del espectador que le va a permitir transportarse e imaginar físicamente el lugar, los personajes y los colores, entre otros.

Estas formas espectaculares ejemplifican la adopción de técnicas del alpinismo y el ballet acuático, entre otros, partiendo de lo sencillo y lo particular, convirtiéndose estas fusiones fascinantes para el ámbito teatral.

A su vez con sus con sus disposiciones eliminan las jerarquías dentro de la sala, logrando que los espectadores estén a la misma distancia de la escena y por ende, al presenciar el

espectáculo reciban el mismo impacto. De esta manera se puede notar el valor que adquiere el espectador, al enfocarse el espectáculo en él, queriéndole llegar por sus lugares más sencibles, estimulándole así el uso de sus otros sentidos.

## Capítulo 5: La comunicación en el espectáculo

Partiendo de la base que un espectáculo se realiza intencionalmente para ser visto y que, por ende, éste existe únicamente cuando hay un espectador presente, es indispensable estudiar y analizar la importancia o no, de este individuo dentro del espectáculo.

Para ello, es necesario entender cómo funciona el sistema por medio del cual un espectáculo se comunica con su público e intenta satisfacer sus necesidades. Es por esto que se verá la importancia que cobra la mencionada comunicación pues, si bien con el tiempo el teatro ha evolucionado, el público no se ha quedado atrás en dicha evolución. Y es este crecimiento conjunto una consecuencia inmediata de la comunicación que logra establecerse entre uno y otro.

### 5.1 La comunicación

El acto comunicativo se realiza en un lugar y tiempo determinados. Hay comunicación cuando un receptor logra decodificar un mensaje enviado por un emisor. El mensaje parte de una fuente, que es donde se emana la información y está



compuesto por un sistema de signos y reglas a lo que se llama código. El emisor es quien transmite el mensaje y quien inicia el proceso comunicativo. La información puede ser emitida por distintos tipos de medios, que establecen una conexión entre el emisor y el receptor. Este último, a quien va dirigido el mensaje, es quien decodificará e interpretará la información.

## 5.2 La comunicación teatral

Este procedimiento comunicativo, se da de igual manera en el teatro, ya que la representación teatral es un fenómeno social que implica un intercambio entre actor y espectador; donde se entenderá por emisor al actor y al espectador como receptor.

Dice Hugues Thouand (1998), que el receptor es el que crea el espectáculo, ya que lo que se ofrece a la vista no es éste, sino a medida que se lo mira atentamente y se decodifica, es que se va formando. Así pues, es el observador-receptor, quien se convierte en el creador de la obra teatral.

El proceso de decodificación, en este caso, es más complejo que el social, dado a que el teatro es un hecho efímero e irrepetible y además, porque convergen en él elementos verbales

y no verbales que, como se vio anteriormente son funcionalmente independientes; cada uno tiene un código distinto y por ende transmiten mensajes diferentes, aunque entre todos emitan un mismo mensaje general. Estos códigos tienen una convención preestablecida que tiene como propósito transmitir el mensaje, mediante la vinculación entre significado y significante. Por esta razón, cada espectáculo debe suministrar al espectador cierta información o punto de referencia, para que éste pueda realizar su trabajo inferencial, así mismo, para que el mensaje pueda ser decodificado correctamente. Estas convenciones implican un aprendizaje o noción previos, al igual que una decodificación consciente por parte del receptor.

Trastoy en su texto, distingue al espectáculo teatral de los otros espectáculos, como los encuentros religiosos, deportivos, rituales, etc, ya que los teatrales se basan en el vínculo con el espectador, un acuerdo entre público y actores, denominando al teatro como un discurso ficcional, dado por su doble carácter de ser a la vez real y ficticio; que estará determinado por una dimensión pragmática, donde el espectador es consciente de esta ficcionalidad y acepta la "verdad" que enuncia el espectáculo, el texto dramático. Así mismo explica, que el autor de una obra no busca engañar al espectador. Sin

embargo, éste debe poseer cierta noción para reconocer el acuerdo.

Existen códigos para cada época, tipos de escena, narrativos y para las diferentes categorías teatrales. Estos códigos los tiene presente el espectador, que asiste a un determinado espectáculo.

### 5.3 El Espectador

Patrice Pavis (1990) en su diccionario sobre el espectáculo, define al espectador como recepción, pues ésta es la actitud y actividad que debe tomar dicho personaje ante el espectáculo.

Una vez confrontado con la escena, el espectador se sumerge en una inmersión de imágenes y sonidos, información que utiliza para descifrar la obra, mediante un análisis de procedimientos mentales, intelectuales y emotivos. En este proceso receptivo el espectador puede identificarse con algo que suceda en escena, mediante un proceso ilusorio que lo hace imaginar ser el personaje representado. Esta identificación puede ser de admiración o de compasión. Cuando hay receptividad, el

espectador pendiente del espectáculo puede olvidar la realidad temporal real, viviendo el tiempo fictional; sabiendo que se trata de una ficción, reacciona como si el hecho fuera verdadero.

