

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA**

**FACULTAD DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE TEATRO**

## **TRABAJO FINAL DE LIC. EN TEATRO**



**Asesor:** Lic. Adrián Pablo Andrada

**Asesora externa:** Lic. Paulina Liliana Antacli

**Alumna:** Penélope Arolfo

**Tema:** El concepto de “metamorfosis” como operatoria para la construcción actoral y escénica, inspirada en el Ballet “El Lago de los Cisnes”.

**Año:** 2013

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

*A Paulina y Adri...Simplemente Gracias.*

*Al Gringo.*

*A “los chicos” por ayudarme a ver y verbalizar quien soy.*

*Al ballet.*

*Al teatro.*

*A vos.*

*A mis padres. A Romi, Guadi y Aye: los amo profundísimamente.*

## **ÍNDICE**

### **1. Introducción**

### **2. En un principio era la danza**

**2.1.** Sobre su elección como texto de partida: ¿Por qué elegimos esta obra? ¿Cuál es su propuesta? ¿Qué resignificar de dicha propuesta? ¿Cómo dialoga con nuestro contexto contemporáneo?

### **3. Sobre el Ballet “El Lago de los Cisnes”**

**3.1.** Breve abordaje teórico de la obra, su compositor Tchaickovsky y coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov.

### **4. Sobre el Teatro Antropológico**

### **5. La metamorfosis**

**5.1.** Antecedentes

**5.2.** ¿Qué entendemos por “metamorfosis”?

### **6. Hacia la construcción de nuestra idea de cuerpo**

**6.1.** El cuerpo en el Ballet del siglo XIX

**6.2.** El cuerpo en el Teatro Stanislavskiano, en Teatro Laboratorio y en Teatro Antropológico

**6.3.** Sobre nuestros cuerpos

### **7. Sobre el espacio escénico**

**7.1.** El trabajo sobre los elementos escenotécnicos

\*Vestuario

\*Lenguaje sonoro

\*Iluminación

\*Utilería

\*Espacio escénico

### **8. La construcción de sentidos y la composición espectacular**

**8.1.** Sobre la construcción de sentidos

**8.2.** La construcción de sentidos a través de la metamorfosis como operación artística para la composición espectacular

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

## **9. Sobre la dramaturgia**

### **9.1. Sobre el proceso dramatúrgico**

## **10. Nuestra propia poética**

## **11. Conclusiones**

## **12. Bibliografía principal**

### **12.1. Textos consultados no citados**

### **12.2. Revistas y artículos**

## **13. Anexos**

### **13.1. Anexo n°1: “El Lago de los Cisnes” (audiovisual de la versión de Maya Plisetskaya)**

### **13.2. Anexo n°2: “PERNOCTA” Hedor de confesiones**

### **13.3. Anexo n°3: Gráfica de “Pernocta” Hedor de confesiones**



# Introducción

## 1. Introducción

¿Cómo pensar una investigación para un Trabajo Final de Licenciatura en Teatro? Sin duda, lo más considerable en la búsqueda de respuestas a esta pregunta radica, desde nuestra perspectiva, en la idea de re-definir conceptos teóricos a partir de la propia experiencia escénica, en la búsqueda de generar un cruce entre el plano de la teoría y el de la praxis.

Allí, el trabajo y la relación del actor y el director como cuerpos primarios, entre los tantos que intervienen en la construcción de un hecho teatral (iluminador, sonidista, escenógrafo, público, productor, etc.), tejen un paño de experiencias a través de las cuales el propio lenguaje artístico dice y enseña sobre sí mismo, y es ahí donde surge la posibilidad de encontrar lo nuevo, lo propio y los modos de construirlo.

La presente investigación surge entonces, como búsqueda de respuestas a preguntas que nos hacemos sobre el modo de componer en Ballet y en Teatro. Dichos interrogantes se refieren específicamente al concepto de “metamorfosis”, que surge a partir del Ballet que tomamos como punto de partida: “El Lago de los Cisnes” (1895) con música de Piotr Ilich Tchaikovsky y versión coreográfica de Marius Petipa- Lev Ivanov.

Observamos la obra escogiendo los elementos que nos posibilitan acceder a este concepto.

A su vez, nos cuestionamos en torno a ésta para preguntarnos cómo lo entendemos y así componer nuestra propia obra de teatro. Por lo mismo, nos interrogamos acerca de cómo observamos que se desarrolla esta idea en dicho Ballet; nuestra investigación persigue dilucidar si este desarrollo se presenta en el trabajo sobre el cuerpo de los bailarines, sobre los elementos escenotécnicos o, en el caso de vincularse ambos trabajos, si es uno quien “origina” y el otro quien “completa” la metamorfosis, o bien si ambos la producen mutuamente.

En otras palabras, en esta investigación inserta en el marco de un Trabajo Final de Licenciatura en Teatro - UNC, se establecerán “puntos de contacto” entre las formas de componer en Ballet y en Teatro, para generar un campo de tensión entre ambos lenguajes que nos permita arribar a nuestra propia creación escénica y a un modo particular de componerla.

En esa línea de pensamiento, nos remitimos a un fragmento del capítulo “La Danza en la Formación del Actor” de *Cuerpos en Escena*:

En la formación del actor, la danza debe también trascender el plano puramente práctico. Existe gran número de elementos comunes entre el arte de la Danza y el de la Interpretación Dramática (...) al tratarse de dos artes temporales, con un origen sagrado común y un desarrollo histórico que las hace inseparables (...) (Eva Lara, 2009: 135- 136)

\*\*\*

A lo largo del desarrollo de la investigación, el objeto de estudio se vio modificado. Al elaborar el Proyecto de Trabajo Final, nos propusimos tomar la interpretación de Odette/Odile por la bailarina Maya Plisetskaya, en “El Lago de los Cisnes”, como operatoria para crear personajes. El objetivo inicial era adaptar dicha obra de Ballet al Teatro.

Si bien la noción de adaptación es entendida desde diversas perspectivas, nosotros adoptamos la que expone Alejandro Finzi en *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*:

Se trata de una versión teatral (dramático y/o espectacular) de un texto (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad del texto adaptado para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. (Finzi, 2004: 67)

Dicha adaptación la planteamos a partir del “Método de las Acciones Físicas” de Constantin Stanislavsky, por Raúl Serrano. El concepto que tomamos de este Método es el de “acción”, por lo que procuramos colocar el trabajo del cuerpo como materialidad central para la construcción escénica. Extrajimos la definición expuesta por Boris Zahava en *Nueva tesis sobre Stanislavsky*, según la cual una acción escénica es “toda conducta voluntaria y consciente que tiende hacia un fin determinado” (Serrano, 2004: 227)

Adhiriendo a este concepto y al Método en su totalidad, nos abocamos al trabajo sobre la escena. Allí comenzamos con la experimentación; sin embargo, los ensayos se desarrollaron con un trabajo ambiguo sobre nuestros cuerpos: por un lado, construimos cuerpos representativos teniendo presente la poética de Serrano, y buscando siempre respetar la “estructura dramática” allí planteada (estructura organizada en tiempo y espacio, que no es igual a la suma de sus partes, sino que implica el surgimiento de una nueva cualidad en la totalidad), compuesta por “conflictos”, “entorno”, “sujetos activos”, “acciones físicas” y el “texto” (entre estas “partes” se establecen “relaciones de necesidad”).

