

Introducción

La experiencia de la creación puede generar incertidumbre, ya que transitar la exploración de cualquier forma artística representa una profunda distancia con nociones certeras para su abordaje. El teatro entendido como arte, no está exento de construirse por medio de procesos creativos, cuyos caminos están atravesados por una fuerte ausencia de certezas, que surge desde el momento de su concepción, hasta llegar al fin de la explotación de un espectáculo.

El arte escénico se caracteriza por poseer la particularidad de ser una expresión, cuyos resultados son efímeros. Condicionalmente, todo transcurre frente a la presencia de un grupo heterogéneo de espectadores, en la determinación temporal de un aquí y ahora. Del mismo modo, a diferencia de otras manifestaciones artísticas como el cine o la literatura, en el arte teatral prevalece como circunstancia, la inexistencia de soportes que permitan su posterior contemplación. El carácter efímero está planteado en el fenómeno de la temporalidad fugaz que posee el teatro en sí, en donde toda obra debe empezar y se obliga a terminar. Sin embargo, no sólo la caducidad de la teatralidad de un espectáculo puede generar incertidumbre.

Al recorrer los procesos de la creación escénica, puede observarse que éstos son atravesados fuertemente por determinados condicionantes del entorno en el que se desarrollan. En el recorte de la concepción del teatro argentino actual, puede distinguirse que estos condicionantes son de índole política y económica. Este contexto influye notablemente en los procedimientos y otorga cierta variabilidad a los resultados estéticos de las obras teatrales.

Es menester abrir una mirada sobre la diversidad de caminos creativos existentes dentro del universo escénico, para corroborar que los múltiples procedimientos teatrales se manifiestan en la impronta de la ausencia de certezas.

Ante la pretensión de ir hacia el encuentro de alguna formulación genérica, es decir adoptar un punto de vista científico para dar cuenta de cuál es la posible receta reveladora para el abordaje de la dirección teatral, disciplina de la que se ocupará este ensayo; la incertidumbre en este sentido aparenta permanecer latente. Por lo tanto, para abordar este trabajo será necesario afianzarse en un punto de vista más bien filosófico, entendiendo a éste como la apertura de una mirada que da muchas respuestas, que a su vez coexisten; a diferencia de la ciencia que va en busca de un único hecho puntual, que luego refutará o aceptará.

Podría llegar a entenderse entonces, al fenómeno de la ausencia de certezas como a una particularidad esencial de la construcción escénica, debido a la constante inexistencia de alguna fórmula definible para la creación. Por consiguiente, el enfoque de este trabajo se centrará en hallar las evidencias del vínculo indisoluble que se produce entre la creación escénica y la incertidumbre. Como así también es necesario, conocer en profundidad el rol del director teatral, que es muy amplio y diverso.

La problemática está planteada en el hecho de que cada director aborda diferentes lenguajes y metodologías, según cual fuese su postura ante el teatro. La actitud de los conductores de la escena Argentina, ya consagrados en su labor, puede llegar a fluctuar entre la rigidez y la flexibilidad. Sin embargo, en todos los trabajos escénicos, siempre se encuentra la presencia de un margen de incertidumbre, que permanece latente durante todo el proceso de creación, incluso durante cada función de un espectáculo.

Los directores, como responsables de equipos humanos de creación se ven obligados a afrontar problemáticas complejas que aparecen a la hora de encontrarse con planteos estéticos, afectados por el contexto. Dichos planteamientos de índole estética son percibidos en el abordaje de la multiplicidad de técnicas de actuación, la diversidad de sistemas de escritura dramática, la necesidad de la búsqueda de un unificador concepto estético-espacial, etcétera; entre tantos otros factores que se mencionarán en este ensayo. Es así como la dirección teatral se convierte en una tarea que abarca tantas áreas, adquiriendo un carácter complejo e interdisciplinario. Es precisamente en este signo de interdisciplinariedad constante y en la diversidad de metodologías, donde se deduce como tendencia una suerte de negación, hacia la adopción de alguna estricta receta preestablecida para la dirección teatral.

El tema de este ensayo se centrará entonces, en la incertidumbre dentro del proceso creativo de la dirección teatral, en donde podrá percibirse que en el teatro argentino actual, las herramientas de creación son puestas en crisis, en el mismo lugar donde prevalece la incertidumbre: ¿Es acaso la incertidumbre utilizada como herramienta de creación?

Podrá observarse en este trabajo, de qué manera la incertidumbre condiciona a cada director que aborda diferentes inventivas, poéticas y lenguajes; no sólo desde la organización y coordinación de tareas, sino desde un diálogo constante con profesionales especializados en las diferentes áreas que conforman el proceso creativo de un espectáculo como es el caso de la dirección de actores y al mismo tiempo el diálogo con otros artistas y técnicos. En algunos procesos podrá comprobarse cómo también llegan a ocupar varios roles, por ejemplo el director-dramaturgo; según cual fuese su actitud frente al teatro.

En este campo es necesario el hecho de confrontar, diversos procesos implementados por directores consagrados en la actualidad. Mediante este procedimiento se pondrá en crisis la existencia de las posibles normas rígidas que estipulen el abordaje de la dirección teatral. Se dejará de manifiesto que existe en todos los casos, un margen de incertidumbre presente, en virtud de promulgar a este concepto como herramienta fundamental de creación.

Además, mediante el análisis de algunas experiencias contrapuestas, podrá advertirse de qué manera la ausencia de certezas no deja de persistir implícita, entretanto transcurra el proceso de la dirección teatral. De esta manera, el término incertidumbre adquiere un nuevo carácter o sentido, junto a la aplicabilidad y funcionalidad de una herramienta creativa. Constituyéndose así, la enunciación de la inferencia de este trabajo: sin la incertidumbre no es posible crear.

Es necesario aclarar que en la disciplina existe el antecedente de la utilización del término incertidumbre aplicado al trabajo del dramaturgo español, José Ricardo Morales radicado en Chile durante la dictadura de Franco, cuya obra por enfocarse en el tema del exilio adopta la denominación de -teatro de la incertidumbre-. Sin embargo, hasta el momento no se hallan registros escritos, dentro del recorte de la dirección teatral contemporánea, sobre la utilización de la incertidumbre entendida como herramienta de creación. Por lo tanto, el aporte de esta propuesta asumirá un encuentro "real" con el teatro, sus problemáticas, sus tendencias y puntos de vista, pero también con la magia y el placer que genera el arte.

1. Definición de teatro

¿Qué es teatro? Podrán ser muchas las acepciones de esta palabra que se torna polisémica en el inconsciente colectivo y popular, pero todos los sentidos que cobrará el término devienen en la relación que existe entre una práctica milenaria y estas diversas definiciones del imaginario social:

Teatro es el espacio donde se desempeña una obra teatral; el escenario de la misma manera es un teatro. Teatro es actuación y hacer “teatro” en la jerga popular es fingir. Es comedia y tragedia. El teatro es cultura. Teatro es inmoralidad. Teatro puede ser un taller donde se practiquen artes escénicas. Teatro es historia. Una fantasía. Ensayos. Experimentación. Una asignatura en una carrera universitaria. Es algo apolíneo y dionisiaco. Es una obra. Es identidad. Es ideología. Teatro es vida, emoción y presencia. Es juego y es trabajo. Es transformación. Sin olvidar que además y por sobre todo el teatro es un arte y como tal, en este ensayo se intentará manifestar que el teatro es también incertidumbre.

Y pretendiendo definir por antítesis puede ser necesario aclarar que el teatro no es: literatura, quietud, cine, moralidad, televisión, inexpressión, una ciencia exacta, ausencia, escultura, religión, pintura, Internet, censura, certezas.

Puede observarse que definir qué es teatro resulta bastante complejo. Como se mencionó anteriormente pueden existir muchas acepciones de este vocablo en el imaginario colectivo. Sin embargo todas tienen en común el estar vinculadas a una disciplina con miles de años de vida.

1.1 Orígenes del teatro

Para definir teatro, entonces puede ser oportuno intentar hallar sus orígenes, para lo cual habría que remontarse profusamente en el tiempo. Aun así, es evidente que no es posible establecer con exactitud cuál fue la primera manifestación dramática, porque no se hallan documentos históricos en los que se de cuenta de sus inicios. Sin embargo se consideran como las primeras fuentes que acreditan la existencia del teatro en la cultura occidental, a las primeras manifestaciones del drama griego, datando de los siglos VI -V a. J.C. (Nudin, A. 1969)

Estas manifestaciones estaban en gran medida relacionadas a los ritos, dado que el umbral religioso del teatro griego era acompañado de ciertas fiestas en honor a algunos dioses agrícolas, como Dionisio, Ceres y otros más. Por lo tanto es importante rescatar que se entiende a los orígenes del teatro como un hecho ritual.

En este capítulo, en donde se intenta establecer una definición de teatro, por ser algo tan amplio y con tanta historia se adoptará el recurso de abordar sus rasgos generales, hasta llegar a una definición por las características particulares; pero ansiando brindar un enfoque que genere la comprensión de la funcionalidad y sentido que adquiere el teatro en la actualidad.

No obstante, para llegar a la concepción y definición que posee el teatro en el presente será necesario a continuación detectar a modo de paso previo, cuáles son los procedimientos escénicos utilizados por los griegos antiguos; ya que se entiende a la labor escénica de éstos, como plataforma de los orígenes del teatro en la cultura de occidente. Pero por sobre todo es importante reconocer mediante los registros del teatro griego, a los inicios de dicha cultura occidental que luego la historia se encargó de

esparcir por América. Es necesario concebir este hecho fundamental para posteriormente, intentar manifestar su influencia y vigencia en la actualidad Argentina, delimitación geográfica en la que se centrará este trabajo.

1.1.1. Procedimientos del teatro griego

Obsérvese entonces, de qué manera el teatro de la cultura griega, por el hecho de determinarse por una escenificación con una notable evolución artística, representa en la actualidad una fuerte influencia para la concepción dramática reciente.

En cuanto el procedimiento teatral entendido como religioso en la cultura Griega, es tomado por Friedrich Nietzsche (2003) quien ha sido crítico severo de la moralidad, la filosofía contemporánea y la modernidad en general.

Nietzsche logra centrar su mirada en este carácter de las escenificaciones de los antiguos rituales helénicos y obtiene, a fines del siglo XIX, el hallazgo de algunas certezas sobre la evolución progresiva de su arte en los orígenes de la tragedia. Estas certezas en cuanto a la constitución artística irían más allá del pensamiento lógico. Entendiendo así que el arte es intervenido por la conjunción de las deidades del espíritu de Apolo y del espíritu dionisiaco.

Estas dos figuras del mundo de los dioses se complementan entre sí como dos potentes fuerzas y son las que le dan a la tragedia su impronta artística evolucionada. Estas fuerzas que representan a los instintos de la creación provienen de dos mundos estéticos diferentes. Por un lado el mundo del ensueño, entendido como la mesurada fuerza del dios Apolo, en representación al mundo interior de la imaginación de cada

artista e intuición de la obra, y por otro lado, está también el estado de embriaguez perteneciente poder de Dionisio, haciendo alusión la exaltación creadora. (Nietzsche, F, 2005) Estos eran los patrones de creación de los griegos, que hacían del teatro una manifestación ritual y además apuntaban hacia la catarsis, concepto que surge en Poética de Aristóteles y parece ser un elemento clave en la funcionalidad y concepción del teatro en sus orígenes.

Para comprender el procedimiento de la catarsis es necesario conocer que para Aristóteles (2006) todo arte es imitación y en el teatro existe, para este filósofo, una distinción entre lo propio de imitación para la comedia y lo propio para la tragedia.

Es así como mientras que la comedia intenta exagerar los rasgos y caracterizar al ser humano peor de lo que es, la tragedia, por el contrario ambiciona representar a los hombres como héroes superiores a la realidad. (Aristóteles, 2006)

Para Aristóteles, la poesía tiene su origen en dos causas naturales: el imitar, actividad que se manifiesta en el ser humano desde la infancia y el regocijarse o complacerse en las imitaciones. De lo anterior, se deduce que existe un placer en la imitación y por lo tanto, en esa forma de poesía que es la tragedia.

Sin embargo, Aristóteles también plantea que mediante la imitación el hombre busca aprender. Y quizás a partir de ella, sea posible pensar el concepto de catarsis relacionándola con la sensación de temor o la piedad que se genera en el espectador:

“La tragedia es, por lo tanto, una representación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y terror. Tales incidentes alcanzan su máximo efecto sobre el hombre cuando resultan inesperados, y al mismo tiempo cuando acontecen por el desarrollo natural de los hechos.”

(Aristóteles, 2006. p.57).

La catarsis resulta entonces el efecto de temor y compasión purificadores. El temor nace de la identificación con el personaje y con la situación, mientras que la compasión (piedad), implica cierto distanciamiento del espectador.

Durante las fiestas religiosas los espectadores eran movidos por estas emociones fuertes y llegaban a un estado de purificación tal, entendida por Aristóteles como una relajación de tensiones, ya que de este modo se superaban de forma imaginaria los conflictos representados en la ficción de las obras griegas, produciéndose así un efecto equivalente al afrontar una conflictividad real. Por lo tanto la influencia de los dioses, el carácter ritual y purificador de pasiones son las certezas con las que contaba el teatro griego en su procedimiento escénico.

Ahora bien, puede ser válido abrir un paréntesis en este punto para establecer una observación sobre la repercusión que tuvo posteriormente el teatro griego. Porque puede hallarse que el influjo de su procedimiento escénico, también está dado en la polémica que se fue generando a lo largo de la historia del teatro occidental, sobre la comprensión del fenómeno de la catarsis, ya que hay posturas que consideran a la purificación aristotélica como una especie de alineación. Como por ejemplo, se puede mencionar el caso del autor y director Bertolt Brecht (1957), quién efectúa en un contexto más cercano al teatro reciente, como el de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, el planteo de la necesidad de ruptura de la catarsis entendida como procedimiento escénico en el teatro griego.

Brecht (1957) estaba en desacuerdo con la concepción de la catarsis y para él ésta era asociable al estado emocional de alineación del espectador. Es por eso que uno de los motores estéticos y teóricos en su postulación fue el distanciamiento, el cual consiste

en que el público no se identifique emocionalmente con lo que sucede en la obra sino que pueda distanciarse, alejarse y ver las cosas desde una mirada crítica y objetiva.

Si bien la dramaturgia de Brecht (1957) moderniza el carácter comunitario de los antiguos espectáculos, también redescubre la espontaneidad teatral del goce artístico en sus mismos orígenes y esto hace que se torne útil socialmente en su contexto. Porque además define una concepción del arte con relación a la transformación social, la lucha de clases y su ideología. De tal forma, una actitud crítica es para el autor, una actitud productiva y creadora. Y de acuerdo con lo anterior, el dramaturgo formuló una teoría válida en el campo de la dramaturgia y vinculada a la puesta en escena que es justamente la del extrañamiento o distanciamiento. En ésta dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento, entendida como catarsis para los griegos.

Cabe aclarar que este paréntesis que se desvía del entorno de la antigua Grecia y remite al contexto de la Segunda Guerra Mundial, tiene la finalidad de ejemplificar el impacto de los cuestionamientos importantes que se desprendieron en el transcurso de la historia del teatro occidental, con relación a la trascendencia del procedimiento teatral en sus orígenes griegos.

Ahora, una vez conocidas las características de los procedimientos del teatro helénico, es importante considerar que se ha tomado a la cultura griega como una de las bases y origen de la cultura occidental contemporánea; a la que a su vez, pertenece en el presente Argentina. Nación, que será la delimitación geográfica de este trabajo enfocado en la dirección teatral.