Sobre esta identificación del espectador con respecto a la obra escénica, se tiene indicios desde la tragedia griega. Aristóteles llamó a ese reconocimiento Catarsis. Este era el efecto purificador que causaba una obra teatral cuando el espectador se identificaba con el actor. Sufría con él a lo largo de la obra y veía proyectadas sus bajas pasiones, de manera que servía como terapia porque era como haber asistido al castigo que merecía.

Al mismo tiempo, se deben tener en cuenta las experiencias anteriores, estéticas y psicológicas, que haya vivido el espectador, pues eso va a determinar sus expectativas ante el espectáculo. No es lo mismo para un espectador que está afrontando un acto teatral por primera vez, que un fánatico de un género específico, como la ópera por ejemplo, que sabe exactamente a qué se va a enfrentar, lo que va a escuchar y tiene claridad sobre cómo será la experiencia.

#### 5.4 Comunicación Sala- Espacio

Dentro de los espectáculos hay muchos lenguajes diferentes y cada uno de los géneros teatrales "propone su propia codificación de los sistemas expresivos con los que opera" (Pavis 1990. pg, 405), donde se le da privilegio a unos signos más que a otros. Uno de esos sistemas que es de gran importancia es el espacio, la sala. Ya que la disposición del público en cuanto a la zona de representación, influye en la transmisión y recepción del espectáculo.

La sala combina aspectos psicológicos y sociales. Varias de éstas clasifican sus ubicaciones, designando unas con mayor valor de adquisición que otras, según la visibilidad o el acercamiento al escenario. Por ejemplo la conocida sala a la italiana está dividida jerárquicamente, a diferencia de una sala de escenario circular, donde el ambiente es más colectivo. Esta disposición influye en la percepción del espacio, pues el escenario junto con sus dispositivos escénicos presentan una perspectiva, la cual, según la ubicación, puede sufrir distorsiones. De esta manera el público se encuentra manipulado por la ubicación en la sala, de la comodidad y la visual que tenga, afectando así su calidad de recepción.

Hay casos en los que el teatro modifica la relación entre la sala y el espectador. Al alterar estas zonas se destruye la cuarta pared, la barrera entre sala y escena. Esto sucede por ejemplo en el happening y en el teatro callejero, donde la mirada del espectador intuye ésta división, y acepta el rompimiento entre lo cotidiano y lo ficcional.

Por otro lado como explica Thouand (1998), la naturaleza del teatro es producir colectividad, de esta manera se podría decir que, asistir a un espectáculo teatral es integrarse con la comunidad, es un acto social. Cuando una persona asiste a un evento de esta índole se compromete, ya que con solo mirar participa, aunque se encuentre sentado fuera del campo de acción - escenario.

Entonces bien, si el espectáculo es un acto grupal y causa en el espectador una serie de sensaciones donde los sentimientos individuales y colectivos reaccionan al unísono ¿Se afectará el grado de sentimiento al ser compartido? ¿Se hará más o menos intenso? ¿Existirá una misma intensidad de participación entre el público?

Según afirman los actores, el público transmite una energía particular. Cuando hay una recepción positiva, la sensación es mágica y se potencia el sentimiento, cuando no hay aceptación alguna por parte del público, el ambiente se vuelve tenso y se complica la interacción.

Es por esto que podríamos entonces concluir que no existe una única manera de recibir una obra artística, dadas las diferencias de cada individuo, sus experiencias personales, el gusto y atracción hacia el género teatral, el conocimiento de éste, la disposición que tiene respecto al escenario, entre otros.

¿Qué pasará entonces cuando un espectáculo teatral se sale de lo convencional, de la edificación teatral, a un espacio donde no exista el escenario, donde cada espectador tenga la misma proximidad hacia la escena, donde se hayan abolido alguno de los elementos teatrales, donde no sea necesario tener un conocimiento previo de la obra?

En el capítulo siguiente, se expondrán ejemplos de espectáculos donde se aclararán estas preguntas.

## Capítulo 6: Estudio de casos

Se realizó una selección de obras teatrales argentinas que han sido relevantes en el medio, toda vez que han presentado ciertos niveles de innovación al ubicar en cabeza del espectador, un porcentaje de participación en el desarrollo de la obra.

Es de resaltar que las obras seleccionadas son absolutamente distintas entre sí. Sin embargo su común denominador es el rompimiento de esquemas clásicos por medio de la interacción con el espectador. Cada una de estas obras pretende despertar diversas emociones en el público y tiene diferentes maneras de hacerlo.

A continuación se presenta un breve recuento de cada uno de los grupos autores de las obras seleccionadas, junto con una descripción de éstas.