Por otro lado, a causa de una interpretación errónea de los conceptos que decidimos trabajar y por una inclinación hacia otro modo de creación, construimos cuerpos no representativos, desde la ejecución misma de la acción, en donde el cuerpo sigue siendo el centro del trabajo de la escena, pero desde otra perspectiva ya no representativa, ni con referentes reales, sino con referentes abstractos. Aquí, el sentido de la escena emerge de la escena misma y no de una estructura fijada *a priori*, mientras que las acciones significan por sí mismas.

Siguiendo al autor Luca Aprea, en “La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento”, sostenemos lo siguiente:

(...) las diferentes formas de encarar el trabajo de interpretación entre un proceso y otro, no se refiere a la cantidad de cuerpo que se pone en juego, sino a la función que se le otorga al movimiento dentro del proceso creativo. (Garre y Pascual, 2009: 42)

Nos encontramos frente a una problemática: ¿qué registro actoral pretendemos para nuestra escena? ¿Del tipo “representativa” o no? ¿”Performática”? ¿De “presentación”? ¿Qué consecuencias trae aparejada la selección de una poética u otra? Las respuestas que fuimos hallando a lo largo del proceso creativo nos permitieron definir nuestro propio registro actoral y sus modos de construcción.

En una primera instancia, decidimos continuar la experimentación planteada inicialmente, pero ya no desde la totalidad del Método de Serrano sobre Stanislavsky. Más bien, seleccionamos uno de los aspectos del Sistema de Stanislavsky y dejamos de lado a Serrano, por ser más productivo el enfoque del primero.

Dentro de los elementos que plantea dicho Sistema (“acción”, “sentido de verdad” y “elementos circunstanciales”) decidimos tomar sólo uno, el de “elementos circunstanciales”, para poder abocarnos a él y profundizar en su investigación.

Dicho concepto se puede leer en *Un Actor se prepara*:

Significa el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y el lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la *mise-en-scène*, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel. (Stanislavsky, 1953: 43)

Las improvisaciones, una de nuestras principales formas de búsqueda de material creativo, se generaron entonces a partir de extraer hipótesis de sentido o interpretaciones sobre la dramaturgia de “El Lago de los Cisnes”, y transformarlas en pautas concretas de trabajo que nos permitieran arribar a la acción y al desarrollo de escenas.

Este mecanismo, de la idea o noción traducida en el cuerpo del actor, nos vinculó con el trabajo de Jerzey Grotowsky (con su “actor santo”) y Eugenio Barba, cuya labor radica en generar una tensión y construcción espectacular a través del cuerpo del actor y su ejecución como eje fundamental. Esto generó en nosotros la necesidad de re-definir el registro actoral que empleamos (para ampliar información, véase *Capítulo 6.2. El cuerpo en el Teatro Stanislavskiano, en el Teatro Laboratorio y en el Teatro Antropológico*).



Es así que, consideramos que al seleccionar un único elemento del Sistema de Stanislavsky, estábamos intentando dividir una unidad que se presenta como indivisible, ya que como Stanislavsky mismo expone, en *Un Actor se Prepara*:

(...) el como si es el punto de partida; el desarrollo, las circunstancias dadas, no puede existir uno sin el otro (Stanislavsky, 1953: 43)

Fruto del trabajo propuesto con nuestros cuerpos en escena y de nuestros propios intereses, también, observamos que la búsqueda de una actuación representativa (a la que nos lleva el “como si” y las “circunstancias dadas”) no era el camino.

Cabe aclarar que el “como si” es el “si” condicional, que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad, ya que es a partir de él que el actor comienza a desarrollar su proceso creador.

Es por esto que nos propusimos dejar de lado la fábula de “El Lago de los Cisnes” y, optamos por no apegarnos estrictamente a ella; nos permitimos entonces “jugarla”, “desarmarla”, desdoblar personajes, crear nuevos vínculos entre ellos, para dar lugar así al surgimiento de nuevos sentidos. Con estas premisas recomenzamos el trabajo de búsqueda actoral sin sentidos estipulados *a priori*, ni ideas dramáticas prefijadas, sino construyendo en la escena misma y, por sobre todo, abocándonos al desarrollo del proceso creativo, en cuanto a la búsqueda actoral y escenotécnica. Siguiendo a Luca Aprea, en *Cuerpos en escena*, comprendemos y concluimos finalmente que nuestra búsqueda comenzó desde una lógica narrativa apoyada en la fábula de “El Lago de los Cisnes”, pero que ésta decantó (luego de todo el proceso ya descrito) en una lógica asociativa y sensorial, que apoya su continuidad en el trabajo corporal desde la ejecución y no desde la representación.

\*\*\*

El presente escrito se organizó de acuerdo con un orden estimado conveniente para describir y reconstruir los momentos que consideramos más relevantes en nuestro proceso, a fin de poder reflexionar luego en torno a ellos.

Seleccionar la obra “El Lago de los Cisnes” responde a criterios específicos y particulares que detallaremos más adelante. Es por ello que, en primer lugar, abordaremos dichos criterios, fundamentales para nuestra investigación.

En segundo lugar, trataremos el concepto central de nuestro trabajo: la “metamorfosis”. Después de trazar un pequeño recorrido histórico sobre sus antecedentes, expondremos nuestro propio concepto.

En tercer lugar, revisaremos en qué aspectos, tanto del cuerpo como en los elementos escenotécnicos, opera el concepto de metamorfosis y cómo nos servimos de ellos para componer nuestra propia obra de teatro. Es aquí donde especificamos qué conceptos retomamos del Ballet,

del Teatro Antropológico y cuáles dejamos de lado en el desarrollo de la investigación, teniendo presente los lineamientos de trabajo que adoptamos.