Entendiendo entonces, que a través de la intervención de la historia, Argentina quedó a merced de ser teñido culturalmente por una visión euro-centrista se puede proseguir con la indagación sobre cuál es la concepción que adquiere hoy por hoy, el hecho teatral. Para ello es necesario abordar una descripción de los rasgos generales, hasta llegar a una definición dada por las características particulares que posee el arte teatral en el presente, y de este modo continuar esclareciendo el concepto de teatro.

1.2. Teatro en la actualidad

Desde los rasgos generales puede comenzar a decirse entonces que teatro, es algo que sucede en un determinado momento y espacio. Es también una emoción estética que se comunica entre uno o más individuos (actores) y otros a su alrededor (espectadores) mediante determinados mensajes y acciones. No es un fenómeno estático, sino que es algo dinámico porque se transforma constantemente y hace transformar a quien lo percibe. ¿Es entonces el teatro un hecho comunicacional?

Richard Southern indica que:

in an ordinary communication the meaning is single and apparent. In the work of art there are always two meanings, and the apparent meaning is not the essential one but is only a symbol for a hidden meaning" [En una comunicación ordinaria el propósito es único y aparente. En el trabajo del arte siempre hay dos sentidos, y el aparente no es el esencial sino solo el símbolo de un significado oculto]

(Southern, R. 1963, p.24).

Por lo tanto, el teatro entendido como arte no es un simple hecho comunicacional porque existe un sentido aparente y otro no aparente. Porque no se trata de una simple

comunicación en donde todo lo que transcurre perdura en un nivel aparente. Al contrario, en el teatro lo aparente es simbólico porque hay siempre algo detrás de lo que se ve. Se intuye un concepto. Las ideas son abstractas. Podría definirse también al teatro como algo que se intuye a través de imágenes simbólicas, de sensaciones físicas y emociones pasando a ser un fenómeno de lo invisible transformado en visible. (Amaral, A. 1993)

Las ideas de Nietzsche (2005) refuerzan al respecto que quienes posean un espíritu filosófico pueden llegar a presentir que dentro de la realidad en donde se vive y existe, hay también otra realidad muy diferente y por lo tanto, la primera no es más que apariencias. (Nietzsche, 2005).

El arte teatral, en tal caso es también una experiencia común que implica a varias personas, que suelen ir al encuentro de un deseo colectivo. Y podría decirse que históricamente es la más pública de todas las artes por tener desde lo que se considera como sus comienzos, la característica necesaria de que cierto número de personas asistan a su representación. Por lo tanto en el teatro parece surgir entonces del espíritu de la necesidad humana y filosófica de la representación.

Además, se considerada como teatro a la manifestación que sucede cuando el individuo que lo produce se modifica colocándose en otra personalidad en lugar de la propia y sus actitudes no son las usuales. Puede reemplazar su tono de voz y su apariencia para representar otra cosa. Por lo tanto construye un personaje. El actor deja de ser lo que siempre es para simbolizar algo separado de sí, personificando otra realidad. (Stanislavki, 1994) Y esa nueva realidad genera en los espectadores a su vez una energía integradora. Sin ese intercambio de energías podría definirse también que no existe el fenómeno teatral.

Otra característica del teatro es la existencia de la teatralidad. Para entender este término puede ser pertinente la definición del director escénico Meyerhold (1988). Para él la teatralidad era entendida como el carácter propio de un teatro en el que el público nunca se olvida que está frente a la situación ficcionada de un actor representando. Al mismo tiempo este actor tampoco deja de ser consciente de que está sobre un escenario. Ya que en este hecho no se intenta emular la ilusión de la realidad. (Meyerhold, 1988)

Meyerhold (1988) como teórico del teatro, pero sobre todo también como hacedor en el más sentido práctico, plantea en el contexto de la Revolución Rusa, un teatro en donde se ponga en evidencia el juego y el artificio.

Para comprender este fenómeno mediante una reflexión práctica; puede decirse que se está ante la teatralidad cuando puede experimentarse un goce artístico sólo posible en el teatro. Por este motivo el hecho de que por ejemplo, un personaje como Hamlet conmueva carece en sí de teatralidad porque se puede experimentar lo mismo con una película sobre Hamlet o leyendo el libro de Shakespeare. Que Hamlet logre conmover al mismo tiempo, por su drama existencial y por el heroísmo con que lucha contra el calor sofocante de las luminarias del escenario, puede ser el patrón de un hecho de teatralidad pura.

1.2.1. Búsqueda de la teatralidad

Este tiempo se caracteriza por una actual búsqueda constante de esa teatralidad, entendida como una necesidad que adopta la postura de oponerse a la lectura del texto dramático sin contemplar que el teatro no es literatura y por lo tanto conlleva necesariamente a imaginar la representación de la puesta escénica.

La teatralidad permite manifestar, además del texto, todo el potencial visual y auditivo de la escena. Deducida así, la teatralidad sería todo lo concerniente al teatro menos el texto. Es entonces un conjunto de artificios devenidos en signos que se construyen en el espacio teatral. (Barthes, 1964)

Esta búsqueda constante que caracteriza a la actualidad teatral, se produce con un sentido estético y remite al trabajo de creación dentro de un proceso. Es decir, una serie de procedimientos de construcción y elaboración de todo espectáculo, entendido como proceso creativo. Este proceso es construido generalmente de forma interdisciplinaria, en donde las diferentes áreas de un espectáculo tales como: vestuario, escenografía, actores, iluminación, producción y dirección confluyen en la elaboración artística de una obra teatral. (Palacios, C. 2009)

Es importante señalar que la creación en el teatro es una labor conjunta a diferencia de otras disciplinas artísticas que se pueden realizar en soledad. Ya que por ejemplo un escultor o pintor puede trabajar aisladamente, al igual que un escritor. Ningún hacedor teatral podría trabajar exclusivamente solo. Mucho menos un director teatral. Rol, que este ensayo intentará ocuparse de analizar en profundidad posteriormente.

Por lo tanto, es imprescindible comprender que la creación de un espectáculo es una labor de mucha gente. Muchas áreas son las que confluyen en un equipo interdisciplinario que necesita poder trabajar mediante la herramienta fundamental del diálogo artístico. En este aspecto la creación requiere de reflexión, apertura para el intercambio de ideas, establecer comparaciones, diseñar, elaborar, deshacer cuando se crea conveniente y reelaborar constantemente.

El proceso creativo de un espectáculo parece estar basado en una considerable ausencia de certezas, que aparenta ser la condición fundamental del transcurso de toda obra teatral. Es en esta constante exploración dentro de la incertidumbre donde se apreciaría la obtención de mejores resultados. Consecuentemente, la creación asociada a incertidumbre, parece ser la premisa.

Es una necesidad entonces, ante la asociación entre el proceso de creación vinculado resistentemente a la incertidumbre, establecer una definición de éste último término surgido. A continuación se intentará establecer la definición de este término desde dos puntos de vista diferentes como la filosofía y la ciencia, para lograr una mayor comprensión del anhelo de este trabajo que es fundamentar su aplicación en campo del arte escénico.

2. Definición de incertidumbre

Este capítulo puede hallarse como el fruto de una gran paradoja, ya que parece no haber nada más incierto que encontrar una definición de incertidumbre. En la búsqueda de su dilucidación, puede verse la aplicación de este término en diversas fuentes, sobre todo de índole científica y filosófica. En este sentido y para una mayor comprensión del estudio del término incertidumbre; antes de pormenorizar en cada uno de estos campos es necesario establecer la aclaración sobre cuál es el punto de vista de cada una de estas disciplinas y cuáles son las diferencias en cuanto al criterio de las justificaciones entre la ciencia y la filosofía.

2.1. Dos miradas diferentes

Obsérvese ahora cuáles son los diferentes enfoques de cada uno de estas ramas del conocimiento. Para la ciencia el criterio de justificación consiste en construir teorías, que se comprueben comparándolas con hechos, para luego aceptarlos o rechazarlos. En cambio en la filosofía no depende de la comparación con los hechos para aceptar o rechazar respuestas a sus preguntas.

Otra de las diferencias que se establece entre estas dos formas de ver las cosas radica en que las teorías de la ciencia gradualmente se tornan más abarcadoras y explican mejor los mismos sucesos; a diferencia de la filosofía en donde no hay un progreso claro. Sin embargo, para cada pregunta filosófica, esta disciplina da muchas respuestas, en oposición a la ciencia que por cada pregunta se busca únicamente una respuesta. (Marengo, R., 2004)

Una vez aclarado el panorama en el que se quiere incursionar, para hallar de la mejor manera posible una definición de incertidumbre, se abordará primeramente la aplicación de este término desde el punto de vista científico. Ya que desde esta perspectiva el vocablo a definir aparece en una de sus ramas más duras: la física. En este campo, más precisamente el de la mecánica cuántica, Werner Heisenberg (2010) descubrió, el denominado principio de incertidumbre. (Heisenberg, 2010)

2.2. Principio de incertidumbre

Si se desea lograr una definición de incertidumbre es oportuno mencionar el hallazgo de un físico llamado Werner Heisenberg, quien en 1927 aplicó este término en el campo de la mecánica cuántica, para expresar el fenómeno de relación de indeterminación, que establece parámetros más allá de los cuales, los conceptos duros de la física no pueden utilizarse.

Este hallazgo enunciado por Heisenberg (2010) es también conocido como principio de incertidumbre y consiste en sostener la afirmación sobre el hecho de que no se puede determinar con conceptos de la física clásica, algunos pares de variables, como por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto determinado al mismo tiempo y con precisión. Esto significa que mientras mayor certeza se busca para determinar la posición de una partícula, menos se puede conocer su cantidad de movimiento lineal y por consiguiente su velocidad.

Es necesario conocer que el método de la física clásica acepta sistemas explicados por medio de variables exactamente definidas en el tiempo, como por ejemplo la velocidad o la posición; y que primeramente pueden conocerse con la precisión que se desee. No obstante luego en la práctica se comprueba que una partícula es imposible de

determinar con una precisión exacta. La física antigua entiende a dicha precisión como factible, creyendo posible afirmar que tal o cual partícula, en el instante de tiempo exacto, estaba en la tal posición certera.

En contraposición, Heisemberg (2010) con el principio de incertidumbre afirma que existe un límite primordial en la exactitud de la medición, demostrando que si un método físico real se describe con los términos de la física clásica, lo que se halla es una aproximación, y la relación de incertidumbre muestra el grado de esa aproximación.

Hasta aquí se conoció el punto de vista científico. Es pertinente recordar que se intenta definir incertidumbre para luego comprobar su aplicabilidad en el campo del teatro. Por lo tanto, en esta instancia es imprescindible aclarar que el arte teatral no consiste en una ciencia exacta, ni mucho menos una disciplina dura. Está constituido y construido por personas. Inexactas. Es un arte vivo y efímero. Así mismo es la estética de la representación y recepción de la condición humana, cuya característica principal parece ser la ausencia de certezas. Por lo tanto, es menester interiorizarse en el búsqueda de la definición de incertidumbre desde el punto de vista de la ausencia de certezas analizando algunos hallazgos en el campo de la filosofía.

2.3. Ausencia de certezas

Entendiendo al sentido de incertidumbre como ausencia de certeza, es importante distinguir qué sucede con la certeza y por lo tanto es necesario definir previamente este nuevo concepto.

Puede decirse por ejemplo, que la evidencia produce una sensación entendida como certeza. En este sentido, podría hallarse una aproximación a la definición de certeza en el

pensamiento de Santo Tomás de Aquino (1969), ya que en la concepción de la filosofía tomista la certeza ha sido determinada de forma positiva, dándole al término la acepción de una adhesión de firmeza, que se atribuye como evidencia de todo aquello que se afirma. Planteando de este modo la idea de que en la certeza, el espíritu queda fijado a su objeto, porque el mismo objeto está fijo: “ el estado del espíritu llamado certeza tiene, debido a la fijeza del objeto mismo, una sola dirección: no vacila.” (Santo Tomás, 1969 p119) La filosofía tomista añade de éste modo su parecer al respecto del pensamiento anterior de Aristóteles (2004), quien en el contexto de la Antigua Grecia decía que el objeto es precisamente lo que es y no otra cosa.

Varios siglos después, Descartes (2004) al respecto de la certeza considera la imposibilidad de poner en duda lo evidente. Entonces la evidencia provoca así la certeza, porque es el medio en donde se la puede reconocer y de este modo este filósofo articula un método basado en la búsqueda de la certeza, el cual se explicará con más detalle posteriormente.

De todos modos, centrando ahora el enfoque en la certeza se observa que aparece la evidencia. Ésta puede ser considerada anterior a la certeza, ya que cuando se piensa algo como evidente, significaría que su realidad está apartada del conocimiento que se tiene sobre ésta. Sin embargo, parece ser que en el orden del conocimiento, la certeza es anterior a la evidencia, ya que no se cree nada como evidente si no está en virtud de la certeza. Acá pueden observarse dos puntos de vista. Por un lado, una concepción realista en donde la evidencia y certeza aparecen separadas; en carácter de corresponder por un lado al objeto y por otro al sujeto; y desde otra perspectiva más idealista, terminan estos términos siendo sinónimos. (Fatone. 1969)

Ahora bien, se entiende así que desde un punto de vista subjetivo, evidencia y certeza determinan lo mismo y desde un punto de vista objetivo aparecen como separadas. Sin

embargo, desde la noción de la filosofía dogmática los términos de subjetividad y objetividad quedarían descartados ya que la certeza, como estado del sujeto, no puede definirse sino como la posesión del objeto. Por ende, sería errónea la idea de la certeza subjetiva, ya que es una contradicción en los términos. Obsérvese esto último en las palabras de Brochard:

La certeza ya no tiene nada de certeza, si es solamente subjetiva. Igualmente, si la evidencia es una propiedad del objeto, el objeto no posee esa cualidad sino con la condición de estar representado en el sujeto: la misma palabra evidencia implica la palabra de un ser que ve. En verdad, cuando se habla de certeza o de evidencia, el sujeto y el objeto se confunden y no son sino uno.

(Brochard, V. p467)

Entonces se entiende que la certeza puede ser entendida también como evidencia. También como verdad. La búsqueda de certezas es algo inherente a la condición humana, porque ésta parece transcurrir inmersa en la inexistencia de muchas certidumbres. Por lo tanto, una vez establecido un acercamiento hacia la comprensión de la certeza es conveniente centrarse ahora en la observación del fenómeno de la ausencia de las mismas, entendida en este ensayo como incertidumbre.

En la condición humana, la ausencia de certezas puede ser concebida también como todo aquello que representa al estado psicológico de la duda o vacilación ante determinada situación. Es importante señalar que esta situación puede igualmente ser llamada incertidumbre. En este aspecto se tomará a continuación la ausencia de certezas entendida como duda, para ampliar la visión sobre el sentido del término incertidumbre.

Se habla de duda, cuando se observa el estado psicológico por el que se atraviesa cuando se establece un juicio sobre algo y se oponen dos razones. Una en representación de la verdad y la otra de la falsedad, pero ambas parecen ser insuficientes. Lo mismo ocurre cuando se enfrentan dos verdades diferentes. (Fatone.1969)

En la certeza, mencionada anteriormente, el estado psicológico es más lineal, porque la certeza es una suerte de reposo de la inquietud y su enfoque es hacia la evidencia como único punto. En la duda, surge cierta inestabilidad.