## 6.1 Grupo Ojucuro - La Isla Desierta

En 1992, un grupo de actores cordobeses dirigidos por Ricardo Sued, estrenaron en el Espacio Giesso de Buenos Aires, Caramelo de limón. La pieza se desarrollaba en la absoluta oscuridad y se articulaba a partir de estímulos olfativos, táctiles, gustativos y auditivos. Utilizando un similar planteamiento escénico llegaría 8 años más tarde Gerardo Bentatti, uno de los actores de Caramelo de limón. Junto con el Director José Menchaca realizaron una pieza teatral de la obra La Isla Desierta, de Roberto Arlt. Ésta nace en el marco de un Taller de Investigación y Experimentación Teatral de la Biblioteca Argentina para Ciegos.

En el 2002 presentan su versión en las instalaciones de la Fundación Konex. Decidieron llevar la propuesta de la total ausencia de luz a sus extremos e incorporar algunos intérpretes no videntes con cierta experiencia artística. En la puesta, el recurso de la oscuridad opera ciertos núcleos fundamentales del texto de Roberto Arlt. En el texto lo que enceguece emocionalmente a los personajes es el exceso de luz a partir del momento en que son trasladados de una oscura oficina del subsuelo a un piso alto, desde donde pueden ver el cielo y los barcos.

En la propuesta de Menchaca, un cordobés transporta imaginariamente a los inconformes oficinistas encerrados en un subsuelo, a una isla exótica donde sólo hay lugar para el placer. Este recurso de adaptación de la obra con un cordobés, permite la fácil identificación del público con la ésta gracias al lenguaje cotidiano utilizado.

El viaje hacia la isla exótica se da por medio de sensaciones auditivas, olfativas e inclusive táctiles. Se crea un ambiente oficinista con el golpeteo de máquinas de escribir, de taconeos, de diálogos de oficina y de ráfagas de café. Se viaja a insólitos lugares por medio de ruidos de selva, tormentas marítimas, aromas de mar y de mercado, entre otros. Así iban sumergiendo al espectador en divertidas situaciones.

En el espectáculo no sólo se estimulan los sentidos a través de la utilización de los lenguajes escénicos no visuales, sino que también sucede al categorizar el Grupo Oscuro y su espectáculo como teatro ciego. A su vez, le incorporan la apelación de la ceguera como imagen temida y habitualmente rechazada por la sociedad. Esto hace que la obra cuestione directamente a la tradicional concepción del discurso teatral. También cambia el lugar del no vidente en el espacio social y emocional del espectador, haciéndolo sentir como uno de ellos.

El primer contacto que tiene el espectador con la obra es mientras espera en el foyer para pasar a la sala, donde los actores vestidos de negro con lentes oscuros advierten a viva voz sobre las características del espectáculo. Con esto evitan eventuales inconvenientes de angustia o claustrofobia.

En fila de a diez ingresan a la sala tomados de los hombros conducidos hasta sus asientos por uno de los actores. El lugar se encuentra absolutamente oscuro y resguardado de posibles filtraciones lumínicas. Mientras se espera que comience la obra el nerviosismo de la gente se hace notorio: aplausos, risas, chiflidos, comentarios, todos están a la expectativa de lo que sucederá.

Minutos después, la angustia de la penumbra se carga de sentidos y voces hasta volverse familiar. La ausencia de luz permite sensibilizar el resto de los sentidos haciendo más receptivo al espectador, generando a su vez conciencia sobre la importancia y la costumbre del uso de la visión. Esta incapacidad exige al espectador potencializar el resto de sus sentidos, para así lograr junto con la imaginación darle cuerpo a la obra.

Otro factor que se hace común en la oscuridad de este espectáculo es la disposición en la que se encuentra el público, pues permite a los actores transitar en medio de éste durante la obra y con sus interacciones le dan dimensión corpórea y profundidad al espacio. Al mismo tiempo, gracias al tránsito permanente, hacen sentir a cada uno de los espectadores igual de próximos a la escena.

La forma de representación del Grupo Ojucuro revela lo prescindible del edificio teatral para realizar espectáculos, que no es necesario un gran dispositivo escénico ni la última tecnología para la realización de éste.

Por medio de métodos tan sencillos como del decorado sonoro y verbal, técnicas de la obra radiofónica, logran la creación de los elementos teatrales como la escenografía, el vestuario, la iluminación, de manera óptima. Este espectáculo singular se convierte en una experiencia única y fascinante que tiene conquistado al público bonaerense desde su primera función en el 2000.

De igual forma, el contacto directo con el espectador llama la atención de los mismos, debido a que les participa de la obra convirtiéndolos en personajes de la misma. Tiene como

intención llegarle al espectador despertando otro sentido oculto.

## 6.2 De la Guarda- Villa-Villa

Fabio Daquila, Pinchón Baldinu, Diqui James y Gabriel Kerpel, todos ex integrantes de la Organización Negra, fueron los que dieron nacimiento en 1993 al grupo De la Guarda. La constante curiosidad del grupo por nuevas formas de expresión, lo llevaron a experimentar en espacios no convencionales como edificios y monumentos de la urbe porteña. Se focalizaron en la búsqueda de un lenguaje que les permitiera conmover y excitar al espectador desde una visión opuesta a la violencia, donde prevaleciera el sentido festivo de lo poético, el juego, el erotismo y lo onírico, descubriendo en lo aéreo una nueva forma de expresión.