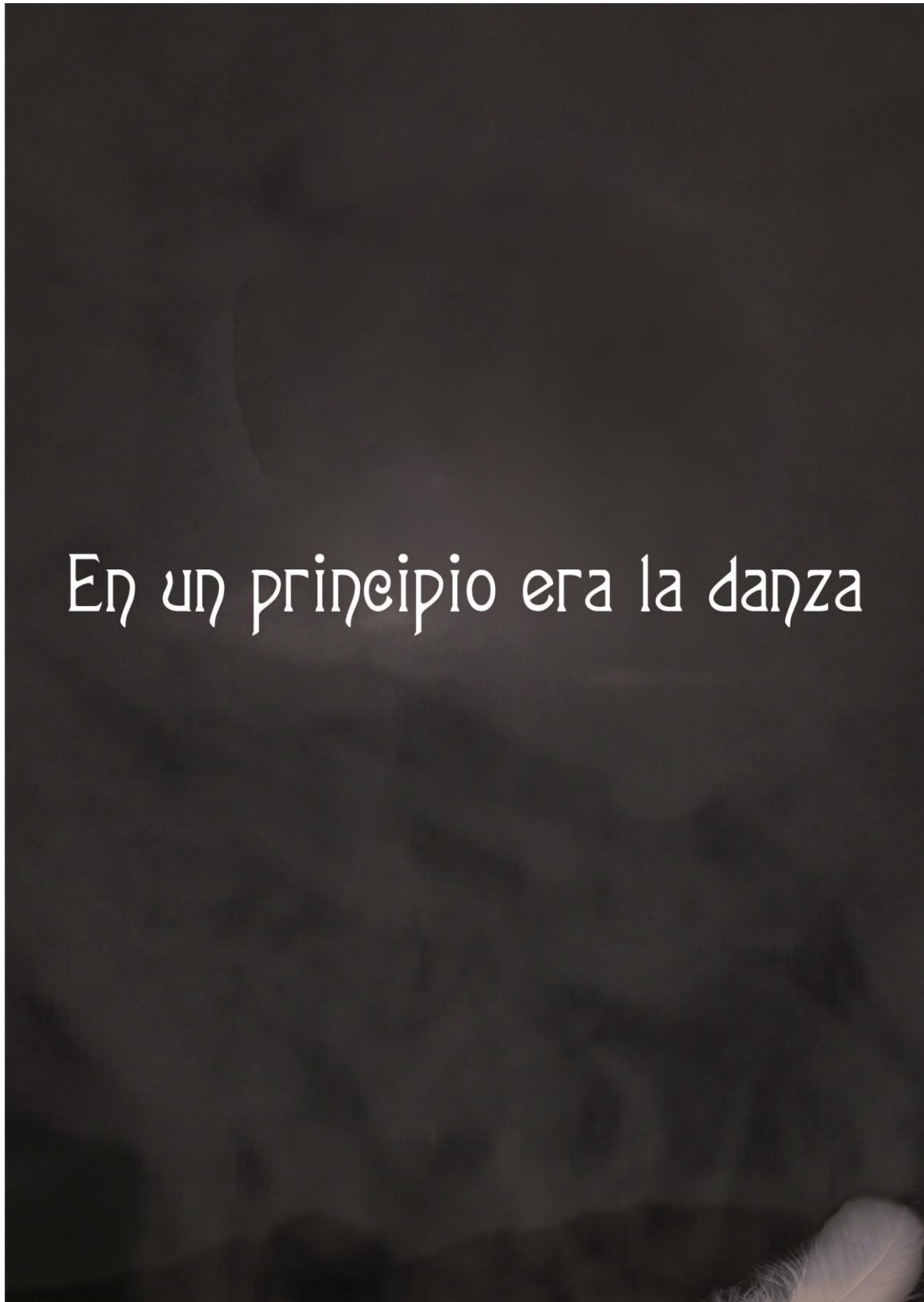
Finalmente, señalaremos las estrategias compositivas que utilizamos para la creación de nuestro espectáculo, y reflexionaremos sobre cómo el proceso de ensayos construyó nuestro propio lenguaje o poética, lo que nos permitió proponer diversos sentidos alrededor de nuestra pieza artística.

\*\*\*

Concluimos esta introducción expresando nuestro deseo de que el presente corpus teórico traduzca los hallazgos y las problemáticas que recorrimos en nuestra investigación, las modificaciones que implicó la teoría sobre la práctica, las variaciones en lo que respecta a los lineamientos teóricos que abordamos de acuerdo al desarrollo de la praxis, como así también despertar la posibilidad de otros “puntos de contacto” entre Ballet y Teatro, que sean abordados en nuevas investigaciones.

De este modo, procuramos abrir un campo de reflexión sobre la problemática de la composición en Ballet y Teatro a partir del concepto de “metamorfosis”, la cual estimamos que no es una temática ampliamente estudiada.

Pretendemos que nuestra búsqueda teórico/práctica sea de utilidad para todos aquellos interesados en el tema.



## 2. En un principio era la danza

En el presente capítulo expondremos los criterios específicos por los que seleccionamos “El Lago de los Cisnes” como texto de partida para nuestra investigación, como así también la lectura que realizamos sobre su propuesta y la explicitación de aquello que decidimos retomar para trabajar en nuestro espectáculo.

Además, explicaremos cómo esta obra y el pensamiento del siglo XIX se pueden vincular con nuestro contexto.

### 2.1. Sobre su elección como texto de partida: ¿Por qué elegimos esta obra? ¿Cuál es su propuesta? ¿Qué resignificar de dicha propuesta? ¿Cómo dialoga con nuestro contexto contemporáneo?

A la hora de la selección del texto de partida para comenzar con la investigación, nos preguntamos principalmente por qué elegíamos una obra de Ballet y por qué justamente este Ballet y no otro.

En una primera instancia, el criterio primordial que tuvimos en cuenta fue el del gusto propio, la fascinación por “El Lago de los Cisnes”. Esta predilección por dicho Ballet surge del modo particular de trabajo sobre el cuerpo de los bailarines que interpretan esta obra (en relación a la técnica de Ballet de la que deben estar dotados, así como al trabajo expresivo e interpretativo).

En segunda instancia, nos llamó la atención la labor sobre los elementos escenotécnicos vinculada a la idea de “metamorfosis”, concepto que rige nuestra investigación y que nos interesa como principio para pensar la composición de nuestro espectáculo teatral.

Así mismo, al leer a Grotowsky en “El nuevo testamento del teatro” de *Hacia un Teatro Pobre*, encontramos lo siguiente: “(...) toda representación clásica es como mirarse en un espejo, enfrentarnos a nuestras ideas y tradiciones y no meramente la descripción de lo que los hombres de épocas pasadas han pensado o sentido” (Grotowsky, 1968: 48)

Después de esta lectura, comprendimos que en esta obra hay ciertos aspectos que podemos poner en tensión con nuestro presente, lo cual nos permite realizar una relectura de este clásico y, en esta operación, nos permitimos involucrar nuestros propios intereses. Es éste nuestro tercer criterio de elección: encontrar en esta obra la posibilidad de hablar de temas que nos atraviesan (para ampliar este tema, véase capítulo 8.1. *Sobre la construcción de sentidos*).

Para finalizar, entendemos que “El Lago de los Cisnes” habla del “sujeto romántico” y de “temas románticos”, los cuales decidimos tomar como parámetros de composición dramática y escénica. Éstos se pueden resumir en tres grandes ejes: el *egocentrismo*, la *libertad*, el *amor* y la *muerte*.