Para comprender esta acepción del término a definir en el capítulo y su vinculación a la duda también entendida como ausencia de certezas; a continuación se procederá a utilizar a modo de ejemplo, al personaje Hamlet de William Shakespeare (1922).

Puede ser oportuno tomar el trabajo de este dramaturgo, que suele plantear en sus obras temas de complejidad filosófica, que trascienden al arte teatral en sí. De este modo es posible abrir la brecha hacia el punto de vista del campo de la filosofía en esta búsqueda de la definición del término incertidumbre.

En este caso, Hamlet es elegido porque representa el símbolo de la duda. Este personaje que da nombre a la obra, en su situación de ser el príncipe de Dinamarca y encontrarse en estado de total soledad frente a su propia tragedia, atraviesa el estado de incertidumbre. Su situación dramática es la de haber perdido a su padre, y sentir odio por su madre porque se ha casado nuevamente y nada menos que con su tío, quien ahora es el nuevo rey. No existen certezas sobre como murió su padre y por consiguiente, Hamlet sospecha de su tío. También el espectro del rey muerto se le aparece acusando a sus asesinos y pidiendo venganza. Es necesaria toda esta información para entender la profundidad del personaje de esta escena emblemática y de este modo conocer a fondo su situación sumergida en la duda o incertidumbre.

La incertidumbre que opera en Hamlet podrá afectar sus campos de acción y de decisión o bien afectar la creencia en una verdad entendida como certeza. Por lo tanto, en este caso puede considerarse al término certeza, como a una emoción decididamente contrapuesta a la incertidumbre. Y la situación de una total ausencia de certezas frente a su propia existencia, en el entorno de la tragedia, impulsa al personaje a manifestar en su famoso soliloquio: “Ser o no ser, he aquí la cuestión”. (Shakespeare, 1922)

En el anterior ejemplo, dada la inseguridad que Hamlet puede experimentar ante su situación trágica, el sentido de la incertidumbre se torna angustiante y poco feliz en el sentido literal de la palabra felicidad. Ante la búsqueda de una verdad, el hallazgo de la incertidumbre, puede ser entendido como un resultado contrapuesto a la certeza y por lo tanto, algo negativo. Pero es esta falta de certeza la que lleva a Hamlet a accionar, por lo tanto el drama se desarrolla y por consiguiente, también puede la incertidumbre ser utilizada como un motor teatral. Lo que para el personaje es angustiante, desde el punto de vista de la construcción del drama, es precisamente lo que puede seguir desarrollando la obra.

Con este ejemplo, el enfoque del ensayo se detuvo en resaltar cierta mortificación negativa, que muchas veces se produce ante la búsqueda de una verdad y con determinado grado de desconocimiento; para poder mostrar posteriormente que también, la incertidumbre puede ser utilizada contrariamente a modo de mecanismo positivo y esencial. Como sucede en el campo de la filosofía, para el hallazgo del conocimiento.

2.4. Filosofía de la Incertidumbre

A través de la historia, la filosofía ha dado respuestas a diversas preguntas, pero con una gran diferencia de lo que sucede con la ciencia, en donde las nuevas teorías van

reemplazando a las antepuestas. Es notable que en la filosofía por ejemplo, las respuestas dadas por Platón o Aristóteles en el contexto del ya mencionado inicio Griego de la cultura occidental; siguen teniendo vigencia en el siglo XXI.

Son muchos los personajes contemplativos que en diferentes lugares del mundo y disímiles momentos históricos fueron estableciendo sus pensamientos, como impronta de sus contextos políticos, sociales y artísticos. Incluso en diferentes momentos se han ocupado de los mismos temas. Para la elaboración de este ensayo fueron relevadas varias fuentes de índole filosófica con el objeto de hallar una aproximación al término incertidumbre, desde este punto de vista. Uno de los trabajos que es importante mencionar en este sentido es el de Bertrand Russell (1985), nacido dentro del contexto de la aristocracia inglesa a finales del siglo XIX y cuya filosofía creció junto a los grandes descubrimientos científicos de Planck y Einstein, generando lo que se conoce como positivismo lógico.

Retornando la búsqueda de la concepción del término a definir, a continuación se reconocerá que puede explicarse en qué consiste la filosofía mediante la utilización de la incertidumbre, en las palabras de Bertrand Russell:

“ el valor de la filosofía debe ser buscado en una larga medida en su real incertidumbre. El hombre que no tiene ningún barniz de filosofía va por la vida prisionero de los prejuicios que derivan del sentido común de las creencias habituales (...) sin la cooperación ni el consentimiento deliberado de su razón.”

(Russell, B. 1995; p129)

Este filósofo entiende el valor que posee la filosofía y los motivos por los que considera que debe ser estudiada. Habla de buscar respuestas en la real incertidumbre

y de la peligrosidad de los prejuicios de las creencias. Porque es riesgoso caer en lo que se considera como obvio y definido con respuestas muy incompletas.

Por otro lado y en función de definir más ampliamente el término incertidumbre se investigó también el postulado de René Descartes, a quién en este caso le tocó vivir en la incertidumbre del contexto del siglo XVI; compuesta por el debate entre la ciencia y la religión. Ante la falta de respuestas basó su pensamiento en la búsqueda de la certeza, hallándose aquí un punto de vista diferente, al que siglos después estableció Russell (1995), recientemente mencionado. A continuación el punto de vista de la filosofía basada en la certeza.

2.5. Filosofía de la certeza

Es importante explorar el postulado de pensamiento de Descartes, ya que fue formulado como respuesta frente a la discusión entre religión y ciencia. Instituciones que en ese momento eran concebidas como los umbrales de la verdad. Por lo tanto, su búsqueda se inicia en medio de una fuerte ausencia de certezas. Esta disputa es el entorno que moviliza a Descartes a querer diseñar un sistema filosófico que resolviese una incertidumbre extendida y superar la oposición de dos verdades contradictorias.

Cabe señalar que el eje central de este postulado filosófico, también conocido como cartesiano consiste en la utilización de un mismo método aplicable a todas las ciencias. Por ello, aparece el problema del método en su sistema, entendido como el camino elegido para encontrar la verdad. Aquí es donde su postura se vuelve más científica que filosófica porque éste método para Descartes se sostiene en las matemáticas. Esta ocurrencia de unificar a las ciencias está planteada en la idea metafórica de que para este

filósofo, todos los conocimientos humanos forman una unidad, parecida a un árbol. Colocando entonces, dentro de su concepción; a la metafísica en sus raíces, concibiendo a la física como el tronco y por las ramas brotan la medicina, la mecánica y la moral, entendidas en su época como ciencias. (Descartes, R. 2004)

En el punto de vista de Descartes ciencia y filosofía van muy unidas. No sólo por la unificación de las ciencias, sino también por su importancia hacia el método concebido como un desarrollo teórico inequívoco, que facilite la aparición de verdades universales. En donde todos los problemas teóricos pueden licuarse si se fijan reglas certeras, mediante las cuales no se puede confundir lo verdadero, de lo que es falso. Estas reglas hacen las veces de lugar seguro ante el vacío que produce el desconocimiento de la verdad. Y este vacío de respuestas es una característica propia del contexto de Descartes. Por lo tanto, bajo estos parámetros, la filosofía cartesiana intenta localizar una certeza sobre la cual el conocimiento pueda ir progresando y fundar así una respuesta que no se pueda refutar. (Descartes, 2004)

Sin embargo, en contraposición a la búsqueda de la verdad entendida como certeza, puede ser pertinente pasar a observar el trabajo de George Hegel (1983), quien articula una suerte de bisagra en el entendimiento de la historia de la filosofía y plantea el fin de sucesivas y diversas opiniones dentro de las cuáles, hay que optar por una de ellas como algo legitimador de una certeza. Por lo tanto, cabe señalar que Hegel fue el primero en descubrir la relación que existe entre el pensamiento filosófico y el contexto histórico y social de donde éste surge, integrando en su propio postulado las nociones de todos los pensadores que lo precedieron, considerándolos como el del desarrollo del pensamiento humano en el transcurso del tiempo. (Hegel, 1983)

Conocer el antecedente de la existencia de todas las filosofías es primordial para Hegel (1983). Este filósofo es quien tiene en cuenta la referencia de que ha habido varios

puntos de vista, en donde cada uno de éstos se jactaba y afirmaba poseer el discernimiento de la verdad. Sin embargo, también observa que cada una de estas posturas por tener un punto de vista exclusivo debía ser entendida como dueña de la certeza. A su vez, contempla oportunamente que estas contradicciones se pueden producir por el hecho de que ninguna sea verdadera, o que probablemente una de ellas sí sea la verdadera, pero no se puede distinguir cuál de todas es. Entonces esto es apreciado por el autor como una prueba empírica de lo vacilante e incierto que es el pensamiento en general.

De este modo, creer que los seres humanos mediante el pensamiento puedan acceder a la verdad es sobreestimar su alcance y también una suerte de imprudencia ya que por ejemplo, es evidente que el razonamiento es contradictorio, por lo tanto la inexactitud de todos los sistemas filosóficos consiste en que la mente haga un esfuerzo por imaginar algo que es infinito; pero utilizando solamente parámetros limitados. Y de este modo considera que, lo que es infinito se puede terminar, porque únicamente es posible concebir lo que es limitado. Por lo tanto, en este sentido Hegel afirma que: “...es una abstracción vacía querer evitar que se llegue a contradicciones.” (Hegel, 1983, p 30)

Entonces, puede observarse que a través de la presencia de certezas opuestas en el pensamiento se produce la contradicción. Sin embargo, es importante señalar que el carácter contradictorio no existe solamente en la filosofía, sino que se encuentra por todas partes. Las contradicciones, con la incertidumbre que ello implica, merodean por todas las representaciones de los seres humanos. Y el teatro no está exento de esta condición.

De este modo, el punto de vista filosófico en el transcurso de la historia fue entendido como la búsqueda de la verdad. No obstante Hegel, hizo ver que cada uno de los postulados filosóficos hallados, hasta entonces concebidos también como certezas, consisten tan solo en opiniones. Y define al término opinión como un pensamiento casual que a su vez también es subjetivo; y por lo tanto, de ninguna manera puede ser una concepción general. (Hegel, 1983)

Ahora bien, cabe enfatizar que el punto de vista filosófico es asimilable con la aplicación que intenta dársele en este ensayo al término incertidumbre, cuando es vinculado a la creación. Más precisamente al arte teatral. A continuación se explicará de qué manera la ausencia de certezas aplicada a la disciplina del teatro funciona del mismo modo que en la filosofía.

Para entender este funcionamiento se puede reflexionar sobre el hecho de que, la filosofía en la actualidad puede concebirse como una actitud de búsqueda que no da una única respuesta entendida como verdad, a diferencia de la ciencia. La disciplina del pensamiento es también capaz de abrir diversas posibilidades que amplían el conocimiento y van más allá, en busca de nuevas respuestas. En este sentido, la filosofía es asimilable con el hecho de basar, de igual modo, la búsqueda en la incertidumbre dentro del teatro. Éste procedimiento filosófico parece ser el primer indicio del funcionamiento en el campo de las artes escénicas. Ya que en principio, es inevitable considerar que el teatro no es una ciencia exacta y por lo tanto, no se lo puede medir con parámetros matemáticos, como plantea Descartes (2004). Sin embargo, el hecho de reducir el efecto de certeza que pueda tenerse sobre determinada concepción, tal como propone Russell (1995) en este caso puede ser aplicable en relación al teatro, ya que puede aumentar en gran medida el conocimiento de lo que puede llegar a aparecer en un sentido artístico.

De este modo, también aparece el indicio, sobre el uso de un complejo procedimiento que rechaza cierta actitud inspirada en el hecho de concebir premeditadamente alguna verdad, al respecto del arte teatral. Lo cual sería pretender tener claro de antemano, por ejemplo, la totalidad de la concepción de un espectáculo antes del primer ensayo. Porque la certeza en sí, suele estar muy alejada de la capacidad de reflexión y de la liberación que produce manifestar la duda, en virtud de dar lugar al encuentro de valiosas y positivas respuestas, sobre todo cuando se trabaja en equipos conformados por seres humanos, como en el teatro.

Como puede observarse en esta instancia, ya ha surgido el vínculo entre el término incertidumbre y su aplicación en el terreno teatral. Puede notarse que hasta el momento este vocablo “incierto” ha sido definido desde diversos puntos de vista, como la ciencia y la filosofía. Sin embargo, es importante señalar también, que la delimitación de la búsqueda que compete a la totalidad de este trabajo ensayístico, pretende llegar a una profunda vinculación de la palabra incertidumbre, con relación al trabajo contemporáneo de creación escénica.

3. La ausencia de certezas del teatro

Ya se ha comenzado a visualizar determinado vínculo entre los términos teatro e incertidumbre, definidos en los capítulos anteriores. El último vocablo, entendido también como ausencia de certezas ha sido puesto bajo la lupa desde diversas ópticas. Tanto científica, como filosófica. De este modo se puede hallar una analogía entre la indagación de la filosofía dentro de la incertidumbre y el sistema de la búsqueda estética en las artes escénicas. Porque es importante señalar que tanto en la filosofía como en el teatro, se asemeja bastante el procedimiento de ir en busca de respuestas. Generándose así un sistema que brinda múltiples respuestas, que a su vez coexisten.

De todos modos, es importante remarcar también en este nuevo capítulo dedicado a la ausencia de certezas en el arte escénico teatro, que el teatro posee una notable diferencia con la ciencia. No es posible ir en busca de una única verdad teatral. Porque el teatro no es precisamente una ciencia exacta y se va construyendo por medio de procesos creativos, cuyos caminos son inciertos. Asimismo, es fundamental la aceptación y el uso de la incertidumbre, para establecer su implicancia como motor de la creación.

El funcionamiento del teatro ya queda relacionado a la ausencia de certezas. Sin embargo, es necesario profundizar aun más en el acercamiento con las problemáticas reales que posee el teatro en la actualidad, desarrollar sus tendencias y conocer la diversidad de los puntos de vista, para ver de qué modo la ausencia de certezas puede ser utilizada como herramienta. Más precisamente en el recorte de la dirección escénica actual, del contexto de la ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, la presunción de este ensayo tiene que ver con dejar de manifiesto que la incertidumbre es, justamente parte de la magia que genera el arte, cuando es utilizada como instrumento.

3.1. Incertidumbre y creación escénica

En 2006 se realizó en la Universidad de Palermo una jornada donde diferentes protagonistas de la escena teatral porteña reflexionaron y debatieron sobre el tema que compete a este ensayo: la incertidumbre dentro del proceso creativo del espectáculo.

Dicho encuentro fue planteado y organizado por quien escribe, como puntapié inicial de las investigaciones pertinentes a este ensayo. Obsérvese a continuación la trascendencia dada a la temática abordada en 2006 por parte de algunos hacedores teatrales consagrados, quienes al expresar sus opiniones fortalecieron la búsqueda de este ensayo con relación al vínculo que se manifiesta entre ausencia de certezas y creación escénica. Relación que se manifiesta de múltiples y diversas maneras y en diferentes etapas del proceso creativo.