El vuelo fue uno de los motivos para su nombre. Este hace alusión al ángel de la guarda, protección que necesitaban para laburar en el aire. Para ellos el aire era un recurso único que les daba la posibilidad para generar algo nuevo. Además le da al cuerpo una posibilidad dinámica esencial que no da el suelo. De esta manera pudieron lograr una cercanía mágica con el público, pues en un segundo se está en contacto con éste y al

siguiente ya no.

En sus inicios, el grupo se instaló en un club de rock y allí comenzaron su carrera haciendo la apertura del espectáculo de las bandas que tocaban, con la *performance* Dulce Compañía. Dado que la gente iba a ver a la banda y no a ellos, les daba la oportunidad de realizar y experimentar cualquier idea que se les ocurriese. Esto fue una gran oportunidad, pues fue el pilar de su periodo creativo que como resultado, se tradujo en la creación de un espectáculo llamado De la Guarda período Villa-Villa (1995). Este recorrió el mundo hasta el 2006. "...se llamó Villa-Villa, porque empezó así, bien villa..." (James, D. 2005). El espectáculo comenzó en el Centro Cultural Recoleta y bautizó a la sala con su mismo nombre.

A nivel artístico De la Guarda tenía claro hacia dónde quería ir con su puesta. Quería trabajar con el público, involucrarlo en sus escenas, usando un lenguaje abstracto, sin casarse con ninguna historia en particular.

De Villa-Villa Recoleta comenzaron a expandirse, primero en circuito de festivales de teatro para finalizar en Nueva York. Allí se presentó en el Daryl Roth Theatre donde estuvo en

cartel por casi 7 años y fue visto por más de un millón de personas. Se expandieron tanto que llegaron a tener compañías funcionando con el mismo espectáculo durante 3 años: una en Nueva York, otra en Londres, y la bonaerense. De esta manera fueron perpetuando un teatro que existe a partir del impacto sensorial que produce en sus espectadores.



Figura 8. Bollo.

Fuente: Eardog Productions. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=nX1E41WfRc0&feature=related>

El concepto básico del espectáculo era llegar lo más cerca posible a la euforia descontrolada y transmitir cierta liberación de felicidad. Los actores debían irradiar la mayor energía que tuvieran.

El espacio de Villa-Villa era un gran espacio rectangular y negro sin escenario ni butacas. Tenía una estructura de doble altura en forma de U a lo largo del perímetro, de donde colgaban los arneses y las sogas. Un papel enorme que cubría todo el espacio iba atado a cada costado de la estructura, haciendo de entrepiso y dividiendo a los actores del público. El escenario era el espacio entre las cabezas de los espectadores y el techo.

De repente y con música muy fuerte, caían los actores de cabeza encima de los espectadores dejando caer globos y papeles de colores. En medio de música, aplausos, pitos y gritos, se daba inicio a la fiesta.



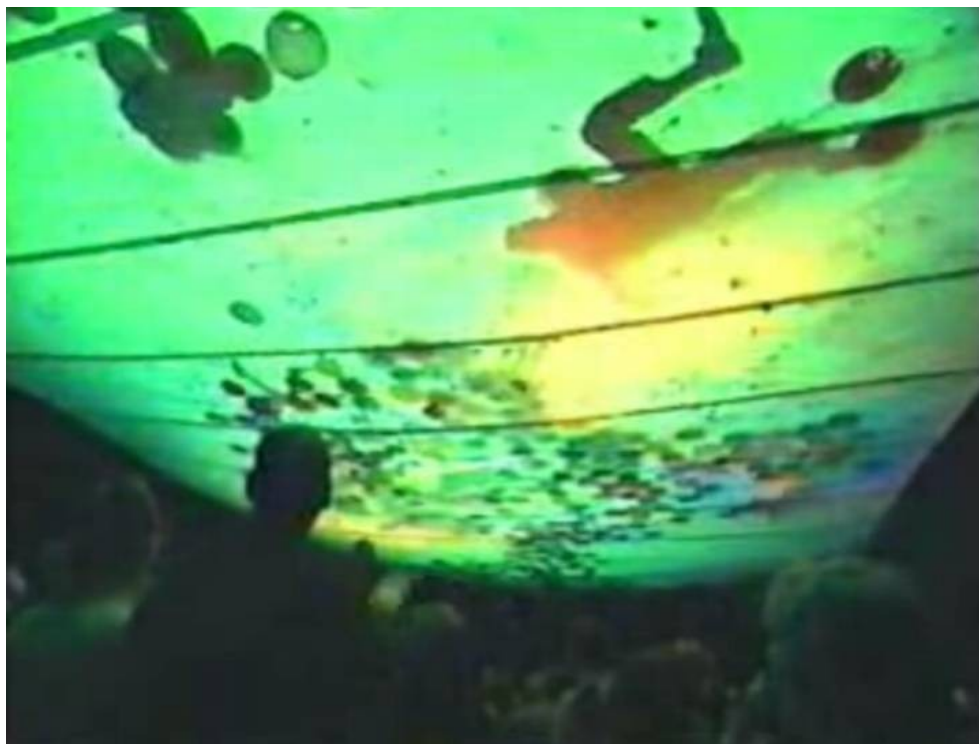


Figura 9. Paredes Escena Villa-Villa.