El egocentrismo refiere a que *el alma del hombre es su enemigo interior, identificable con una obsesión incurable por lo imposible*; posee sus raíces en la filosofía de Kant y en Schelling, quien plantea que el mundo se acaba convirtiendo en un espejo que eternamente le presenta al yo su propia soledad. La libertad absoluta es el ideal romántico por excelencia, el principio de toda ética romántica. Por su parte, el amor y la muerte es un tema recurrente en los románticos, ya que *la muerte de amor es vida, y la vida sin amor es muerte*, y en ella el alma romántica encuentra la liberación de la finitud.

Otras características fundamentales del romanticismo son la melancolía, la presencia de seres mágicos, el redescubrimiento del paisaje (allí se refleja el “estado de ánimo” del poeta) y una evasión del artista hacia lugares exóticos.

En conclusión, consideramos que “El Lago de los Cisnes” nos presenta una doble posibilidad: por un lado, el trabajo particular sobre la idea de metamorfosis, lo que constituye nuestro eje de investigación; y por el otro, posibles temáticas que pretendemos desarrollar en nuestro espectáculo.

\*\*\*

Tal como dijimos anteriormente, “El Lago de los Cisnes” nos propone una vasta cantidad de temáticas y elementos compositivos que podríamos tomar como parámetros para nuestra creación; no obstante, sólo extrajimos algunos para pensarlos y trabajarlos en escena. La elección de éstos, en un principio, fue azarosa y caótica. Mas, a medida que desarrollamos la investigación, algunos fueron tomando mayor relevancia por sobre otros.

Podríamos dividir dichos parámetros en: temáticos, formales, estéticos, de contenido y escenotécnicos. Sin embargo, no los expondremos de un modo taxativo sino integral, ya que en la investigación se fueron desarrollando de este modo.

Es menester destacar que no nos limitaremos a mencionar solamente los parámetros escogidos, sino que también desarrollaremos la situación en la fábula de “El Lago de los Cisnes” en la que los observamos, para posteriormente describir de forma breve el modo en que hemos de vincularlos a nuestra investigación.

Claramente, el primer elemento (o parámetro) que tomamos es la idea de *metamorfosis*, la cual utilizamos como metodología para nuestros ensayos. Ésta nos proporciona un modo particular de componer una poética o estética propia.

Otro elemento es la idea de un *destino prefijado*, que en esta obra la encontramos en el personaje de Odette, quien se halla hechizada por Von Rothbart y necesita del amor de un hombre que le sea fiel para poder liberarse de dicho embrujo. Esta idea la reutilizamos para la construcción dramática del espectáculo, cuyo parlamento comienza con frases sentenciosas que determinan “un modo particular de ser”.

En “El Lago de los Cisnes” hallamos un tercer elemento a reutilizar: *el amor y la muerte*. Como ya mencionamos para los románticos *la muerte de amor es vida, y la vida sin amor es muerte*, y en esta obra se expone explícitamente en el cuarto acto en donde Odette y Sigfrido se lanzan al lago, muriendo ambos, para liberar a las demás mujeres-cisnes del maleficio de *Von Rothbart*, logrando así el triunfo del amor. En nuestra investigación tomamos estos aspectos, otorgándoles nuevos sentidos: el amor en nuestro espectáculo no hace referencia al amor de pareja, sino al de padres-hijos, en cuya relación no se llega finalmente a la muerte, sino a “la liberación”.

El cuarto elemento que encontramos es el *carácter melancólico* que presenta la obra, particularidad que se observa no sólo en ella sino, en diversos Ballets del mismo período histórico. Lo vislumbramos tanto en su fábula, como en el “dramatismo” de la pieza musical compuesta por Tchaikovsky, que va *in crescendo*. Este aspecto lo retomamos en la totalidad de la composición de nuestro espectáculo, que al recurrir a una iluminación tenue, a colores sobrios en los vestuarios y la escenografía, y a un registro actoral extracotidiano, extrañado, apoyado en un tono muscular y en una intensidad superior a la cotidiana, le proporciona a nuestra obra un carácter sombrío, nostálgico y lúgubre.

Observamos también, como quinto elemento, el *trabajo particular sobre los cuerpos* de los bailarines, con una técnica y disciplina estricta, de los cuales solo tomamos ciertos aspectos para profundizar en ellos, como son: el trabajo sobre los brazos, la postura del torso, la mirada “abstraída” del bailarín, el trabajo de prolongación del cuello, la idea de liviandad o “pérdida del peso”, la definición en los movimientos y lo controlado. Estos aspectos los trabajamos en diferentes escenas, como se puede observar en el caso de los actores “construyendo cuerpos de bailarines” para, a partir de esa corporalidad, intensificar el trabajo de un sector del cuerpo y así lograr construir cuerpos con tensiones extremas.

Además, analizamos y rescatamos ciertos elementos compositivos en relación al trabajo sobre el *espacio*. Encontramos que los desplazamientos siempre respetan figuras geométricas; hay una relación jerárquica en su distribución, ya que en el centro se hallan los personajes protagonistas y es donde suceden los acontecimientos más relevantes en cuanto a la fábula, mientras que en los espacios periféricos se encuentran los personajes de menor importancia y no suelen suceder acciones que permitan el desarrollo de la fábula; las entradas y salidas del espacio están bien determinadas, son estrictas, y siempre se propone un equilibrio en la distribución espacial (lo cual hace referencia a una unidad espacial).

Estos elementos los tuvimos presentes en nuestro trabajo con respecto al espacio, pero por momentos en “consonancia” y por otros en “contraposición”. Así, al comenzar la obra, los tres actores se encuentran dibujando una diagonal en el espacio, utilizándolo como lo harían en Ballet;

en cambio, a lo largo del espectáculo generamos contra-escenas de relevante importancia para el sentido del mismo, lo cual se contrapone a los parámetros del trabajo espacial en Ballet.

Por último, retomamos el uso de algunos *elementos escenotécnicos* que creemos fundamentales en “El Lago de los Cisnes”: el “tutú”, como un elemento característico de la bailarina de ballet; “las puntas”, creadas con la idea de ayudar a componer cuerpos etéreos; la pieza musical compuesta por Tchaikovsky y algunos objetos decorativos o representativos de utilería, como las plumas.

Cabe señalar dos aspectos: primero, como se puede vislumbrar, no tomamos la fábula de “El Lago de los Cisnes”, sino sólo los ejes que acabamos de mencionar; segundo, aclaramos que el trabajo con estos parámetros en nuestra obra será desarrollado en los Capítulos 6.3. *Sobre nuestros cuerpos* y 7. *Sobre el espacio escénico*.

\*\*\*

La visión sobre el hombre y el mundo que propone “El Lago de los Cisnes” corresponde al pensamiento del siglo XIX, y por ello evidencia un contraste con el pensamiento actual.

Durante el siglo XIX, la lectura sobre lo que sucedía estaba signada por polaridades. El pensamiento se organizaba de forma bilateral, se generaban posicionamientos con conceptos opuestos que obligaban a “tomar partido” por alguna postura que se defendía a ultranza.