Una vinculación primaria de estas dos nociones, estaría dada por la incidencia negativa que adquiere dentro de la actividad artístico teatral, el concepto de certidumbre, cuando se suele ver a la certeza como un estado de completud. En donde la reflexión, el movimiento, o cualquier inquietud espiritual parecen resultar innecesarios. Por consiguiente, la incertidumbre en el dinamismo del arte teatral es considerada como indispensable fuente productora de creación. En tal sentido, el hacedor teatral y dramaturgo Marcos Rosenzvaig expresó que: “No hay arte sin una crisis. Crisis e incertidumbre son fuentes productoras, no de estancamiento.” (Rosenzvaig, M. 2006) Este artista argentino, que logró trabajar junto al ilustre director Tadeusz Kantor, encuentra a la certeza como algo quieto, asociado a la muerte, por lo tanto considera que al momento de aplicar certezas al hecho vivo que es el teatro en sí, se establece una oposición a la creación. (Rosenzvaig, M. 2006)

Cabe manifestar la aclaración de que si bien los términos Incertidumbre y Creación están íntimamente relacionadas, no son sinónimos. Y que la incertidumbre en sí no es un hecho poético si no es utilizada como disparador o como parte de un procedimiento específico.

El director, dramaturgo y docente, Ignacio Apolo asume que todas las personas atraviesan la incertidumbre dentro del proceso creativo, pero a su vez establece en su declaración una salvedad: la de prevenir a modo de crítica, sobre el error de algunos hacedores teatrales que caen en la autocomplacencia, y se refugian en la condición de ser confusos pensando que en esa actitud hay algo poético. (Apolo, I. 2006)

Apolo además manifestó su mirada particular sobre el proceso creativo del teatro en donde se refuerza la inclusión del término incertidumbre dentro de dicho proceso; considerando en su opinión que para él la incertidumbre es algo inherente a la condición humana, entendiendo que en la vida lo único cierto es la muerte y por lo tanto en su concepción no existen certezas al momento de crear. (Apolo, I. 2006)

Otro de las áreas que comprende el teatro es el campo de la actuación, en donde también se ha hallado una respuesta al respecto de la temática enunciada, la cual afirma que la utilización de la incertidumbre es entendida como una herramienta generadora para la acción dramática. La actriz Alejandra Darín da cuenta de este hecho en su opinión en relación a que:

“Nadie sabe bien de qué va la cosa. Esto: nacer, morirse... partiendo de esa gran incertidumbre, todo lo demás es fantasía. Dentro de esa fantasía los actores venimos a representar otra fantasía. Yo creo que el alimento del actor es la incertidumbre.”

(Darín, A. 2006)

Por otro lado, el punto de vista del dramaturgo Lautaro Vilo se asentó en la reflexión sobre las características propias del hecho teatral declarando que dentro de su concepción como hacedor teatral, para él la incertidumbre es algo que está siempre presente y que ante la búsqueda siempre es mayor. Además, sugiere que se piense en el hecho de que una obra no sobrevive por mucho tiempo y que en el campo del teatro está todo por inventarse. (Vilo, L. 2006)_

Para finalizar, con este racconto de opiniones se pudo establecer un acercamiento a las ramificaciones de la cuestión en la que irrumpe este ensayo. Ya que las miradas de los hacedores de diversas áreas del espectáculo entrevistados, fortalecen la presunción sobre el vínculo incertidumbre - creación y dejan ver algunos indicios del uso de ésta unión como motor creativo. Por último, quedará citado el contundente comentario del docente y director de Ópera del Teatro Colón, Carlos Palacios: “Sin la incertidumbre no se puede crear” (Palacios, C. 2009)

Recientemente, han podido apreciarse diversos puntos de vista de artistas, consagrados en la actualidad teatral de Buenos Aires. Todas estas apreciaciones en su conjunto aportan un panorama genérico que contribuye al motivo de la utilización de la ausencia de certezas, entendida como motor creativo dentro de la construcción de los espectáculos. De todos modos, será necesario posteriormente poder profundizar y desarrollar el concepto de incertidumbre dentro de la acotación del rol central del director escénico, mediante el progreso artístico de algunos casos puntuales contrapuestos; no sólo para conocer de cerca distintos sistemas de trabajo, sino además para comprobar cuál es el margen de incertidumbre que opera en los mismos.

Pero para poder llegar a deducir la funcionalidad del trabajo de la dirección escénica y conocer a fondo el modo en el que se explora en la incertidumbre para transformarla en un instrumento generador de mejores resultados estéticos; es imprescindible entender

previamente, cuáles son los parámetros con los que se mide el resultado de una obra teatral y por qué el teatro posee la particular circunstancia de estar condicionado y conformado por una fuerte ausencia de certezas.

Por consiguiente existe, una serie de datos relevantes que se deben analizar, antes de centrarse en el proceso creativo de la dirección teatral. Ya que las características efímeras del teatro hacen que el espectáculo no pueda cristalizarse. Por lo tanto, a continuación será necesario abordar la consideración y el análisis de algunas particularidades que definen al teatro como un arte efímero.

3.2. Teatro: arte efímero

El teatro posee ciertas características que lo distinguen de otras formas de arte. Condicionalmente, todo transcurre frente a la presencia de un grupo heterogéneo de espectadores, en la determinación temporal de un aquí y ahora. Del mismo modo, a diferencia de otras manifestaciones artísticas como por ejemplo el cine o la literatura, en el arte teatral prevalece como circunstancia, la inexistencia de soportes que permitan su posterior contemplación. El carácter efímero está planteado en el fenómeno de la temporalidad fugaz que posee el teatro en sí, en donde toda obra debe empezar y se obliga a terminar. Sin embargo, la caducidad de la teatralidad de un espectáculo puede ser también una fuente generadora de incertidumbre.

Por otro lado, también se abre el planteo hacia la ausencia de certezas vinculada a la determinación sobre cuáles son los parámetros para medir los resultados de una obra teatral, ya que durante mucho tiempo la concepción del teatro se manifestó mediante lenguajes pertenecientes a otras formas de arte, como el lenguaje literario,

pictórico, escultórico, musical o arquitectónico; e incluso llegó a copiar en sus representaciones básicamente, también a la teología. Esta frecuente confusión proviene de la idea de que el teatro es un arte y por lo tanto se cae en el error de atribuirle la durabilidad de las demás artes. (Jodorowsky, A. 2010)

Es importante señalar que el arte escénico es una disciplina con una entidad propia, de múltiples significados. Sin embargo, no es oportuno medir a la manifestación artística de la escenificación, en forma lineal y con los parámetros de otras artes. Así mismo, es destacable que el teatro es un arte de carácter efímero, por lo tanto existe entre sus particularidades, la imposibilidad de efectuar una representación escénica perfecta.

Muchas veces, la pretensión de entender que el teatro es un arte de certezas y hacer esfuerzos por caer en el ritual de la representación repetitiva, con una precisión mecánica, generan situaciones entendidas como errores. Accidentes, que hacen del teatro también un arte imperfecto. Ahora bien, estos accidentes entendidos como imprevistos, pueden ser capitalizados en función del espectáculo y el arte teatral se cultiva en la aceptación de éstos.

La esencia que posee el teatro está dada, precisamente, en la admisión de cierta accidentalidad de imprevistos y en el permiso de disfrute de este carácter efímero e imperfecto. A su vez, en esto último radica su distinción sobre otras manifestaciones artísticas, que difieren notablemente del teatro en sus nociones y características. (Jodorowsky, A. 2010)

Cabe decir, que la operatividad de formas de arte que están separadas de la concepción escénica pueden perdurar y ser expresadas de manera tangible, en soportes materiales que pueden ser páginas escritas, discos, filmaciones, óleos, etcétera. En cambio la cualidad del teatro está dada en ser una sucesión de hechos que se empiezan y en algún momento se terminan. Por lo tanto, no es posible cristalizar un espectáculo teatral y efectuar su posterior contemplación, ni calcular con precisión sus resultados en un sentido estético. Ya que por más que desde el punto de vista del espectador, se viese reiteradas veces una misma obra teatral, con el mismo texto, la participación de los mismos actores, el mismo director e igual escenografía; el teatro se establece en la complejidad de poseer una condición accidentada y efímera, en donde cada función se torna única e irrepetible.

Tanto la presencia de imprevistos, como también la temporalidad fugaz del teatro que le otorga su carácter perecedero, generan la imposibilidad de conjeturar los posibles resultados en el arte de la escenificación. Sobre todo si se suma a esto la presencia de un público, entendido como una sumatoria de subjetividades heterogéneas.

Meyerhold (1989), al respecto plantea la incertidumbre que se da en el fenómeno del hecho vivencial del teatro, ya que no se puede calcular con exactitud de qué modo puede funcionar un espectáculo. En algunos casos y por ejemplo, lo que se pensaba como rápido de antemano, frente a la mirada modificante del espectador, puede resultar lento; o lo que tal vez se consideraba previamente como atractivo, puede resultar aburrido para el público. (Meyerhold, 1989).

Por lo tanto, sobre la relación existente entre las circunstancias del momento íntimamente vinculadas al entorno donde se efectúa cada función, y al espectáculo en sí, Meyerhold declara que:

El espectáculo claro está es un trabajo conjunto del actor y del espectador: se requiere tener en cuenta el cansancio de la sala, qué pasajes llegaron y que otros no llegaron; tener en cuenta la lucha del público contra un problema mal planteado, las preguntas y las respuestas. Como resultado de esta lucha, la vigésima, centésima o tricentésima representación será un espectáculo acabado, y para él se pueden enviar invitaciones a amigos, conocidos y críticos.

(Meyerhold, V. 1989, p 95)

Para este investigador teatral, en este sentido; el estreno es considerado como un ensayo y el espectáculo está listo cuando fue corregido por medio del público. Es menester subrayar entonces que todo lo planteado en el espectáculo cambia y se condiciona ante la mirada del espectador.

Retomando la diferenciación del teatro con las demás artes, se volverá a mencionar que en éste no hay soportes que permitan la posterior contemplación. Sin embargo, en el fenómeno de la recepción del público simultánea puede hallarse una suerte sustentáculo del teatro. Precisamente, en esta coexistencia entre espectador y escena se produce una transformación psicológica que puede perdurar en el público, aun habiendo sido testigo temporal. Dando cuenta de esto, el director y hacedor de teatro Jodorowsky (2010) en la década del sesenta contribuye a definir que en el

entendiendo de la condición efímera que posee el teatro está dado, precisamente su principal objetivo:

El teatro no debe durar ni siquiera un día en la vida de un hombre. Con su nacimiento, viene su muerte. El único rastro que debe dejar será el que imprima en los seres humanos, y se manifestará en ellos a través de un cambio psicológico. (...) su objetivo es cambiar directamente a los hombres. Si el teatro no es una ciencia de vida, no es un arte.

(Jodorowsky, A. 2010)

Ahora bien, ya se han establecido algunas características que posee el teatro como arte efímero, como así también se planteó el indicio de que la incertidumbre puede generar en el fenómeno de la experiencia escénica, el hecho de que no se pueda determinar con exactitud de qué modo puede llegar a funcionar un espectáculo. Además, se comenzó a explorar el importante fenómeno de la recepción del público, como factor condicionante en los resultados teatrales. Sin embargo, para conocer el modo en el que esta incertidumbre que se va haciendo cada vez más evidente en el hecho teatral, y ver luego como es transformada en una herramienta de creación, habría que terminar de desarrollar entre las ausencias de certeza del teatro, la importante consideración de que éste es un arte, que se afirma constantemente en el presente.

3. 2.1. Teatro: arte presente

La ausencia de certezas nuevamente se da en otra de las características efímeras del teatro, ya que justamente es también un arte que se afirma en el presente. Para comprender este fenómeno puede ser oportuno establecer una comparación entre éste y por ejemplo el arte cinematográfico. Por un lado, como se mencionó anteriormente el arte teatral carece de soportes que admitan su contemplación ulterior, ya que si se observa por ejemplo la filmación de una obra teatral, lo que se verá es una obra filmada y no una película. La puesta escénica está diseñada y montada sobre determinado espacio, en tres dimensiones y con la finalidad de ser observada por un espectador presente.

Es importante señalar la diferencia fundamental que hay entre estas disciplinas. Por más que ambas se manifiesten frente a la presencia de público, la característica del cine es proyectar imágenes pertenecientes al pasado sobre una pantalla y como ese es el procedimiento que suele hacer la mente, el arte cinematográfico parece suficientemente real; sin embargo, una película no es la realidad sino una suerte de sucursal de la percepción de lo cotidiano. (Brook, P. 1969)

Sucede en contraposición, que en el teatro la presencia de los actores en un aquí y ahora se corrobora en el presente creando en este fenómeno algo más inquietante y mucho más cercano a lo real y esta manifestación genera además una fuerza de presencia activa, que llega a una masa de individuos al mismo tiempo y en el preciso momento que se precipita el hecho vivo.

Ahora bien, entendiendo al teatro como un arte de viva presencia en donde emerge en gran medida, una inevitable espontaneidad, que a su vez al momento de transmitir signos está condicionada por la mirada de espectadores; en determinados momentos históricos y sociales también puede representar una suerte de amenaza. Esta peligrosidad espontánea a sido objeto de temor por determinados gobiernos a lo largo de la historia, (Brook, P. 1969) por ejemplo en el recorte de Argentina a lo largo del tiempo, el teatro fue sufriendo intolerancias y censuras. De todos modos; el teatro nacional, ante ese tipo de incertidumbres también supo lograr una resistencia ligada a procesos políticos y sociales.

En este punto es donde aparece un factor imprescindible, que influye notablemente en los resultados de las obras teatrales; el contexto en donde se desarrolla un espectáculo. Por lo tanto, dada la trascendencia que tiene el entorno político, social y económico al momento de montar una obra teatral; el siguiente capítulo se dedicará en este sentido, a establecer para una mayor comprensión, un amplio análisis de los condicionantes que posee el teatro y poder establecer así la relación que existe entre éstos y los diferentes procedimientos de la dirección teatral en la delimitación geográfica de Argentina.

4. Condicionantes del contexto del teatral

En este capítulo podrá observarse el factor de la importancia del contexto, y la relación que se establece entre éste y el arte del espectáculo. Ya que los procedimientos de las obras teatrales se ven modificados y afectados por la ausencia de certezas del entorno en donde se desarrollan. A su vez, existen en el contexto determinados factores que implican esta ausencia de certeza, que parece ser externa al teatro en sí; pero de algún modo, repercuten en la actividad teatral. Estos factores pueden ser de índole política y/o económica, y a continuación serán entendidos como condicionantes.

4.1. Condicionantes políticos del teatro argentino

En la relación entre espectáculo y contexto puede ser pertinente establecerse en el recorrido de la historia política de Argentina. En este rumbo, se puede dar cuenta de que tanto en momentos de democracia como en épocas de dictadura, la presencia del teatro oscila en la incertidumbre entre estar o no estar.

Por lo tanto, al respecto es oportuno analizar la repercusión de los procesos políticos y sociales que sucesivamente se han generado, puede encontrarse una fuerte ausencia de certezas al respecto de diversos intentos de censura en el transcurso de la historia de la actividad teatral nacional, los cuales serán mencionados a continuación.