Fuente: Eardog Productions. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=nX1E41WfRc0&feature=related>

La escena siguiente se realizaba en la pared restante donde una pareja de actores corría descontrolada de arriba a abajo, gracias a la técnica de escalada atados de arneses.



Figura 10.. Paredes.Fuente: Eardog Productions. Disponible en:  
<http://www.youtube.com/watch?v=nX1E41WfRc0&feature=related>

Villa-Villa buscaba como ejemplo los carnavales, la fiesta china y el futbol. La energía y la pasión eran manejadas en estos eventos con un nivel de euforia muy alto, que se encontraba al límite de la violencia.



Figura 11. Fiesta vuelo.

Fuente: Eardog Productions. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=nX1E41WfRc0&feature=related>

Los actores debían tener un estado físico excelente, para poder transmitir un alto nivel de energía durante todo el espectáculo y poder cumplir con el fin de éste: empapar de energía y felicidad al espectador, para hacerlo pasar un rato feliz e inolvidable. Los actores no sólo tenían que poseer buen estado físico, sino además, un alto nivel de expresión, manejo corporal, flexibilidad y coordinación para así poder realizar las acciones asignadas.

El recurso del vuelo fascinaba a los espectadores. Los actores tenían como pauta gozarse el vuelo para convencer al público que volando se disfruta la vida y así los espectadores se identificaran y sintieran lo mismo.

Mediante el vestuario también buscaban que el público se identificara con los actores, pues estaban vestidos con trajes de trabajo sencillos y comunes. Esto transmitía la igualdad entre los profesionales y los espectadores. La única diferencia que tenían era que ellos volaban y el público no.

La puesta no tenía texto ni historia. Cada espectador armaba su historia propia y entendía lo que quería entender. Lo más importante era lo que le sucedía como experiencia física y emocional dentro del show. Por eso tenía una dinámica de juego en la cual el público era libre de jugar o no. No existían parámetros ni reglas que lo condicionaran.

Este era un espectáculo poderoso que emanaba mucha energía y por ende costaba mucho mantenerlo vivo. Gracias a su paso por Broadway, que es meca del teatro comercial, el grupo logró desafiar a sus asistentes convirtiéndose en el único grupo teatral de ésta índole. Parte del éxito de Vila-Villa a nivel mundial fue haber utilizado un lenguaje universal que jóvenes y

adultos de diferentes nacionalidades pudieran disfrutar, acercando a una gran cantidad de personas al teatro y dándole a éste otra perspectiva.

De la Guarda no sólo acercó el teatro a la sociedad, sino que también le dio la oportunidad de acercar a la gente de campos ajenos a éste, ya que la construcción de ciertas estructuras debía ser realizada por diferentes profesionales. Este caso fue más notorio en Argentina, ya que no existen en el país los recursos específicos para fabricar ciertos artefactos haciendo el proceso de realización más lento.

Al mismo tiempo, esta cuestión de realizar sus propios objetos convierte a los creadores y realizadores en personas recursivas y prácticas para poder solucionar los inconvenientes de una manera creativa y recurrente.

De la guarda retoma ideologías teatrales de Bertolt Brecht de romper la cuarta pared al mezclarse dentro del público, interactuando, tocándolo, despertando el lado sensorial, involucrándolo dentro de la obra, llevándolo a tomar decisiones de participar o no.

Es interesante de este espectáculo teatral, el hecho que no tenga una historia escrita, sino que ésta es creada por cada espectador. Esta obra sirve como ejemplo para entender que no

es necesario el uso de una historia narrada para poder ver teatro. En ella, cada cual va formando sus propias conclusiones, viviendo el teatro y participando de éste, de la manera como cada uno lo sienta, pues no hay condiciones, ni políticas, ni reglas.

### 6.3 TSO (Teatro Sanitario de Operaciones)- Mantua

El Teatro Sanitario de Operaciones (TSO) se gesta en un seminario dictado en Argentina por el grupo catalán La Fura dels Baus, en 1996. Son ocho personas que salen de este evento y forman la cooperativa, la cual no se considera una compañía de teatro, sino, se define a sí misma como un proceso artístico; no se encuadra en un dogma y no tiene moral cuando elige los recursos a trabajar.

Es un grupo independiente que no tiene nada estipulado. Su proceso de creación es colectivo, da lugar a la confrontación, ya que todos sus integrantes aportan y participan de la idea del proyecto. Trabajan lo cotidiano descontextualizado en relatos ficticios, enmarcados en la realidad, realizando sus propias versiones tomadas de cuentos o sucesos.