En la actualidad, no pensamos exclusivamente en oposiciones, sino en “relaciones de tensión” entre los conceptos planteados, lo que genera “campos de fuerzas” que permiten que se vinculen conceptos sin necesidad de que su relación sea en opuestos, sino que se pueden observar vínculos de continuidad que generan “redes de conceptos”. Estas redes nos permiten establecer nuevas correlaciones entre ellos. Con esto queremos decir que, antaño, los posicionamientos bilaterales no permitían asumir “posturas intermedias” de pensamiento. En cambio, en la actualidad, nuestro pensamiento se basa en la relatividad de los conceptos, lo que supone asumir que “la verdad” depende o está en relación con el sujeto que la experimenta, por lo que no existen verdades objetivas ni acuerdos universales compartidos por todos los seres humanos. Así, el relativismo sostiene que no hay bien o mal absolutos, sino puntos de vista dependientes de las circunstancias concretas que los circundan.



# Sobre el ballet El lago de los cisnes



### **3. Sobre el Ballet “El Lago de los Cisnes”**

En el presente capítulo realizaremos un breve recorrido por el desarrollo histórico del Ballet “El Lago de los Cisnes”, como así también expondremos una pequeña biografía de su compositor Tchaickovsky y sus coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov.

Este capítulo fue incorporado al escrito sólo con el fin de contextualizar, tanto históricamente como en lo que respecta a los referentes que hay que tener presentes a la hora de abordar la obra seleccionada.

#### **3.1. Breve abordaje teórico de la obra, su compositor Tchaickovsky y coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov**

“El Lago de los Cisnes” fue el primer ballet compuesto por Tchaickovsky, en 1877, dentro de su trilogía denominada “trilogía de Tchaickovsky”, que se completó más tarde con “La Bella Durmiente” en 1890, y “Cascanueces” en 1892.

Su fábula trata de una historia de amor imposible, que transcurre entre el amor, la magia y la muerte, enlazando en sus actos la eterna lucha entre “el bien” y “el mal”.

Allí el príncipe Sigfrido enamorado de Odette, joven convertida en cisne por el hechicero Von Rothbart, es engañado por este brujo y su hija Odile (que se hace pasar por Odette), a quien le jura amor eterno. Es por este juramento que Odette nunca va a dejar de ser una mujer-cisne, y Sigfrido lucha contra Von Rothbart para romper el maleficio, aunque no lo consigue. Por este motivo, Odette y Sigfrido se sacrifican lanzándose a un lago; el hechicero muere por esta inmolación de amor y el resto de las mujeres-cisnes son liberadas del maleficio. La obra culmina con los espíritus de Odette y Sigfrido apareciendo en el lago, ya juntos para siempre.

La primera presentación de esta obra se realizó en el “Teatro Bolshoi” de Moscú, el 4 de marzo de 1877, con coreografía de Wenzel Reisinger. Sin embargo, su versión definitiva no tuvo lugar hasta el 15 de Enero de 1895, en el “Teatro Mosinski” de San Petersburgo. El fracaso de la primera se debe a que su realización fue mediocre.

Así mismo, esta obra fue un punto de inflexión en la historia del Ballet, como leemos en *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*:

(...) fue un salto de calidad frente a toda la producción precedente (...)

La música había de ser danzada (...) pero también interpretada; estaba al servicio de la idea, no solo de los personajes. Y, sin embargo, el argumento estaba estrechamente ligado al pasado, al sueño romántico, con dos planos contrapuestos de realidad y de

fantasía (...) La mujer (...) tiene un doble rostro que contrasta con los  
ideales de pureza del primer romanticismo. (Pasi, 1980: 24 y 25)

“El Lago de los Cisnes” es un claro ejemplo de la extrema y depurada técnica al servicio de la interpretación de los personajes y de la fábula, la cual plantea un “paseo” por todas las emociones, las que son exacerbadas no solo por la perfección exigida a la hora de danzarla, sino por la música que con sus complejas melodías “contiene” y agudiza la acción dramática.

\*\*\*

El creador de esta composición musical fue Tchaickovsky, nacido en 1840, en un momento en el que el Ballet estaba en decadencia a favor de la ópera.

En noviembre de 1875, Tchaickovsky es convocado como director del Teatro Bolshoi y accede. Allí tuvo que crear su primer Ballet no sólo por el deseo de componer ese tipo de música, sino también por necesidad económica.

Ayudado por el mismo Beghischer y por el bailarín Vasilli Geltzer, realiza el libreto de “El Lago de los Cisnes”, el cual se encuentra “teñido” de su temperamento: la obra está marcada por el destino y la fatalidad.

Tchaickovsky no estuvo vivo para ver el éxito de su gran obra, ya que falleció repentinamente de cólera el 6 de noviembre de 1893. Aún hoy, “El Lago de los Cisnes” constituye una obra de valor imperecedero.

\*\*\*

Para comprender cómo Petipa creó la coreografía de “El Lago de los Cisnes”, tras el primer fracaso de esta obra, es necesario tener presente que en Rusia la danza no recibió apoyo oficial hasta 1766, cuando Catalina II creó la Junta Directiva de los Teatros Imperiales, que supervisaba la ópera, el Teatro y el Ballet en ese país.

Allí, Pedro el Grande “importó” arquitectos y artistas para desarrollar una ciudad “al nivel” de las más bellas capitales occidentales. Así, los futuros bailarines rusos asimilarían “las mejores características” de cada escuela que llegara a su país.

Es necesario destacar que este coreógrafo nació en Marsella, en 1822, y que en su larga trayectoria su finalidad fue lograr *“la poesía con el cuerpo”*.

Petipa quedó como único maestro de danza en Rusia tras la partida de Saint-Léon en 1869. En 1887, el nuevo director de los Teatros Imperiales, Vsevolojiskij, lo llevó a colaborar con Tchaikovsky. Petipa debió crear las coreografías para la música de este compositor; sin embargo, en el caso de “El Lago de los Cisnes” no sólo creó la coreografía, sino que introdujo “indicaciones” que condicionaron la obra del compositor. Es así como surge esta obra mundialmente reconocida a

lo largo de la historia, fruto de este doble trabajo de composición coreográfica al servicio de una musical ya realizada y a la modificación de esta última en ajuste con la primera.

Durante esta composición coreográfica Petipa enfermó, y por motivos de salud tuvo que relegar parte de ella a su asistente Lev Ivanov, quien creó los actos más célebres del mundo del Ballet, como lo son el II y IV Acto de esta obra, los cuales transcurren en el lago.

# Sobre el teatro antropológico



#### 4. Sobre el Teatro Antropológico

Definir nuestro propio lenguaje escénico nos resulta complejo, porque no continuamos estrictamente una poética, sino que luego de la investigación en escena precisamos nuestro registro actoral como una mixtura de poéticas entre el Teatro propuesto por Grotowski y el Antropológico de Eugenio Barba.