Estar o no estar

Las censuras en el teatro argentino datan de la época de la colonia; cuando alrededor de 1792 se produjo una irrupción de la primera sala teatral de Buenos Aires. Ésta se denominaba Teatro de La Ranchería. Era un espacio cultural que estaba erigido estructuralmente en un galpón con techo de paja, que luego fue incendiado con una misteriosa luminaria que provenía de una procesión de devotos católicos durante una festividad religiosa. No se supo nunca si en realidad fue un accidente o un atentado. Sin embargo, en ese contexto aparecía la incertidumbre al respecto del rol que pudo tener iglesia católica; ya que hay conocimiento sobre el hecho de que no compartía las decisiones del virrey español Vértiz, quien había sido su promotor y además se deduce que dicha institución estaba en desacuerdo con la existencia de un lugar considerado inmoral en el entorno colonial. (Cossa, R. 2010)

Posteriormente en la incertidumbre de 1930, año en que se produjo el primer Golpe de Estado argentino, Leónidas Barletta forma el Teatro del Pueblo, generando “un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de arte de América Latina.” (Cossa, R. 2010)

En ese entorno surge luego el movimiento de resistencia cultural Teatro Abierto, coincidiendo a partir de ese momento como un período de más de cincuenta años de gobiernos con fuerte represión militar sobre la sociedad argentina por parte de una seguidilla de gobiernos de facto y al mismo tiempo el sistema estableció maniobras represivas hacia el teatro. Se daba autorización a la presencia de espectáculos de arte, pero se establecía la condición de que pase inadvertido, recluso en lugares poco concurridos. (Cossa, R. 2010)

Puede hallarse en la historia del teatro argentino que no sólo durante las dictaduras se estableció cierta prohibición dentro el marco del espectáculo. También durante períodos democráticos existió una fuerte estrategia mediante la aplicación de la censura en el campo teatral. Por ejemplo, por parte de la política cultural peronista. (Zayas, 2001)

Durante el gobierno de Juan Domingo Perón existieron algunos casos de censura en los teatros independientes como La Máscara, en donde se prohibió una escena de Crimen y Castigo de Dostoevsky, en 1948, o el caso de Nuevo Teatro, en 1951, cuando la Municipalidad imposibilitó mostrar la obra teatral llamada En los bajos fondos de Gorki, (Asquini, 1990)

Sin embargo durante el gobierno peronista no sólo se implementaba censura en el circuito independiente, porque también existió dentro del teatro oficial. Por ejemplo, ciertas alteraciones por parte del director del Teatro Nacional Cervantes, Eduardo Suárez Danero, hacia el trabajo del autor y director Homero Guglielmini luego de la primera función de: ¡Cómo han cambiado las cosas!, fue retirarla de cartel por considerarla más que atrevida (Mogliani, 2010).

Como puede observarse la historia del teatro nacional está teñida por la amenaza de la censura que se va repitiendo bajo diferentes circunstancias políticas. Sin embargo, el caso más emblemático, entendiéndolo también como el máximo referente en cuanto a la historia de los teatros censurados argentinos, es la sala del Teatro del Picadero. El régimen militar en ese momento consideró como una importante amenaza a la existencia del movimiento llamado Teatro Abierto que se daba en dicho recinto. Como medida el gobierno golpista consignó la orden de incendiar la sala donde se estaba desarrollando. (Cossa, R. 2010)

Un dato relevante es que en Argentina no existió lo que se concibe como censura previa en contraposición de lo que sucedió en otras dictaduras militares del mundo como la de Franco en España, o con Pinochet en Chile, incluso en las épocas más duras no se averiguaba en qué consistían los espectáculos antes de estrenar. Sus hacedores asumían así el riesgo de exponer sus vidas en cada espectáculo optando en algunos casos por lo que se entiende como autocensura, cuando se evade la utilización de textos de cuestionamiento político. Por eso a partir de 1976 dejaron de existir obras que agredieran directamente al gobierno militar, pero existieron algunas cuyo contenido era antifascista, que el régimen permitió que se filtren ya que su táctica era no prohibir lo que no era muy notorio. (Cossa, R. 2010)

Ahora bien, en cuanto a la consecuencia del entorno que condiciona los procedimientos teatrales, puede verse que desde el punto de vista estético relacionado al contexto socio – político puede llegar a ser problemática la pretensión de bregar por la inculcación persuasiva de la ideología política, cuando no se la ejecuta con un sentido artístico, ya que el teatro pertenece al terreno de la ficción y es su carácter sugerente lo que atrae al público. El investigador teatral Eugenio Barba (1987) al respecto plantea el problema estético que se produce cuando se quiere decir algo de una manera forzada, sin tener en cuenta que si no está manifestado poéticamente se pierde el efecto. (Barba, 1987)

Barba (1987) enfatiza el anterior análisis mencionando como ejemplo a lo sucedido en la Alemania Nazi en los años veinte, en donde había muchos teatros comunistas que con la simple manifestación no lograron poner freno a Hitler y remarca que actualmente están en el olvido. En contraposición menciona que aun persiste en el inconsciente teatral del

presente el creador escénico Bertolt Brecht, (1963) sobre quien ya se ha hablado en los comienzos de este ensayo. Barba destaca el hecho de que Brecht tenía lo mismo para contar y lamentar que el resto de los hacedores teatrales de su época, en cuanto a la incertidumbre del contexto pero lo que lo hace trascender artísticamente es haber realizado su trabajo de creador teatral, generando una nueva forma poética. Y este lenguaje estético fue nada menos que el postulado de Distanciamiento Brechtiano que consistía en considerar la ruptura de la catarsis mencionada y descrita en el primer capítulo. Es decir, que su objetivo es mostrar la artificialidad del teatro para lograr que el público sea consciente de que participa de un hecho ficcional todo el tiempo, luego propagar de este modo la ideología política, sin dejar de presenciar teatro. (Brecht, B. 1963) Este procedimiento le dio un importante lugar de pertenencia en el legado dramático, que tiene mucha relevancia en el presente.

Retomando la ausencia de certezas en el teatro de Argentina, pudo observarse que se hace evidente la existencia de una fuerte repercusión histórica entre el hecho teatral y los determinados contextos políticos que se fueron generando a lo largo del tiempo. Tanto en la historia del arte escénico nacional, como en el inconsciente colectivo, podría subyacer en al fenómeno teatral, la incertidumbre entre estar o poder desaparecer. Sin embargo, también es necesario contemplar y analizar lo que sucede actualmente, en esta relación entre teatro y contexto histórico político.

4.2. El contexto actual del teatro argentino

Luego de varios períodos de acostumbramiento a la democracia el teatro no presume un peligro para los gobiernos, al menos para el actual gobierno argentino, del mismo modo que no hay una necesidad imperiosa por parte de los hacedores teatrales de establecer una forma revolucionaria en oposición ideológica ante una voraz

represión que ha dejado de existir hace tiempo. El siglo XXI se caracteriza por la pérdida de las ideologías que poseían las sociedades del siglo pasado, afectadas por las luchas de poder de guerras y dictaduras militares, porque en el presente las problemáticas son otras.

Sin embargo en el presente existe cierto poder que condiciona a la sociedad y el teatro no está fuera del perímetro social condicionado. La cultura y en particular el teatro se va modificando en cuanto a las nuevas necesidades de expresión que van surgiendo y por consiguiente, los resultados de los espectáculos van variando. A lo largo de la historia puede observarse que el fenómeno teatral está íntimamente asociado e influido por la relación existente entre el contexto y las variables sociales, políticas y económicas.

Al recorrer los procesos de la creación escénica, puede observarse que éstos son atravesados fuertemente por determinados condicionantes del entorno en el que se desarrollan. En el recorte de la concepción del teatro argentino actual, puede distinguirse que estos condicionantes son de índole política y también económica. Este contexto influye notablemente en los procedimientos y otorga cierta variabilidad a los resultados estéticos de las obras teatrales.

A continuación se intentará establecer cuáles son los condicionantes del contexto político – económico en la delimitación del recorte de la ciudad de Buenos Aires , para observar de qué modo afectan éstos a las decisiones estéticas de los espectáculos en el presente.

4.3. Condicionantes político – económicos de la ciudad de Buenos Aires

El propósito de este capítulo es hallar la relación entre el método de la dirección escénica y los condicionantes político – económicos de producción teatral; para poder entender de qué modo siempre está la actividad teatral atravesada e influida por su contexto y conocer cuál es en consecuencia la variabilidad en relación a los resultados estéticos de los espectáculos.

Por lo tanto es importante lograr un análisis pertinente al movimiento teatral de la ciudad de Buenos Aires, para establecer un acercamiento y reconocimiento de los diferentes sistemas de producción existentes en la actualidad y en función de ello entenderlos en categorías, circuitos teatrales o como el productor ejecutivo Gustavo Schraier indica, como administraciones u organizaciones teatrales (Schraier, 2006)

En el arte escénico de la ciudad de Buenos Aires, la expresión dramática además de estar colmada de revelaciones constantes y nuevas experiencias; también se establece en la diversidad de tendencias. Son muy heterogéneos los espacios culturales dedicados a presentar obras y podría decirse que por cualquier parte de la ciudad emergen espectáculos. Sin embargo, según su forma organizativa, se los puede categorizar como circuitos o administraciones teatrales.

Obsérvese que por un lado, la actividad artístico teatral se desenvuelve en numerosos teatros comerciales de la avenida Corrientes. Se pueden hallar también por otro lado, teatros oficiales dependientes del gobierno municipal de la ciudad como el complejo teatral de Buenos Aires, integrado por diversos teatros públicos; y el Teatro Colón. A su vez, dentro de los espacios teatrales oficiales, el Gobierno Nacional está cargo del Teatro Cervantes. Y también existen espacios no convencionales erigidos en fuentes inagotables de innovación dramática, alejados del circuito comercial.

Cabe destacar que los espacios no convencionales generan el auténtico fenómeno teatral que da a Buenos Aires su característica de polo cultural y es justamente el llamado teatro “off”, por estar alejado del circuito comercial de la calle Corrientes. También se lo identifica como Teatro Independiente o Alternativo.

Entre sus características pueden encontrarse muchísimas salas teatrales, incluso casas transformadas y adaptadas para funciones de teatro, con muy poca capacidad de espectadores. La mayoría de estas obras son emprendidas en cooperativas de trabajo colectivo, en donde tanto autores, actores, técnicos y directores no logran vivir en forma rentable de esta actividad. Sin embargo, la actividad se desarrolla, sin dejar de seguir elevando el número de participantes. Es importante destacar que este tipo de teatro considerado también como amateur, no es frecuente en todo el mundo.

Resultantemente quedan entonces tres categorías teatrales establecidas en la ciudad de Buenos Aires, como el Teatro Público, el Teatro Privado o Comercial y el sistema de teatro Alternativo; que según su sistema de producción pueden ser entendidos también como administraciones u organizaciones teatrales ya que tanto administrativa como legislativamente tienen distintos objetivos y no sólo están en contextos distintos. (Schraier, G 2007).

A continuación podrá verse que al cambiar de contexto se cambia el objetivo y de este modo su estructura organizativa. Por lo tanto es importante mencionar casos puntuales que remitan a los diferentes sistemas de trabajo en las distintas administraciones teatrales recientemente mencionadas, en donde pueda observarse de qué modo los condicionantes del contexto socio – político - económico establecen una relación al momento de producirse un espectáculo; para luego poder llegar a conocer de qué manera influye este contexto y el modo de organizarse en cuanto a las metodologías de abordaje y resultados, desde el punto de vista de la dirección teatral. Al respecto de

las organizaciones teatrales que se establecen en la ciudad de Buenos Aires, se procederá a describir las características del Teatro Público.

4.3.1. El teatro público

La certeza del teatro público es tener el objetivo de gastar el dinero de las arcas públicas en la realización de espectáculos y generar la accesibilidad de los mismos a los espectadores - contribuyentes. En Argentina, sin embargo, no es un teatro de entrada libre y gratuita, aunque de algún modo se promueve un costo menor de las plateas en comparación al de las boleterías de los teatros comerciales.

En cuanto a su organización la elección del repertorio y de los intérpretes es en la actualidad responsabilidad de los directores artísticos de cada teatro. Se ha mencionado en este capítulo el precedente histórico de la existencia de la censura, sin embargo, hay que señalar que en épocas de represión, dentro de los teatros oficiales, la mencionada censura no estaba oficializada. Por lo tanto, en esas circunstancias políticas las elecciones en cuanto a la programación de obras para la sala y sobre quienes serían los actores que trabajarían en ellas, era responsabilidad de los directores artísticos; elegidos en ese momento por el gobierno de turno. Desde una política arbitraria no subía a escena ninguna obra de los autores argentinos que podían cuestionar al sistema. Circunstancialmente, en ese contexto la mayoría de las obras de algún modo hablaban de lo que estaba sucediendo. (Cossa, R. 2010)

Una vez entendido este precedente histórico es importante entender de qué modo funciona en el presente, el teatro público de la ciudad de Buenos Aires. Para una mayor comprensión de esta temática; se tomará el caso puntual de uno de los referentes más

importantes en cuanto a la organización teatral pública, denominado Complejo Teatral de Buenos Aires.

4.3.1.1. El caso del complejo teatral de Buenos Aires

El Complejo Teatral de Buenos Aires está conformado por los Teatros: San Martín, Alvear, Regio, Sarmiento y De la Ribera. Desde el punto de vista económico, la fuentes de financiación de estas salas depende de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (Complejo Teatral de Buenos Aires, 2009)

Para comprender el sistema de trabajo y metodología de abordaje artístico de las obras teatrales del más importante referente del Teatro Público de Argentina será necesario conocer su estructura jerárquica, de qué manera se desarrollan las decisiones en estos teatros y cuáles son las repercusiones estéticas de los resultados de las obras del Complejo Teatral porteño.

La estructura jerárquica del Complejo Teatral de Buenos Aires, en el año 2009 está conformada por el Jefe de Gobierno : Ingeniero Mauricio Macri; la Vicejefa de Gobierno: Licenciada Gabriela Michetti; el Ministro de Cultura: Ingeniero Hernán Lombardi; la Subsecretaria de Cultura: Profesora Josefina Delgado y el Director General y Artístico del Complejo Teatral de Buenos Aires: Kive Staiff (Complejo Teatral de Buenos Aires, 2009)

En la página web oficial del complejo puede identificarse que el enunciado de la misión del Complejo Teatral de Buenos Aires está relacionado con la pretensión de ser una institución emprendedora, tecnológicamente avanzada y socialmente abierta. Su compromiso es “incrementar el desarrollo cultural de la comunidad, promover la generación de ideas para lograr el más alto nivel de servicio, comprometerse con lo mejor

para alcanzar la excelencia y ser responsable cotidianamente de sus acciones” (Complejo Teatral de Buenos Aires, 2009)

Sin embargo puede llegar a entenderse como problemático el bregar por esta apertura y generación de nuevas ideas y sobre todo por la pretensión de alcanzar la excelencia, cuando las decisiones en cuanto a qué obra se estrenará; con qué director y con qué elenco de actores está siempre a cargo de la misma persona, Kive Staiff; quien es el director artístico del San Martín por un período ininterrumpido de más de treinta años.

Un dato relevante que manifestó Staiff en 2009 en una jornada realizada en la Universidad de Palermo en la que se abordó la temática de los circuitos teatrales, es que ésta es su tercera gestión. Comenzó en 1971. Esta condición podría llevar a entender que Staiff es un hombre a prueba de todo tipo de gobiernos. Tanto dictatoriales como democráticos. Nombra que comienza en 1972 programando una obra de Griselda Gámbaro, en la sala Casacuberta, y en su conferencia comentó de qué manera resistió “un intento de censura, debido a la ignorancia de los gobernantes por el término botas contenido en el texto de la dramaturga, cambiándolo por zapatos.” (Staiff, K. 2009)

Si bien desde el punto de vista económico a diferencia del teatro comercial, cuyo único interés es de ganar dinero, el teatro público no está en condiciones de absorber gastos y su objetivo es gastar el dinero de las arcas públicas; Kive Staiff (2009) hace hincapié en el interés que pone desde su función en invertir bien ese dinero brindando importancia a lo que sucede en el escenario ya que considera a la situación del hecho teatral, como una suerte de metáfora de la observación pública de este sistema teatral, como tribuna.