Las obras de TSO son únicas, ya que sus componentes son una mezcla de varias técnicas entre: el teatro de acción, al ser los disparadores de la actuación acciones, como la movida constate de objetos en escena; del teatro de imagen, porque no manejan texto, a través de las acciones hacen la narrativa; del teatro de altura con la técnica de escalada, al utilizar arneses y sogas; teatro de los sentidos, al jugar sensorialmente y también de la *performance*, sin tener una *performance* standard.

El grupo, además, rompe con el diseño tradicional del espacio escénico, de escenario con actores y butacas con espectadores, pues siempre trabaja con espacios no convencionales, sin escenarios, dentro del público. Los escenarios son armandos en vivo en medio de sus espectadores, los cuales marcan la escena y participan de ella. El público es libre de interactuar por sí sólo sin que se le diga qué tiene que hacer, no tiene restricciones de ningún tipo.

Trabajar con el público implica trabajar con dos tipos de acciones escénicas. Por un lado, diseñadas por los actores, en función del relato visual y sonoro y, por otro, por las acciones al azar que provienen de los movimientos y de la

búsqueda del espectador, por su propio punto de vista. Por eso requieren de un espacio que se pueda ensuciar, donde puedan colgarse y lo más importante, que permita el fluído movimiento del público.

Otra de las características de TSO es el cruce de lenguajes con el que trabajan. Sus puestas son una mezcla de videoarte, poesía, teatro aéreo, arquitectura, danza, teatro. Utilizan también sogas, fuego, aire, agua y tierra, como elementos narrativos. Así mismo, son creadores de su propia música, la cual acompaña y enfatiza la puesta.

Dentro del grupo, cada integrante ocupa un rol. No sólo entre todos se encargan de plantear la idea, el montaje, sino también, fabrican sus propios objetos.

TSO trabaja ad honorem, sin retribución alguna, sustentándose a partir de los cursos y seminarios que dicta. De éstos va incorporando gente nueva al grupo, manera por la cual ha ido creciendo, difundiéndose en la ciudad.

Su más reciente obra fue Mantua. En un principio, era una serie de performances con el fuego y el hielo como elementos



principales. Su deseo de relacionarlas bajo una metáfora con el amor, llevó a TSO a tomar la obra Romeo y Julieta de Shakespeare como eje de la historia, pues daba para contar su propio cuento: el sueño que debió tener Julieta durante las horas que quedó dormida después de tomar la pócima, mientras Lorenzo ejecutaba el plan para producir el re encuentro con Romeo que estaba exiliado en Mantua.

Esta historia se adaptaba perfectamente a lo que querían decir, pues lo onírico coincide con la propuesta estética del grupo; daba lugar para el juego, ya que las características de su técnica no favorecían a una historia que fuese contada de manera clásica. Mediante ejercicios y trabajos, conjuntamente, fueron seleccionando los personajes de la obra, quedando aquellos que más ayudaban a contar la historia del sueño.

El espectáculo estuvo ubicado en la sala E de la Ciudad Cultural Konex, con única función los sábados a media noche, ya de por sí un horario poco usual y peculiar. Este galpón se acondicionaba perfectamente con las particularidades de TSO; la ausencia de escenario y butacas, haciendo una invitación al público a perseguir la escena. En ocasiones, personajes con antorchas que llevaban en la mano, esquivaban al público, atemorizándolo.



Figura 12. Escena de Mantua. Fuente: Página web de TSO.  
Disponible en: <http://www.teatrosanitario.com.ar/galeria.html>

Los espectadores se encontraban todo el tiempo a la expectativa de lo que iba a acontecer y atentos a no ser sorprendidos por los actores, que podían salir eufóricos de cualquier lugar.

Por medio de acciones infestadas de expresión, sin palabras, salvo algunos títulos proyectados en una pantalla gigante, iba aconteciendo la puesta.

El fuerte volumen de la música, el frío que irradiaban los cubos de hielo gigantes que colgaban del techo con cadenas, el agua, la sangre, los cuerpos desnudos bajo una ducha helada,

gritos, arneses, sogas, agresión, luces puntuales llevadas a la mano, fueron algunos de los elementos narrativos utilizados en la puesta.



Figura 13. Escena de Mantua. Fuente: Página web de TSO.

Disponible en: <http://www.teatrosanitario.com.ar/galeria.html>

La música en vivo y original combinaba ritmos de trance, jungle, electrónica y tecno-tribal. Sonidos que iban acordes con una propuesta de vanguardia y el lugar alternativo.

Es así que se ha ilustrado la particularidad del teatro de TSO, vale rescatar de esta propuesta la fusión que hacen entre los medios audiovisuales, la música y los elementos que utilizan en escena, los cuales son realizados por ellos mismos.

De igual forma la peculiaridad que tienen para llamar la atención del público por medio de gritos, luces, roces haciéndole entender el mensaje de llamando a la escena, dándole así continuidad a la obra, ya que al no contar con escenario fijo deben buscar la forma de guiarlos a una secuencialidad para que la obra tenga un sentido. Ésta característica revela la intención que tiene el grupo de estar próximo al espectador y la importancia que este tiene en la ejecución de la obra, convirtiéndolo como un vil ejemplo de un espectador activo.