Este último establece una teoría *propedéutica* que plantea principios de construcción que se fundan en aspectos procedimentales, y que pueden ser tomados por otros creadores para utilizarlos como ejes de composición. Estos “principios que retornan” son lo *cotidiano* y lo *extra-cotidiano*, *el equilibrio en acción*, *la danza de las oposiciones*, *incoherencia coherente* y *virtud de la omisión*, *equivalencia* y *cuerpo decidido*.

La primera característica que hallamos en nuestro proceso y que podemos poner en tensión con lo planteado por Barba, es una búsqueda a partir de actuaciones no realistas, no naturalistas, no cotidianas, sino a través de cuerpos extrañados. *En La Canoa de papel* leemos: “Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente” (Eugenio Barba, 1994: 59)

El primer “principio que retorna” que se plantea allí es el de lo “cotidiano y extra-cotidiano”, entendido de la siguiente manera:

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del menor esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía (...) el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado (Barba, 1994: 34)

En relación a esto, en nuestro trabajo escénico buscamos lo que entendemos como “el mayor compromiso corporal en lo que hacemos”; así, en la primer escena en la que se puede ver a los tres actores de frente al público con sus cuerpos de “bailarines abstraídos en su mundo interno”, cargamos de tensión sólo una parte de nuestros cuerpos y la única acción que llevamos a cabo allí es mirar, pero con una calidad corporal y en un estado extra-cotidiano.

Esto se vincula directamente con la *“Incoherencia coherente y virtud de la omisión”*, ya que dejamos de lado las técnicas cotidianas, para comprometernos corporalmente al extremo.

La dificultosa artificialidad (...) hace adquirir al actor otra calidad de energía. El actor, a través de una larga práctica y un entrenamiento

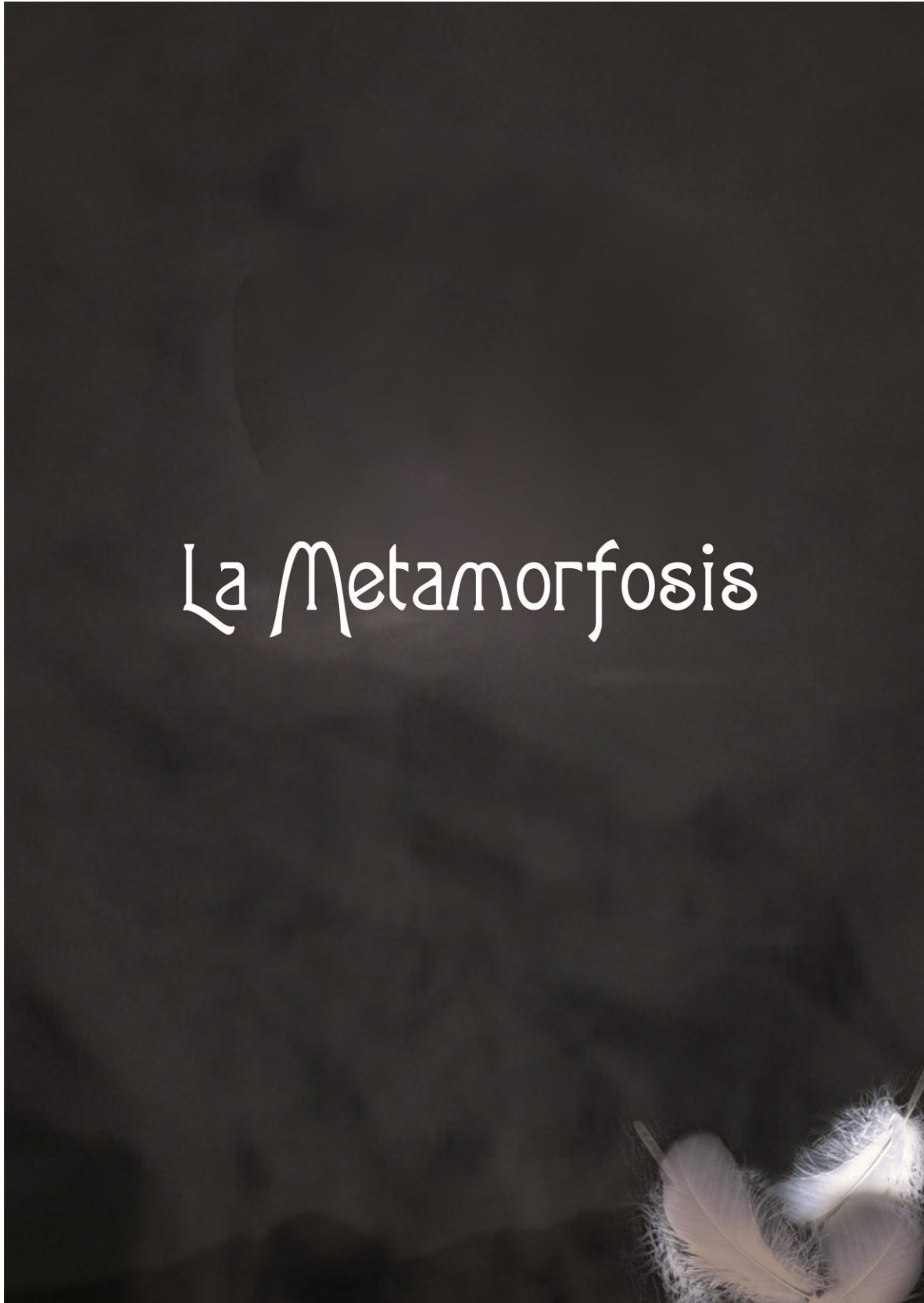
continuo fija esta “incoherencia” (...) en una nueva coherencia, artificial, pero signada por el bios. (...) Como consecuencia la postura física varía, tanto como el tono muscular del torso, el equilibrio y la presión de los pies sobre el suelo. A través de la incoherencia coherente de la mirada extra-cotidiana, ellos producen una transformación cualitativa de su energía. (...) Para el actor en escena omisión significa justamente “retener”, no extender en un acceso de expresividad y vitalidad la calidad de su presencia escénica. (Barba, 1994: 48, 50 y 53)

En cuanto al concepto de “retener”, consideramos que lo plasmamos en esa misma escena, ya que allí no hay grandes desplazamientos en el espacio, sino que todo se concentra en la mirada y en el gesto. A su vez, en esta misma escena componemos “cuerpos de bailarines” colocados en “primera posición” de danza, lo que implica un “equilibrio en acción”, que definimos siguiendo a Barba : “(...) la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio ‘natural’ el actor interviene en el espacio con un equilibrio ‘de lujo’: complejo, y con alto costo de energía” (Barba, 1994: 39).

Podemos leer que “las danzas de las oposiciones” se relacionan con que “(...) cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige” (Barba: 1994; 45)

Al reflexionar acerca de la utilización de todas estas técnicas en la composición de nuestra obra, comprendemos que lo que debe tomar relevancia es la idea de un “cuerpo decidido”: decidido a mostrarse diferente al cotidiano, valiéndose de amplitud en el gesto y en la postura, de un “derroche de energía” para ejecutar hasta el más mínimo gesto. En *La Canoa de Papel* se lee: “La expresión ‘estar decidido’ (...) parece indicar que la disponibilidad para la creación consiste en recortar fuera de las prácticas cotidianas” (Barba, 1994: 58).