Sin embargo, puede observarse que la tendencia hacia la contemplación del punto de vista de la política cultural de turno puede afectar a las consecuencias estéticas, ya que

las decisiones implementadas de forma vertical dentro del teatro público pueden influir en la creación y por consiguiente en los resultados artísticos de sus espectáculos.

La problemática está planteada en el hecho de pretender que sea un teatro de ideas, en donde aparezcan temas políticos y sociales. Lo cual imposibilita definir la ideología, porque tanto ésta, como el uso de las arcas públicas invertidas en ella deben apuntar a todos los sectores sociales.

Mientras en el Complejo Teatral de Buenos Aires continúe la existencia de un enquistamiento, en cuanto a la toma de decisiones artísticas, las cuales no sólo pasan siempre por la misma persona durante décadas, sino que también están afectadas por el hecho de pretender poseer un carácter políticamente correcto, que a su vez no da lugar a la diversidad necesaria que conduce hacia la exploración e innovación que requiere el arte teatral; la libertad de búsqueda que requiere la creación escénica seguirá permaneciendo limitada.

4.3.2. teatro Comercial

A continuación se establecerán las características del teatro comercial, como así también su finalidad, ya que uno de los circuitos con un objetivo claro es el del teatro comercial o Privado.

Para esta organización teatral es relevante la ganancia económica, el espectáculo teatral se lo concibe como un producto manufacturado y listo para la venta. Son los empresarios los que financian el dinero para producir artísticamente un espectáculo.

Por consiguiente, desde el punto de vista de su administración, cuenta con determinadas características que son propias del teatro privado y que a su vez lo distinguen del resto de los sistemas teatrales de Buenos Aires.

Uno de los factores que interviene en sus características es por ejemplo el aspecto que concierne a las boleterías de estos teatros, ya que es importante señalar que en el circuito comercial el costo de las entradas corresponde a precios poco accesibles para el común de los espectadores. Otra característica está dada en la modalidad de proceder mediante la firma de contratos como en cualquier empresa, con respecto al personal tanto administrativo, como técnico y artístico. Por lo tanto puede determinarse a esta organización precisamente como a una empresa teatral.

Obsérvese entonces qué ocurre con las decisiones estéticas dentro de una empresa teatral, y qué pasa con el rol del director en este tipo de espectáculos. Podría decirse que las decisiones de índole estética por parte de los directores teatrales, adentro del sistema de administración teatral privada, son prácticamente escasas. Las pocas decisiones artísticas que se pueden tomar están ajustadas al criterio comercial del inversor. Entendiéndolo de este modo, el inversor es la persona que invierte el dinero pero además puede tener el criterio de decidir, sobre todo aquello que vende y por lo tanto, todo lo que le dará ganancias. En este punto es importante destacar la idea de que: “El teatro comercial se hace con dinero, y para producir más dinero” (Dubatti, 2009). Puede extenderse y aplicarse este criterio tanto a la contratación de figuras reconocidas por el medio televisivo, como también a la concepción de la totalidad de espectáculos, por ejemplo en los llamados de Revista. Queda mencionado ahora el género revisteril a modo de caso emblemático de los espectáculos comerciales de Buenos Aires.

4.3.2.1. El caso del teatro de Revista

Desarrollando este último ejemplo, las decisiones artísticas en este tipo de espectáculos están en función de las inversiones. Esto puede verse actualmente en las publicidades de difusión masiva y aquí es donde aparece otra de las características del teatro comercial, la de vender públicamente sus espectáculos, a diferencia de los teatros público y alternativo.

En el caso del Teatro de Revista en la actualidad, estas publicidades se extienden ampliamente a la programación televisiva, entendida como programas de periodismo de “espectáculos” y vulgarmente llamados de “chimentos”; en los que se produce una confusión entre el mundo de la TV y el teatro. El procedimiento netamente comercial de este tipo de espectáculos consiste en la prolongación del teatro en la televisión, y a su vez representa la incorporación del medio televisivo al teatro. Entonces, entendiendo a la TV como medio masivo de amplia llegada, el modus operandi de los espectáculos de revista de la actualidad corresponde a presentar por un lado, en la televisión conflictos grotescamente atractivos mediante el impacto, entre productores inversionistas y “estrellas”; pero generados de forma ficcionada sin que el espectador lo advierta. Y por otro lado, incorpora al escenario personajes mediáticos considerados como objetos de venta, que harán también vender más entradas en la boletería.

El reciente ejemplo del género revisteril de la actualidad porteña, fue tomado como caso emblemático del teatro comercial, por estar muy alejado de los criterios de búsqueda estética del campo teatral. Este es un teatro de certezas, en donde la verdad está puesta en las ganancias monetarias y no se la pone en duda. Estas obras, cuya estructura está establecida en la agrupación de sketches de humor picaresco, básicamente consisten en la exhibición de exuberantes mujeres y hombres considerados

como productos, que a su vez cumplen con los cánones de belleza determinados por el consumo.

Sin embargo, en el Teatro de Revista, algunas decisiones del escenario estarían a cargo por parte de un trabajador del espectáculo denominado director artístico, cuya tarea es la de armar los cuadros, seleccionar a las vedets, pero siempre y cuando estén bajo la supervisión del inversor. Es éste inversor quien tiene todo el poder de decisión sobre qué coreógrafo trabajará, en qué espectáculo y sobre cuáles serán las figuras.

Por supuesto, existen otros tipos de espectáculo dentro del teatro privado, aparte del teatro de género de revista. También aparecen productos entendidos como “enlatados”, por ejemplo, las franquicias de las comedias musicales de Broadway. En donde se compra una fórmula para la dirección de un espectáculo. Estas obras se producen bajo determinadas normas y los trabajadores del espectáculo que en Argentina deben realizarlas no son artistas, sino artesanos que ejecutan la repetición de un preestablecido molde, proveniente de Estados Unidos. Este fenómeno corresponde a otra característica del teatro comercial que trabaja en salas grandes a diferencia de las otras administraciones, y mediante la presentación de productos teatrales, cuya venta está asegurada es otra forma de convocar gran cantidad de público.

Así mismo, dentro del circuito teatral privado, también aparece lo que Jorge Dubatti (2009) denomina como Espectáculo Comercial de Arte, “que combina la copiosa recaudación con exigencias artísticas de primer nivel”. (Dubatti, 2009) En este sentido, estos espectáculos a diferencia de las obras que reproducen las grandes comedias de Broadway, pueden distinguirse a empresarios teatrales de menor envergadura que tienen el mismo objetivo, la recaudación de entradas; pero intentan realizar su trabajo sin olvidar el criterio de la búsqueda artística.

El productor ejecutivo Damián Zaga (2010) comentó en la Universidad de Palermo, su experiencia al respecto de la producción dentro del teatro comercial en el Paseo la Plaza; en una jornada que planteaba la temática de la Producción Teatral.

Al respecto de las decisiones estéticas, comenta que en este teatro se trabaja con muchas variables. Y desde su experiencia intenta capitalizarlas ya que no todos los espectáculos del Paseo la Plaza son rentables y no es fácil programar dos salas.

Con respecto al punto de vista de la dirección escénica en su trabajo como productor considera que puede haber un equipo muy fuerte entre director y productor ya que: “ Si se encuentran los canales; y las vías adecuadas y respetuosas se puede hablar con el director. Porque los productores co – construimos la obra que queremos”. (Zaga, 2010)

Para finalizar, se han conocido las características que definen al teatro comercial dentro de la ciudad de Buenos Aires, mediante la utilización de algunos ejemplos concretos. Dejando en evidencia que, el teatro en el ámbito privado es también entendido como un negocio teatral y por lo tanto, parece no haber incertidumbres al respecto de su claro objetivo, precisamente el de ganar dinero. En su objetivo hay una certeza manifiesta. Y por lo tanto, la búsqueda necesaria para conseguir mejores resultados artísticos en muchos queda omitida.

De todos modos, para concluir el conocimiento de los condicionantes políticos y económicos del contexto de Buenos Aires en la actualidad, es menester a continuación, abordar una de las organizaciones teatrales que le brinda actualmente a la ciudad su característica de polo cultural. El fenómeno del Teatro Alternativo.

4.3.3. La necesidad de un teatro alternativo

Como se mencionó anteriormente, el circuito o administración teatral alternativa es un genuino fenómeno teatral que proporciona a Buenos Aires su característica de polo cultural, único en el mundo. Se encuentra alejado del circuito comercial de la calle Corrientes, donde reside la conjunción de la mayoría de los edificios teatrales.

En palabras de Jorge Dubatti (2009), el teatro Independiente está: “generado por cooperativas y grupos de autogestión, que pelean contra las limitaciones económicas con inigualable inteligencia y en salas pequeñas”. (Dubatti, 2009) En este sentido es oportuno reconocer que existen muchas casas recicladas erigidas en salas de teatro y otros espacios no convencionales adaptados para funciones teatrales, con capacidad para muy pocos espectadores. Lo cual no implica una recaudación de entradas que sostenga económicamente la producción de estas obras alternativas.

Sin embargo puede observarse, que se trata de una actividad en plena expansión y crecimiento. Este fenómeno también corresponde a una respuesta contemporánea hacia cierta necesidad de explosión del arte. La práctica artística del teatro alternativo se convierte, desde el punto de vista estético en una negación de los espacios tradicionales designados para la experiencia artística. Gianni Vattimo (1996) menciona al respecto que: “La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias del siglo XX, muestra un fenómeno general de explosión de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición.” (Vattimo, G. 1996, p 50)

Por lo tanto empieza a desaparecer la tendencia de que los espectáculos teatrales queden estáticos en determinados espacios tradicionales. Muy por el contrario, en el teatro alternativo se busca la expansión, además de la experiencia inmediata con el

espectador. Como efecto entonces, al estar las obras fuera de los teatros tradicionales adquieren un carácter incierto, en espacios más intimistas y con la presencia de pocos y cercanos espectadores. El espectáculo de este modo transforma su naturaleza. El éxito de las obras del off está dado en el hecho estético de indagar con ingenio en la incertidumbre generada en un espacio no convencional.

Este fenómeno puede observarse en las palabras del teatrista – escenógrafo, Norberto Laino, quien considera que: “Los espacios están en todos lados, son objetos culturales de comunicación. Mi escenografía es una actitud política. Mis escenografías con mi huella (...), con mi identidad, mi reflejo, dicen lo que yo pienso de la época que me toca vivir.” (Laino, N., 2010)

El concepto de espectáculo concebido tradicionalmente, dentro del off, transita una transformación. Se puede decir que muchos de los hallazgos vienen de los problemas generados por entorno, ya que en la mayoría de los casos del Teatro Alternativo los condicionantes son de índole económico-política. Sin embargo, la incertidumbre es utilizada como una herramienta que genera soluciones creativas en donde la falta de dinero se soluciona con ideas. La incertidumbre el contexto de Buenos Aires abre nuevas posibilidades de exploración artística. La imposibilidad de realizar costosas escenografías genera por ejemplo, la posibilidad de crear un espacio nuevo, capitalizando las particularidades poéticas que un espacio no tradicional posee. Imaginar en la incertidumbre es la prioridad para desarrollar la creatividad, ya que la ausencia de certezas económicas de la época puede ser utilizada como una herramienta. Pero es importante señalar que aunque en la actualidad parezcan haber desaparecido las ideologías, también existe de todos modos, cierta actitud política, en cuanto a las decisiones estéticas al momento de crear en el teatro independiente.

4.3.4. El carácter político y social del teatro alternativo

Frecuentemente, las obras alternativas están constituidas en cooperativas de trabajo colectivo, en donde las decisiones y las creaciones son abordadas de forma transversal, a diferencia de las administraciones teatrales mencionadas anteriormente, en donde éstas decisiones son tomadas desde la figura del director, de un modo vertical.

Cabe subrayar entonces, el carácter político y social que impulsa a las personas a agruparse y generar teatro. Ya que la creación colectiva entendida como sistema de trabajo se remonta en el tiempo a experiencias populares como la Comedia dell 'Arte y siempre ha tenido una impronta de crítica social. (Naudin, A. 1964)

Por ejemplo en el siglo XX, Dentro del contexto de la revolución rusa, la creación colectiva fue tomando una importante posición interviniendo en la innovación social y reaccionando contra el teatro burgués que era concebido para determinados espectadores privilegiados. Así comenzó a ser tomado como una fuerza activa y a la vez creativa que difunde la expresión de las perspectivas populares. (Geirola, G. 2008)

En el entorno de la República Argentina, los condicionantes políticos y económicos recientemente mencionados generan una incertidumbre que impulsa a crear de manera colectiva, generándose así un sistema de producción con mucha fuerza, en donde grupos conformados por autores, actores, directores, escenógrafos y diseñadores teatrales van abordando diversas creaciones escénicas.

Es fundamental destacar que la toma de decisiones en las cooperativas teatrales se dan de manera transversal, haciendo de la interdisciplinariedad un sistema que brinda un mutuo enriquecimiento y así también es como aparece una herramienta para el desarrollo de cada obra teatral.

4.4. Variabilidades de los recursos de un espectáculo

Una vez definidas los condicionantes y características de trabajo de los tres circuitos teatrales de la ciudad de Buenos Aires puede observarse que en la creación de cualquier espectáculo, sea cual fuere el circuito al que pertenezcan existe en el proceso producción artístico teatral un margen de incertidumbre, ante la variabilidad de los recursos humanos, económicos y materiales.

Si bien son diferentes los modos de trabajar dentro de los tres circuitos teatrales aparece cierta complejidad en el proceso de producción artística y está profundamente vinculada a las características que posea cada espectáculo. Del mismo modo que los recursos que se necesiten, como así también a los factores y objetivos a los que se quiera llegar. (Schraier, 2006)

El productor ejecutivo Gustavo Schraier señala que, respecto a estos recursos, “se debe tener en cuenta su variabilidad, esto es que son cambiantes y diversos.” (Schraier, G., 2006 p17) En esta ausencia de certezas generada por la variabilidad, aparentemente no podría establecerse con exactitud un método común y genérico para todos los espectáculos, sobre el modo propicio para administrar los recursos teniendo en cuenta además, que la producción no los necesitará todos en un mismo tiempo; sino en momentos determinados y en cantidades concretas a lo largo de todo el proyecto.

Por lo tanto ahora será necesario recorrer los procesos de la creación escénica, después de haberse observado que éstos son atravesados fuertemente por determinados condicionantes del entorno en el que se desarrollan, para introducirse en el punto de vista del director teatral.

Ya puede distinguirse que estos condicionantes son de índole política y económica y que este contexto influye notablemente en los procedimientos otorgando cierta variabilidad a los resultados estéticos de las obras teatrales.

Sin embargo, es necesario observar en el recorte de la concepción del teatro argentino actual, algunos métodos contrapuestos. Conocer detenidamente los procedimientos para poner en crisis las verdades del teatro y así poder explorar los diferentes caminos de la creación, mediante el acercamiento a casos puntuales. De este modo se podrá profundizar en el rol del director y poner de relieve la capitalización de la incertidumbre utilizada como herramienta.

5. La incertidumbre como herramienta de creación

El propósito de este capítulo es verificar la utilización de la incertidumbre entendida ya como herramienta creativa. Para ello será necesario en principio conocer de cerca los procedimientos y disímiles problemáticas de índole estética que deben desafiar diversos directores. Al mismo tiempo se planteará el rol del director teatral en la actualidad escénica de la ciudad de Buenos Aires. Contraponiendo diversos métodos de abordaje y explorando los diferentes caminos de la creación escénica, con el objeto de observar de qué modo la incertidumbre es capitalizada en virtud de la creación.