## Conclusiones

Dar una mirada a los espectáculos no convencionales que se realizan en el país actualmente, es como repasar la historia del teatro, porque sus principales componentes escénicos nos remontan al circo criollo que, con sus espectáculos novedosos lograban atraer la atención de la gente, despertando su gusto hacia éste.

A su vez, contienen elementos de los espectáculos teatrales realizados en las Vanguardias, de sus teorías renovadoras para ese entonces, en la manera de provocar al espectador, de simplificar el decorado y hacer este netamente funcional eliminando su parte decorativa, con la mixtura de la artes, tratando de sacar al espectador de lo tradicional.

Por lo tanto los espectáculos no convencionales tienden a recrear estas viejas técnicas, como del alpinismo, de las obras radiofónicas, el ballet acuático, circenses, etc, combinándolas con el juego de interrelación de lenguajes y artes, géneros y discursos sociales, utilizando a la vez como un recurso la tecnología, con imágenes multimediales, usando ciertos artefactos lumínicos, pantallas, equipos de sonido, entre

otros. De esta manera rompe con las convenciones utilizadas en los géneros clásicos, respecto a la utilización de todos los componentes escénicos en una obra para crear ilusión, eliminando algunos de estos en sus representaciones.

Desde Aristóteles con su teoría catártica, en la que los griegos al asistir a una tragedia purificaban su alma, se tiene noción que los espectáculos causan cierta influencia emocional en el público. Es por esto, que tratar de sorprender al espectador es un factor que siempre ha estado presente en el teatro, basándose en él ha logrado evolucionar yendo en busca de técnicas novedosas, que conmuevan al público. Como se pudo estudiar en el capítulo de la comunicación, este impacto el público no le recibe de la misma manera, ya que, la disposición que posee el edificio teatral convencional, limita a los espectadores marcando drásticamente la división entre escena y platea, entre muchos otros factores de recepción. Así mismo la jerarquía en la que se encuentra dividida la platea sólo permite a una pequeña parte del público estar en cercanía con la escena, haciendo que no todos puedan disfrutar del espectáculo de igual manera. Al mismo tiempo, la sala a la italiana está predeterminada por una serie de códigos y convenciones condicionando al espectador a comportarse

libremente.

Este es uno de los motivos por los cuales los espectáculos no convencionales salen del edificio teatral, instalándose en salas libres que no les restrinjan el movimiento, que no tengan normas, para poder llegarle a todo el público.

Esta interacción a llevado a jugar con los sentidos, a despertarlos llegándole al espectador de maneras diferentes. Los tres espectáculos ilustrados, ejemplificaron las diferentes maneras de hacerlo. La isla Desierta, transportando al espectador por medio de la imaginación como herramienta unificadora de los sonidos y sensaciones táctiles representado una obra clásica. De la Guarda con su fiesta de vuelo, motivando al público a la euforia, sin una historia dramática que contuviera al espectáculo, iba invitando al público a que viviera el teatro en medio de la alegría, la música, las luces, el vuelo, el baile, donde cada quien sacaba sus propias conclusiones sobre éste.

Por otra parte estaba Mantua, realizando su propia historia de una obra clásica, la cual le da un dinamismo especial al espectáculo al hacer que el público tenga que desplazarse hacia donde se encuentra la escena, integrando al espectador como parte de ésta, motivándolo a perder el miedo de acercarse y participar, insentivándolo se sienta libre de realizar lo que

le motive ésta, lo que demuestra la importancia que tiene el espectador en el teatro.

Los tres ejemplos analizados revelan las posibilidades de realizar espectáculos teatrales, ya sean obras clásicas, adaptaciones dramáticas o simplemente una historia no estructurada, de manera no convencional, teniendo la posibilidad de interactuar con el espectador haciéndole sentir lo fantástico del teatro, permitiéndole volar con su imaginación y transportarse a ese mundo ilusorio.

A su vez estas representaciones resaltan el dinamismo en la escena que hay que darle hoy en día a la obra, ya bien interactuando con el espectador, al igual que con los dispositivos escénicos.

Entendiendo entonces que los espectáculos anteriormente mencionados estimulan los sentidos y tomando las estadísticas que revelan que las mujeres son las que asisten más frecuentemente a teatro, se crea el siguiente cuestionamiento: ¿los hombres son menos sensibles que las mujeres? ¿será la falta sensibilidad un motivo por el cual a los hombres no les gusta ir a teatro? ¿será entonces que las mujeres tienen mayor capacidad catártica?