Es gracias a esta última cualidad que encontramos la posibilidad de “llevar a nuestros cuerpos” el concepto que funcionó como eje en nuestra investigación: “la metamorfosis”.



## 5. La metamorfosis

Aquí nos proponemos adentrarnos de lleno en el concepto central de nuestra investigación: la metamorfosis. Para ello, primero estableceremos los antecedentes del tema y posteriormente revelaremos nuestra propia definición, así como las problemáticas que rondaron a dicha conceptualización en nuestra investigación.

### 5.1. Antecedentes

Establecer una historiografía completa sobre obras de arte que hayan utilizado el concepto de metamorfosis para su composición es extremadamente amplio, ya que ésta es una idea sobre la que se ha problematizado en las artes desde siempre.

Dicha complejidad se debe a que no es un concepto que pueda ser “rastreado” históricamente, como tampoco podemos encontrar una definición acabada o un modo de abordarlo acordado dentro de alguna técnica teatral, sino que es una problemática que se debe trabajar en el interior de cada poética en particular. Es así que, dependiendo de cada poética desde la que se aborde, este concepto requerirá un enfoque teórico particular, remitiendo a determinadas líneas de teorización, y provocará una idea de teatralidad diferente en cada caso. Cabe aclarar la definición que tomamos de teatralidad, expuesta en *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, de Oscar Cornago: “(...) podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (...) que se exhibe consiente de ser mirado mientras está teniendo un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2005: 5 y 6)

Es por esto que para cada investigación se debe realizar un “recorte” de las obras que abordan el mismo tema. En nuestro caso, el principal antecedente que poseemos es el Ballet “El Lago de los Cisnes” en la versión de la bailarina Maya Plisetskaya y en la de Margot Fontein. Lo que retomamos de ellos son los parámetros y la conceptualización detallada en el *Capítulo 6.3. Sobre nuestros cuerpos*.

También, tomamos como fuente el trabajo realizado por la actriz Natalie Porman, en la película “El Cisne Negro”, de Darren Aronofsky, en la que se puede observar un ejemplo claro de metamorfosis del personaje protagonista, Nina. De este film recuperamos el trabajo sobre las imágenes metafóricas, las que generamos constantemente.

Otra fuente en la que nos basamos es un video en el que se pueden observar a actores/bailarines (Maya Dunsky & Menifa Ensemble) moviendo y modificando sus cuerpos de modo “animalado”. De este material tomamos el trabajo realizado en el orden del movimiento.



Una segunda videografía es la presentada por el grupo Lalala human steps en "Amelia", de la cual sólo tomamos su calidad de movimientos y los traducimos en movimientos definidos, cortantes, con un principio, un recorrido y un final estrictamente precisos.

Estos ejemplos nos permiten explicitar algunos de los diferentes modos en que se utiliza el concepto de metamorfosis para crear en artes, y que se puede abordar desde diferentes perspectivas. Esto nos condujo a pensar qué idea de “metamorfosis” tomaríamos y desde qué óptica la pensaríamos como metodología de trabajo en escena.

## 5.2. ¿Qué entendemos por “metamorfosis”?

Teniendo en cuenta que nuestro concepto de “metamorfosis” fue variando a lo largo del proceso, y dado que la escena es modificada por el pensamiento y el pensamiento por la escena misma, como así también que dicho concepto ha sido tratado desde las más diversas ciencias y en diferentes momentos históricos, afirmamos que procurar dar una definición acabada sobre este término es extremadamente complejo.

Para comprenderlo en relación a nuestra investigación, encontramos que desde su genealogía “*meta*” significa “más allá” y “*morfo*”, formas; por ende, el término se refiere a “lo que está más allá de las formas”, a la transformación de las mismas.

Desde la Filosofía, hallamos numerosos pensadores que hablan sobre esta idea. Frente a este abismo de posibles lecturas sobre el término, nos centramos en la Filosofía Clásica de Aristóteles, quien fue el primero en hablar de este concepto, pero no directamente, sino que se refirió a “*cambio sustancial*”:

Supone la modificación radical de una sustancia, es decir, que algo deje de ser lo que era y pase a ser otra cosa: que una sustancia se "convierta" en otra. Las dos formas propias de este tipo de cambio son la generación y la corrupción. La generación supone el nacimiento, o el surgimiento de una nueva sustancia; la corrupción supone la muerte o la desaparición, la destrucción de una sustancia. (Aristóteles, 1964: 985- 991)

Teniendo presente este concepto, comenzamos a investigar en escena, destacando las dos características que se desprenden del enunciado anterior:

\*la metamorfosis involucra una modificación en la “esencia” de la cosa;

\*la metamorfosis implica un aniquilamiento de la primer sustancia (corrupción), para dar lugar a una segunda (generación).

En un primer momento, nuestro concepto de metamorfosis coincidía plenamente con el de Aristóteles. A partir de entonces, exploramos en los ensayos desde parámetros pensados como antípodas (apelando a diferentes usos del cuerpo), tomando como primer sustancia las diferentes características del cuerpo de Ballet del siglo XIX y como segunda, nuestros cuerpos “corrompiendo” al primero.