Por consiguiente será necesario comenzar a describir cuáles son estas problemáticas estéticas, para poner de relieve y conocer en profundidad qué es un criterio estético desde el punto de vista de la dirección teatral.

5.1. Problemáticas estéticas de la dirección teatral

Para comprender qué se considera como estética en el campo del teatro, puede observarse que ésta siempre ha sido aplicada desde un sentido general a todas las formas de arte. El conocimiento de la estética es el punto de partida para establecer una serie de criterios sobre lo que se entendía como la ciencia de lo bello antes de las vanguardias artísticas del siglo XX.

La estética también puede ser concebida como una filosofía de las bellas artes. Sin embargo, en la actualidad hay que tener en cuenta que las vanguardias artísticas funcionaron como bisagra en la concepción de belleza del arte.

Ahora bien, el criterio estético aplicado al teatro va mas allá de una obra de teatral en sí y se centra en describir determinados cánones de juicio con relación al campo

de creación de los espectáculos. Pero obsérvese de qué modo se establece la estética en el teatro.

Pudo verse que dentro de las ausencias de certezas del teatro se ha mencionado que no es posible medir al teatro con parámetros de otras formas de arte, porque el teatro tiene sus propias características, las cuales ya han sido descritas anteriormente en el ensayo. Por lo tanto, para hablar de estética en el teatro no se puede dejar de tener en cuenta todas las propiedades que determinan al teatro como un arte de la representación humana, ya que es fundamental su viva presencia y que a su vez se complete frente a la mirada de un espectador, también presente. En este punto aparece el fenómeno de la estética teatral íntimamente relacionado a la expectación.

Es importante recordar en principio, que el espectador es consciente de que participa de un hecho cuya característica es la teatralidad, ya que si el espectador no sabe que está frente a un hecho poético no sería espectador, porque no se produciría la así expectación. El público tiene que saber que está ante un hecho poético ya que si no hay conciencia de esa distancia ontológica, no se produce el acontecimiento teatral. (Dubatti, 2008)

Si se observa por ejemplo a las experiencias performáticas, que tienen la característica de irrumpir en la cotidianeidad de la gente, la conciencia estética que puede tener este público sobre la ficción, puede llegar a ser discontinua.

Por lo tanto, en cuanto a la estética aplicada al arte del teatro aparece por ejemplo el origen de la contemplación de la catarsis. (Aristóteles, 2004) Derivando así en el factor del carácter teatral que recurre a hacer que una escena sea completada en un espectador que la percibe. Entonces el desafío de hacer la puesta de una obra teatral

está en cómo ese espectador va a aprehender el espectáculo estéticamente y no en función de un criterio de transmitir una verdad o realismo.

Según Pavis (2007) “la estética teatral formula las leyes de la composición y de funcionamiento del texto y del escenario.” (Pávis, P. 2007. p.184) Es importante tener en cuenta que el desafío de la profesión del director escénico en todos los casos es buscar y hallar una unificadora concepción que integre el sistema teatral en un conjunto amplio, en donde se pongan en juego las diversas áreas de un espectáculo y en el cual se apliquen diferentes leyes estéticas, en función de un mismo criterio integrador. Por lo tanto, es importante desarrollar más la funcionalidad del rol del director.

5.2 El rol del director

Los directores, como responsables de equipos humanos de creación se ven obligados a afrontar problemáticas complejas que aparecen a la hora de encontrarse con planteos estéticos, afectados por el contexto. Dichos planteamientos de índole estética son percibidos en el abordaje de la multiplicidad de técnicas de actuación, la diversidad de sistemas de escritura dramática, la necesidad de la búsqueda de un unificador concepto estético-espacial, etcétera; entre tantos otros factores que se mencionarán a continuación. Es así es como la dirección teatral se convierte en una tarea que abarca tantas áreas, adquiriendo un carácter complejo e interdisciplinario. Es precisamente en este signo de interdisciplinariedad constante y en la diversidad de metodologías a explorar, donde se deduce como tendencia una suerte de negación, hacia la adopción de alguna estricta receta preestablecida para la dirección teatral.

La problemática está planteada en el hecho de que cada director aborda diferentes lenguajes y metodologías, según cual fuese su postura ante el teatro. La actitud de los conductores de la escena de Argentina, ya consagrados en su labor, puede llegar a fluctuar entre la rigidez y la flexibilidad. Sin embargo, en todos los trabajos escénicos, siempre se encuentra la presencia de un margen de incertidumbre, que permanece latente durante todo el proceso de creación, incluso durante cada función de un espectáculo.

Así es como desde la dirección teatral se conjugan diversos lenguajes, como la teoría de la literatura aplicada en cuanto género teatral; el lenguaje visual de una puesta que emplea las leyes de composición de las artes plásticas, las estrategias de los movimientos coreográficos en el escenario provenientes de la danza y por sobre todo la diversidad de estilos de actuación, para establecer su labor con los actores. Ante esta complejidad, es importante señalar que el desafío de los directores teatrales consiste en organizar todos estos lenguajes para que queden fusionados y plasmados en la síntesis de un sólo concepto estético que aprehenderá el espectador.

Ahora bien, en cada obra de teatro aparece un nuevo desafío, es necesario por lo tanto desentrañar, cuál es el modus operandi de los directores teatrales ante cada reto. Cuáles son las formas de trabajar durante el proceso creativo para hallar este concepto unificador que el espectador luego aprehende como metáfora artística.

Por lo tanto, en esta instancia del ensayo es necesario indagar a continuación sobre la construcción espacial, sin dar un orden de prioridades a todas las problemáticas estéticas que aparecen frente a un director durante el proceso creativo.

5.2.1. El concepto estético – espacial

En el momento que una obra teatral pasa del soporte del texto a la acción, la búsqueda del concepto estético es esencial desde los inicios del proceso creativo. En este camino de exploración y hallazgos artísticos se produce la vinculación entre las áreas de la dirección teatral y las de lenguaje visual como la iluminación, el vestuario y la escenografía.

El desafío de trabajar en equipo produce puntos de encuentro entre la concepción del director y el lenguaje plástico de un escenógrafo, ya que la escenografía traza determinadas coordenadas en el espacio, dentro de las cuales se desempeñará la acción del director.

5.2.2. Diálogo director – escenógrafo

Para conocer a fondo las metodologías de trabajo implementadas será necesario indagar en la importancia del diálogo entre el director y el escenógrafo. Por lo tanto, para profundizar la investigación pertinente a este ensayo se ha organizado especialmente otra jornada dentro de la Universidad de Palermo en la que se abordó esta temática en donde conferencias integradas por representantes de las áreas de dirección y escenografía de diferentes de espectáculos consagrados de Buenos Aires, compartieron sus metodologías de trabajo. A continuación se enunciarán algunas experiencias y se observarán los puntos de encuentro en el arte de concebir un lenguaje artístico común, en función del espectáculo.

5.2.3 Algunos casos puntuales

Para llevar a cabo la puesta escénica de un texto clásico como Rey Lear de Shakespeare, el director Rubén Szuchmacher y el Escenógrafo Jorge Ferrari trabajaron partiendo de un diálogo de confianza mutua brindado por la experiencia de desempeñar durante más de dieciséis años una labor conjunta. En este sentido Szuchmacher manifiesta que:

Pasa con los directores hacia los escenógrafos que les dicen: A mi me gustaría que fuera una casita verde. Jamás se me ocurriría decirle a Jorge haceme una casita verde. (...) Jamás se me ocurriría decirle lo que yo creo que es su trabajo. Ahí es donde se produce un encuentro muy importante que tiene que ver con la confianza en el saber del otro.

(Szuchmacher, R., 2010)

Es importante señalar que en un texto teatral clásico como Shakespeare y aun en la estructura edilicia de los grandes teatros, Szuchmacher trabaja con la metodología de la ausencia de certezas ante la totalidad de la puesta a concretar, ya que no la afronta con una idea preconcebida y cerrada sobre la obra que quiere montar.

Además la ausencia de certezas como método en el procedimiento que Rubén Szuchmacher desempeña para resolver una puesta escénica deja de manifiesto la valoración e importancia del trabajo en equipo. Aquí es donde agrega que cuando Szuchmacher como director pide la casita verde, es porque no confía en el saber del otro. Porque en realidad le está pidiendo al otro, no que ponga en juego su arte, sino su técnica en el sentido más ramplón de la palabra técnica. Considerando así que en

realidad, ante el hecho de que un director no sepa hacer planos pide al escenógrafo, que le diseñe el plano de su antojadiza casita verde. (Szuchmacher, R., 2010)

Con este mismo sistema y sin certezas previas trabaja la directora y coreógrafa Diana Theocharidis para quien la obra es como una pregunta que se va respondiendo a lo largo de los ensayos. (Theocharidis, D. 2010)

En su trabajo *El cuarteto para el fin del tiempo*, la escenografía a cargo del escenógrafo Andrés Díaz Mendoza se iba construyendo en el proceso de los ensayos. Este espectáculo conformado en un grupo independiente, sin la estructura de los grandes teatros en donde existe el requisito de presentar planos con mucha anticipación, optaron por partir de un proceso de ensayos de un año, en donde los elementos de la escenografía iban apareciendo paulatinamente y la coreografía fue terminaba al mismo tiempo que la escenografía. Es decir que no se trabajó ni con bocetos escenográficos ni coreográficos. Lo más interesante de este trabajo conjunto es la manera en que se concibe la creación de la obra, en donde las respuestas van apareciendo en el transcurso del proceso creativo.

A propósito de esta metodología de trabajo el escenógrafo Andrés Díaz Mendoza expresa: “Yo creo que además ese proceso genera otros procesos. Ese proceso de trabajo compartido en los ensayos (...) Creo que en el diálogo que hemos tenido con Diana, nuestros trabajos se han ido elaborando.” (Mendoza, A. 2010)

Mendoza da cuenta también de la importancia de la decisión de usar un espacio vacío entendiéndolo como significativo por poder usarse a pleno ya que el actor es quien lo lleva. Este equipo de creadores la decisión de hacerlo de esa manera, resultando que ese espacio tomó un valor y una energía notable, capaz de comunicar el mensaje de la obra.

Se ha mencionado entonces, la importancia del diálogo entre director y escenógrafo. Observando que deben existir determinados puntos de encuentro entre ambas áreas para resolver el tema del espacio escénico. Señalando también que existen diversos caminos de exploración en cuanto a la el hallazgo de un lenguaje artístico común.

Ahora será necesario abordar otro de los aspectos también importante en la dirección teatral. El trabajo con los actores. La problemática que aparece al respecto es la diversidad de estilos de actuación, que se analizará a continuación.

5.3. Diversidad de estilos de actuación

Para comenzar a hablar de las problemáticas vinculadas a la actuación que puede afrontar un director teatral, es necesario establecer primeramente, lo que en un sentido estético representa la simultaneidad de percepciones del público ante un actor.

Al respecto, Dubatti (2008) analiza lo que sucede cuando el espectador observa el cuerpo de una persona en el escenario realiza tres lecturas diferentes de ese cuerpo en escena y esto se da en simultáneo. Entendiendo a la primera de las percepciones como cuerpo natural social a la sumatoria de condiciones biológicas, historia, clase social, gustos, etc. que el actor tiene en su vida cotidiana; como cuerpo afectado, al cuerpo natural social en el momento que está generando poética. Y por ultimo cuerpo poético sería entonces lo que se percibe como la ficcionalidad de un personaje. (Dubatti, 2008) Por lo tanto, es importante resaltar el hecho de que la actuación en una obra teatral construye un lenguaje poético. Su fundamental búsqueda es una labor de exploración constante.

Otra de las problemáticas que aparecen en el proceso creativo de todo espectáculo teatral es la diversidad de estilos de actuación, ya que desde el punto de vista de la dirección, no se halla una única línea de trabajo con los actores. Al mismo tiempo se produce el fenómeno de que existen tantas tendencias al momento de actuar, como maestros y escuelas de formación actoral en Argentina.

No es el eje principal de este trabajo abordar un exhaustivo desarrollo sobre los pormenores de este fenómeno. Sin embargo se intentará establecer un panorama genérico sobre la ausencia de certezas fundada ante la diversidad de búsquedas y estilos de actuación; que así mismo otorga un carácter problemático al desafío que todo director teatral afronta junto a un elenco de actores.

Recuérdese que el actor se muestra a través del personaje, trabajando con emociones que le pueden ser propias o no. Entre la diversidad de técnicas de actuación se encuentran a grandes rasgos dos posturas. Las que trabajan de adentro hacia fuera, es decir que desde el plano emocional e intelectual construyen luego acciones físicas; y los que trabajan desde afuera hacia adentro; es decir, que desde la forma, una determinada estructuración corporal o un manejo estratégico de las tensiones del cuerpo construyen el mundo del personaje.

Entre los sistemas más conocidos que se pueden tomar como modelos de actuación se encuentran: el primer método de Stanislavski, (1994) que trabajaba desde la introspección, sus estudios posteriores conocidos como método de las acciones físicas, la actuación distanciada que proponía Bertolt Brecht, (1963), la biomecánica de Meyerhold, (1989) el famoso método del Actor's Studio de Lee Strasberg que partiendo de los aportes de la primera etapa de Stanislavski desarrolla lo que se conoce como memoria emotiva, el teatro de estados del director argentino Ricardo Bartis, etc.

Es necesario hacer la observación de que éstos son sólo algunos de los sistemas de actuación más conocidos, sin embargo las posibilidades en cuanto a las tendencias al respecto de la actuación en la ciudad se van multiplicando de manera creciente. Y como se ha señalado anteriormente; no sólo la variedad de circuitos teatrales hace de la ciudad de Buenos Aires un lugar de características únicas, cuya particularidad está dada por la diversidad de sistemas de producción teatral, que afectan al quehacer escénico porteño. Consecuentemente es menester señalar, que también esta manifestación tan amplia y diversa de estilos de actuación es la que conforma y brinda a la ciudad de Buenos Aires su condición fenoménica de “polo cultural” único en el mundo.

Parecería ser entonces, que en esta diversidad de tendencias de actuación en la ciudad de Buenos Aires subyace la necesidad de adoptar una actitud de búsqueda constante de un lenguaje. Al respecto el director Bernardo Cappa (2006) al momento de montar sus obras plantea la necesidad de cuestionar continuamente el modelo de actuación: “Cuando uno está actuando, está eligiendo un lenguaje, está sentando una opinión política, está discutiendo con otros artistas que han estado antes que uno” (Cappa, B.; 2006)

Además este director, da prioridad a la creatividad, pero advierte sobre los cuidados que hay que tener de no glorificarla si la actuación no llega a estar dentro de un procedimiento que genere lenguaje, que cree un campo poético.

El planteo entonces está puesto en el hecho de que cada director aborda diferentes concepciones, según su forma de ver el teatro. La actitud en la profesión puede llegar a fluctuar quizás entre la rigidez y la flexibilidad. Pero, en todas las teatrales siempre se trabaja dentro de un margen de incertidumbre y siempre es conveniente capitalizar la inteligencia del actor, dentro del trabajo en equipo. Obsérvese con más detenimiento este desafío.

5.3.1. Desafío de la dirección de actores

Desde el punto de vista de la dirección teatral, podrá observarse que todo director que afronte la decisión sobre el reparto de papeles experimentará la aparición de una nueva problemática. Lo ideal es siempre contar con suficiente tiempo para ensayar, pero no siempre se da esta condición ya que diversos factores pueden establecer lo contrario.