Un factor que si es notable es que el espectador ha evolucionado conjuntamente con el teatro y que el teatro actual ya no está sólo para contar historias. El espectador moderno no lo permite. Éste ha dejado de ser un espectador pasivo, netamente observador, pasando a ser hoy día un espectador activo que se integra con el espectáculo, teniendo la libre opción de participar en la escena. El espectador actual ya no se conforma con el teatro común y tradicional, puesto que el espectáculo teatral ha logrado romper las barreras que los dividía y ha permitido la interacción entre éste y su público. Este tipo de espectáculos recurren a lenguajes comunes del público como la música y la tecnológica, para lograr una mayor atracción de los asistentes. Con esto llegan a convocar diferentes tipos de público. Al mismo tiempo, este tipo de teatro exige tener a los profesionales de las artes escénicas un amplio conocimiento de técnicas y recursos, como también un alto nivel creativo y recursivo.

## Referencia Bibliográfica

G. Bosch, M. y Thousand, H. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época Pablo Podestá*. Buenos Aires : Ediciones Solar

Cosentino, O. Y Zunino, P.(2001) *Teatro del siglo XX, El cansancio de las leyendas*. Argentina: Paidós

Grombich. E.H. (1992). *Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Garriga, S.A.

James, D. (2005).De la Guarda. [dvd]. Período Villa-Villa

Oliva, C y Torres Montreal, F.(1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

King, J. (1985). El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone

Ordaz, L. (1999) *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Claridad S.A.

Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona:Ediciones Paidós Ibérica.

Pignarre, Robert.(1993). *Historia del teatro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Thouand, H (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Ed Akal SA

#### Bibliografía consultada

Arrascaeta, G. (2006). *No queremos representar nada*. Buenos Aires: LA VOZ. Disponible en:

[http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nota\\_id=11475](http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nota_id=11475)

Breyer, G.(2005). *La escena presente*. Argentina: Ediciones infinito

Calmet, H. (2003). *Escenografía, Escenotécnica, Iluminación*.  
Argentina: Ediciones de la Flor

Corominas, J. (1990). *Breve diccionario etimológico de la  
lengua castellana*. Madrid: Ed Gredos SA.

De la Guardia, A. (1947). *El teatro contemporáneo primera parte*.  
Buenos Aires: Editorial Schapire.

Diversica (2006) *Fuerza Bruta*. Buenos Aires: DIVERSICA

Disponible en:

[http://www.diversica.com/salidas/archivos/2006/12/fuerzabruta.p  
hp](http://www.diversica.com/salidas/archivos/2006/12/fuerzabruta.php)

Eco, H (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona:  
Editorial Lumen

Eco, H. (1997) *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires:  
Editorial Lumen

Farkas, N. (2008). *Todo el tiempo el público enmarca la escena*.  
Buenos Aires: ÑUSLETER CULTURA. Disponible en:  
<http://misitio.fibertel.com.ar/niusletercultura/Content24927.sh>

Firpo, H. (2006) *Fuerza Bruta: Los que pisan sin el suelo.*

Buenos Aires: EL CLARIN. Disponible en:

<http://www.clarin.com/diario/2007/10/10/espectaculos/c-00811.htm>

Gasset y Ortega, J. (1969). *El espectador.* Madrid:Alianza Editorial, S.A.

Gennie, L. (1996). *Teoría del Psicodrama* Barcelona: Editorial Gedisa

Giner, S. Lamo de Espinosa, E y Torres, C. (1998) *Diccionario de sociología.* Madrid: Alianza Editorial SA

Glusber, J. (1986) *El arte de la performance.* Argentina: Ed Arte Gaglianone

Grombich. E.H. (1993). *La imagen y el ojo.* Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Grupo de Redacción (2008). *Mantua Cero/30, del Teatro Sanitario de Operaciones.* Buenos Aires: CRONISTA

Disponible en : <http://www.cronista.com/notas/144022-mantua->

cero30-del-teatro-sanitario-operaciones

De Marinis, M (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna

Moreno, J.L. (1993) *Psicodrama*. Buenos Aires: Editorial Lumen.

Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte*. Argentina: Edhasa.

Mosteiro, E.(2004). *El maquillaje escénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas

Schirmer, F. (2005) *De la Guarda, las alas del teatro*. Buenos Aires: ALMA MAGAZINE. Disponible en:

<http://images.google.com.co/imgres?>

[imgurl=http://www2.alma.fm/images/cnt/n02-GUARDA-NOTA-SQ-](http://www2.alma.fm/images/cnt/n02-GUARDA-NOTA-SQ-)

[LRG.jpg&imgrefurl=http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

[guarda-las-alas-del-](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

[teatro.htm&h=295&w=198&sz=10&hl=es&start=14&um=1&usg=\\_\\_O9H0qKc4](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

[0WbskRcdQcMBBaSuyc4=&tbnid=hQXwxGp6TTNTiM:&tbnh=115&tbnw=77&pre](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

[v=/images%3Fq%3Dde%2Bla%2Bguarda%2Bvilla%2Bvilla%26ndsp](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

[%3D18%26um%3D1%26hl%3Des%26rlz%3D1T4ADBF\\_esAR281AR282%26sa%3DX](http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.512.t.de-la-)

De Toro, F (1987). *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires:

Editorial Galena