La reacción lógica de los actores, ante la escasez de tiempo es la de querer interpretarlo todo. Situación que es imposible ya que con escaso tiempo no puede ser conciente de sus limitaciones al momento de abordar determinado personaje y las situaciones dramáticas estipuladas. El director Peter Brook (1969) señala al respecto que por lo general “resulta inútil determinar por adelantado lo que un actor puede o no hacer” (Brook, P. 1969, p 138) Aquí una vez más se muestra la ausencia de certezas que hay en la dirección de actores. La incertidumbre es utilizada como herramienta creativa ya que si se pretende hacer un reparto con conocimiento de causa, se puede caer en una aparente presunción.

La situación idónea es contar siempre con tiempo y con un margen de riesgo. El peligro de equivocarse estará entonces compensado por la aparición de revelaciones, ya que no existe un sistema científico para saber si el director está haciendo lo correcto. El director se ve obligado a trabajar por conjeturas y en una total ausencia de certezas, con relación a los actores. Éstos no son piezas de ajedrez, ni el escenario es un tablero. Algunos directores más ortodoxos conservan esta creencia, basando sus metodologías en la rigidez, sin tener en cuenta que los actores poseen inteligencia, autonomía y emociones que condicionan su labor. El talento de un actor fluye según determinadas circunstancias y en los directores está el desafío de trabajar con la inteligencia del actor, mediante una búsqueda conjunta.

5.4. Dramaturgia y dirección

Existe una importante ausencia de certezas también, ante la diversidad de métodos de escritura dramática. Por ejemplo, Juan Antonio Hormigón (1989) señala que todos los espectáculos teatrales provienen un texto. Pero es importante conocer que un espectáculo teatral en algunos casos se desprende de la literatura pero a la vez funciona como una creación artística que pertenece también a las artes espacio-visuales. Por lo tanto, el teatro a diferencia de la literatura adquiere cierta complejidad al poseer además distintas líneas significación que tienen que estar presentes todas al mismo tiempo, en función de crear una imagen escénica y generar una trama de procesos significantes. Así mismo Hormigón asevera que: “toda escenificación parte de un texto de la literatura dramática que le sirve de motivación, tanto de las acciones como de su ubicación en un campo semántico-expresivo concreto” (Hormigón, J.,1989)

Ciertamente, la característica propia del teatro a diferencia de la literatura es la presencia fundamental del actor quien es también creador de sus propios significados los conjuga con todos los demás elementos expresivos: tales como el texto, los elementos escenográficos, etcétera y los convierte en nuevos signos de teatralidad. (Hormigón, J.,1989) Sin embargo, es menester poner énfasis en el contraste de que no en todos los casos el texto es el punto de partida para llegar al resultado de un espectáculo. Este es un planteo que se hacen en la actualidad muchos directores teatrales argentinos, quienes establecen una trama mediante diferentes y alternativos disparadores de creación, que no necesariamente nacen de textos dramáticos preexistentes.

Pero para poder entender este fenómeno habría que comprender previamente cual es la finalidad de todo texto dramático, en los casos donde la puesta escénica proviene de una obra escrita preestablecida. Es importante señalar la característica principal que posee el texto y lo que sucederá luego con éste: “su destino no será una lectura sino una

puesta en escena y, por lo tanto, su condición de escritura será sepultada” (Apolo, I. 2003; p 9)

Para Apolo (2003), toda palabra escrita tiene que desaparecer para transformarse en sonido y silencio, y de algún modo se retomará al primigenio incidente de la articulación de las palabras, al fenómeno oral que es anterior a la escritura. (Apolo, 2003)

Una vez que se haya comprendido que evidentemente el teatro no es literatura se puede proceder a citar algunos casos puntuales en donde podrá observarse que actualmente, en Buenos Aires aparecen infinidad de sistemas de abordaje dramático, alejados de la concepción clásica de representación de un texto literario preexistente.

La labor desde el punto de vista de la dirección es la de establecer también una trama compuesta mediante diferentes disparadores creativos. Aquí la ausencia de certezas está muy presente y no se confronta con ella. Muy por el contrario, puede ser utilizada como instrumento creativo. Así aparece por ejemplo, en lugar de surgir de un texto dramático inicial, lo que puede entenderse como la dramaturgia a partir del espacio. A continuación se conocerán las características de este tipo de exploración dramática.

5.4.1. Dramaturgia del Espacio

Se abordará a continuación otro caso puntual en donde se puede conocer que la búsqueda de la dramaturgia está dada, en la coyuntura de la incertidumbre que generan los espacios. El director y dramaturgo Bernardo Cappa (2010) manifiesta al respecto que para él el espacio es fundante desde el punto de vista de la dramaturgia. Es conveniente señalar que los espectáculos que realiza Cappa se comienzan, se terminan y se

organizan a partir del criterio espacial. Por lo tanto, para éste director y dramaturgo el teatro es en el espacio, y hace hincapié en la utilización de la incertidumbre entendida en este caso como el desconocimiento de reglas. Esta incertidumbre inspirada en el desconocimiento de las reglas espaciales es utilizada a modo de disparador creativo en las palabras de Bernardo Cappa:

El teatro se puede hacer en cualquier lado si uno tiene en cuenta las reglas de ese espacio. Y las reglas de ese espacio no se conocen hasta que uno empieza a trabajar en ese espacio. Quiero decir, hasta que no se empieza a actuar sobre ese espacio. A partir de ahí uno empieza a descubrir las reglas propias de ese lugar.

(Cappa, B. 2010)

Este hacedor teatral reconoce una identidad propia del espacio, tomando como base las características que éste posee e imagina la construcción de contextos artificiales sin negar las peculiaridades del ámbito real. Trabaja sobre lo que ya está presente en el lugar, capitalizando lo que tiene dado el espacio.

De este modo la aparición de alguien en un lugar, no sólo va fundando la dramaturgia, sino que también origina un posterior aspecto narrativo que se despliega en la organización de los cuerpos en el espacio. Este tipo de teatro tiene un vínculo muy directo con el espectador. Y por otro lado también se aleja de la convención clásica de la arquitectura teatral. (Cappa, 2010)

En este sentido de relación directa con el espectador, también aparecen espectáculos de creación colectiva dentro del circuito alternativo porteño, denominados Work in progress o de dramaturgia actoral; en los que en algunos casos no se parte de un texto preexistente y por lo tanto otra vez aparece un nuevo ejemplo del uso de la incertidumbre

en su proceso creativo ya que no existen fórmulas determinantes para la concreción del resultado final.

5.4.2. Dramaturgia del actor

En este tipo de trabajos de creación grupal llamados también como Work in Progress, la indagación en la incertidumbre pasa por el trabajo de improvisación de situaciones dramáticas que son proyectadas desde el trabajo corporal y verbal. Siendo espectáculos inacabados, que progresivamente se van modificando en el transcurso de cada función. Aquí puede no haber un texto inicial, del mismo modo luego de la explotación del espectáculo ante el público no queda un texto determinado definitivamente, ya que el espectáculo va cambiando y es absolutamente variable el resultado final.

A modo de ejemplo de este sistema de trabajo se puede mencionar a la Compañía teatral LaInundación que pone de relieve la importancia del proceso creativo. En su trabajo de búsqueda actoral se conjugan los múltiples intereses e inquietudes en relación a la producción teatral de cada miembro del grupo. Encontraron en su trabajo “Temporal” un acontecimiento común de exploración. En su búsqueda indagan el acople y encuentro de distintos lenguajes apuntando hacia lo que ellos llaman como polifonía corporal en el acontecimiento teatral. (LaInundación, 2010)

La obra en este aspecto fue progresando y “escribiéndose” en el camino de la ausencia de certezas de los ensayos, pudiendo los espectadores ver, en diversos momentos la misma obra, pero con varias posibilidades argumentales que no quedan definitivas.

Por lo tanto, queda clara la existencia de infinidad de metodologías de abordaje al respecto de la creación escénica y por consiguiente, de la dirección teatral. Aparte del recientemente mencionado trabajo de dramaturgia del actor, existen otros sistemas en vinculación directa a la creación de un modo colectivo. Obsérvense a continuación nuevos ejemplos de sistemas de creación grupal.

5.4.3. La creación colectiva

Como se ha dicho, existen infinidad de procedimientos implementados desde el punto de vista de la creación teatral. Un caso contundente es el del Grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, que posee una trayectoria de más de veinticinco años en la creación colectiva de espectáculos.

Actualmente el grupo de Catalinas está conformado por más de doscientos cincuenta vecinos que actúan en espectáculos que tienen una fuerte impronta barrial, pero que a su vez trascienden las fronteras del barrio, llegando a hacer giras en todo el país y en el exterior. Con relación a la modalidad de trabajo, Verónica Sabán (2010), miembro del Grupo, expresa que :

A nuestro trabajo lo construimos y llevamos a cabo entre todos. Por actuar en Catalinas no se cobra nada, sólo contamos con un equipo rentado de 14 personas encargados de gestión, producción y administración (sic). Los demás no cobran. Nuestro teatro tiene la particularidad de que no es ni comercial, ni independiente. Es un espacio comunitario, ya que construimos el teatro con nuestras propias manos, y entre todos.

Verónica Sabán (2010)

En el caso del Teatro de Catalinas Sur aparece el teatro comunitario, como una fuerte respuesta cultural de los habitantes de la ciudad; cuyo punto de partida es el compromiso y de la necesidad de expresión de la gente. Esta búsqueda artística está emparentada a la labor comunitaria, sin embargo el espectáculo trasciende el nivel barrial, ya que no dejan de existir las búsquedas artísticas en sus complejos trabajos de creación. Las decisiones estéticas se toman de forma horizontal entre los vecinos. Adquiriendo la creación colectiva el papel imprescindible de la participación.

Otro ejemplo de creación colectiva, que no deja de tener un fuerte carácter comunitario y participativo, es el del grupo de teatro del Frente de Artistas del Hospital de Salud Mental J. T. Borda, de la ciudad de Buenos Aires. En este grupo, el espíritu artístico despierta en medio de la incertidumbre generada por la problemática específica del Hospital, con relación a una fuerte ausencia de certezas ante el abandono por parte del Estado, que provoca violaciones constantes de los derechos humanos. Por lo tanto, tras la formación del Frente de Artistas, se halla a la incertidumbre vinculada íntimamente con el arte, y juntas son una herramienta de transformación social.

En este aspecto es oportuno conocer la opinión de su director teatral, quien se basa en la ausencia de certezas para hallar un sentido artístico como respuesta, y de este modo plantear, junto a los internos del hospital, en sus creaciones colectivas, el problema de la idea de “desmanicomialización”. Pablo Prieto; al respecto expresa que:

Los paradigmas basados en la sobremedicación y el electroshock han cambiado. Antes estaba la locura dentro de los muros. El manicomio se está volviendo difuso. Ahora el nivel de enajenación ha llegado a la sociedad (...) El problema del paciente no es estar encerrado, sino que lo dejen afuera.

(Prieto, 2010)

El Frente de Artistas del Borda hace 25 años que existe y con su construcción aparece la idea de desmanicomialización. El taller de teatro es un espacio alternativo dentro del Hospital (Borda) en donde la actividad no es parte del tratamiento. En cuanto a la búsqueda artística se trabaja a partir de la improvisación y la reflexión, para luego llegar a la exposición de sus espectáculos, que se manifiestan en el trabajo de la ausencia de certezas de su problemática, transformándola creativamente en humor e ironía. Y en cuanto a técnicas teatrales se tiene en cuenta que las limitaciones son otras, por lo tanto se trabaja la idea de ritual y energía en común, creando lenguajes para conocerse, improvisar, armar escenas y reflexionar sobre lo realizado.

Como pudo notarse, existen infinidad de procedimientos implementados desde el punto de vista de la dirección teatral. En este ensayo se han utilizado a modo de ejemplo, tan sólo algunas de la totalidad de metodologías que puedan existir, con el objeto de explicar el fenómeno de la utilización de la ausencia de certezas en el campo teatral.

Basándose en el anterior análisis, habiendo quedado ya en evidencia que un margen de incertidumbre permanece siempre presente, durante todos los procesos creativos de la dirección teatral se procederá a las conclusiones pertinentes al ensayo.

Conclusiones

Pudo conocerse finalmente, la utilización de la incertidumbre entendiéndola como motor creativo, mediante el hecho de haber abierto una mirada sobre el recorrido de diferentes problemáticas de índole estética y de contexto, que implican desafíos para la profesión del director teatral.

Se ha afrontado de un modo ensayístico la copiosa tarea de aproximarse a la concepción que posee el teatro en la actualidad de Argentina. Habiendo comenzado por abordar la necesidad de establecer primero un origen cultural, situado en la antigua Grecia. Deduciendo de este modo al teatro de los helenos como al origen no sólo de la disciplina, sino también como comienzo de la cultura que posee la actual ciudad de Buenos Aires, Argentina; luego de que el paso del tiempo se haya encargado de impregnarla con su influencia cultural. Instaurando así, el recorte temático en cuanto a la delimitación geográfica de este trabajo.

De igual modo, se pudo indagar en la paradoja de la ausencia de certezas, en cuanto a la búsqueda de la definición incertidumbre. En este aspecto, se hizo frente al desafío de ir comprendiendo y enfocando los hallazgos de la bibliografía, en su mayoría de índole científica y filosófica. Por lo que resultó oportuno tomar la decisión de encarar el enfoque desde perspectivas diferentes, que aportaron una mayor comprensión del sentido que adquiere en este ensayo la ausencia de certezas, para aplicarlas al terreno teatral.

En este trabajo se dejan en claro los motivos por los cuales no es pertinente medir al teatro con parámetros de otras artes, mostrando el carácter particular e incierto del hecho teatral y describiendo sus características propias.

Se pone en crisis el rol del director teatral, ante los distintos métodos de creación vinculados al contexto en la actualidad escénica de la ciudad de Buenos Aires. En esta contraposición de métodos de abordaje relacionada al entorno en donde se desarrollan; pudo observarse de qué modo la incertidumbre es aprovechada en virtud de la creación.

Se pudieron abordar puntualmente determinadas problemáticas estéticas de la realidad que concierne a la dirección teatral, comprobando que éstas son diversas. Al igual que fue posible mostrar varios criterios artísticos implementados por algunos directores consagrados. Tarea necesaria para conocer de manera cercana, la complejidad de las distintas áreas que confluyen en el teatro y por lo tanto; implican al director. En todos estos casos la incertidumbre es usada como instrumento, manifestando así que no se confronta con ella, sino que es capitalizada en un sentido artístico .

Resultó un hallazgo aplicar el punto de vista filosófico al teatro, porque de éste modo se pudo dilucidar un importante aspecto dentro de la dirección teatral. Este consistió en poder descubrir que ambas disciplinas están caracterizadas por procesos de búsqueda y dentro de esta indagación pueden coexistir diversas respuestas. Por lo tanto, mediante una mirada filosófica puesta en el teatro, también se obtuvo la explicación de que no es posible hallar la evidencia de una verdad absoluta sobre el teatro.

Por lo tanto, el ensayo deja visible que las problemáticas de la disciplina amplían la concepción de posibilidades artísticas. La búsqueda en la incertidumbre enriquece concepción del arte. El hecho de disminuir las certezas abre las posibilidades de la exploración, que es fundamental para el hallazgo de positivos resultados estéticos. De este modo se deja de manifiesto que, en cuanto a la dirección teatral se refiera, sin la incertidumbre es imposible crear.