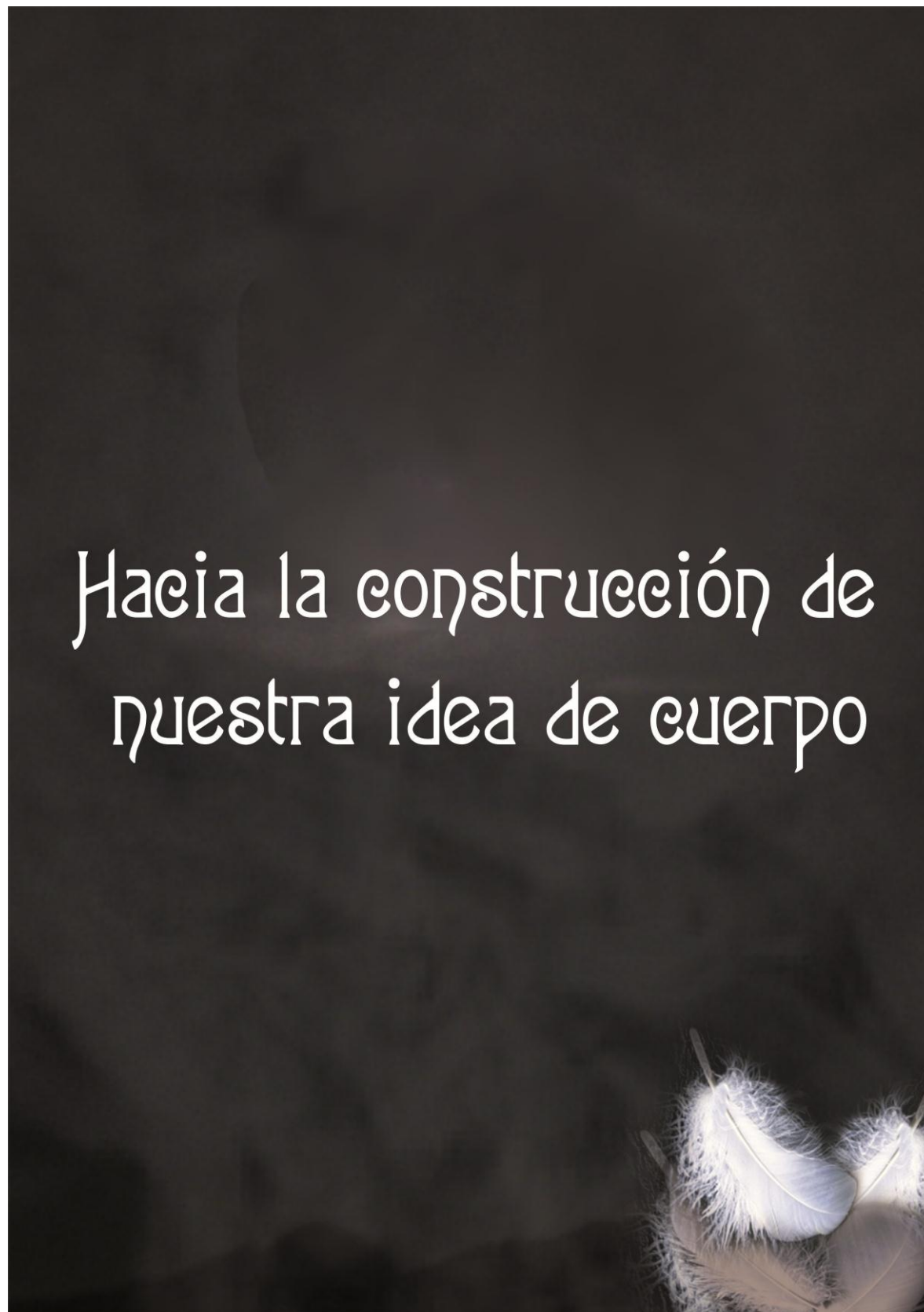
Las dualidades en las cuales nos basamos se pueden resumir en las siguientes:

- Cuerpo atravesado por los parámetros que rigen el Ballet- cuerpo cotidiano
- Cuerpo atravesado por los parámetros que rigen el Ballet- cuerpo fragmentado
- Cuerpo cotidiano - cuerpo extra cotidiano

Sin embargo, en un segundo momento y a medida que continuábamos con la investigación, surgieron inquietudes alrededor de esta idea. Nos hicimos las siguientes preguntas cuestionándonos: ¿cómo es posible que la esencia de la cosa que estamos trabajando, es decir nuestros propios cuerpos, dejen de ser meramente nuestros cuerpos para mostrarse diferente al cotidiano? ¿Existe tal posibilidad en Teatro? ¿Y en Ballet? ¿A qué recursos o estrategias debemos recurrir para ello? ¿Podemos lograr que el espectador nos deje de ver para ver “otra cosa diferente”? ¿Cómo se trabajan los cuerpos para llegar a esto? ¿Y los elementos escenotécnicos? En nuestra investigación, ¿la metamorfosis implica necesariamente una muerte? ¿O sólo una transformación?

Es así que necesitamos re-definir la “metamorfosis”, imprimiéndole nuestra mirada desde una perspectiva poética. Llegamos a la conclusión de que en nuestra investigación, *la metamorfosis hace referencia a la posibilidad de alcanzar, a través de estados corporales extremos, nuevas formas extracotidianas que nos permiten vernos decididamente diferentes al cotidiano, utilizando como recurso poético la metáfora. Los elementos escenotécnicos también se encuentran atravesados por la misma idea y “completan” la metamorfosis que comienza en los cuerpos.*

Si bien en esta nueva idea de “metamorfosis” trabajamos desde dualidades, establecemos entre ellas nuevas relaciones, creando “redes” que nos permiten asociaciones múltiples entre los diversos estados corporales. Para comprender estas “redes”, describiremos a continuación los elementos que tomamos del cuerpo en ballet, y cómo utilizamos nuestros cuerpos y elementos escenotécnicos para crear en escena.



## 6. Hacia la construcción de nuestra idea de cuerpo

En el presente capítulo, desarrollaremos el sistema conceptual que extrajimos de “El Lago de los Cisnes”. Luego, expondremos las poéticas teatrales por las cuales experimentamos y los distintos modelos de cuerpos que presentan; también, explicaremos el motivo de la variación por dichas poéticas.

Por último, nos abocaremos por completo a los elementos que mencionamos anteriormente, para trabajar en escena.

### 6.1. El cuerpo en el Ballet del siglo XIX

En cada obra de Ballet encontramos inscripta una mirada particular sobre la idea de cuerpo, que implica ciertos elementos técnicos y que denota una perspectiva del hombre para con el mundo.

En lo que respecta a la danza clásico-romántica (dentro de dicha clasificación encontramos a “El Lago de los Cisnes”), la representación corporal que se hizo evidente fue la de “*cuerpo-enigma*” (visión cristiana sobre el cuerpo), que sumada al “*cuerpo-escultura*” (instalado por el neoclasicismo francés del siglo XVIII) marcaron un único modo de representación corporal hasta mediados del siglo XX. Estos dos “tipos” de cuerpo se basan en la búsqueda de un ideal corporal apolíneo, que imita a las estatuas griegas.

Las danzas de espectáculo del siglo XIX retomaron también la idea de “*cuerpo bello*” de la danza clasicista. Edmundo Burke adapta este concepto que viene desde la Antigüedad, diciendo que la belleza produce placer y los objetos que la generan carecen de fuerza y poder de provocar terror o emociones fuertes, porque son pequeños y delicados. El concepto que se puede leer en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* es el siguiente: “Entiendo por belleza aquella o aquellas cualidades de los cuerpos, por las cuales causan amor, o alguna pasión semejante a él. Limito esta definición a las cualidades de las cosas que son meramente sensibles” (Burke, 1807:115).

Dicha belleza es “objetivista”, ya que debe cumplir con ciertas categorías, como la *proporción* y la *armonía* (conocida como la “*divina proporción*”). Leyendo a Burke, encontramos que no es posible estipular “parámetros fijos” en relación a la proporción:

La *proporción* es la medida de la cantidad relativa. Siendo divisible toda cantidad, es evidente que cada una de las partes que se divide, necesariamente ha de tener relación con las otras. Estas relaciones son el principio de la idea de proporción (Burke, 1807:117 y 118)

Con respecto a la categoría de *armonía*, leemos en *Danza o el imperio sobre el cuerpo*: “(...) involucra cuerpos pensados en clave geométrica en función de la belleza de sus proporciones, esta armonía refleja la armonía del cosmos” (Tambutti, 2008: 3).

Teniendo presente esto, podemos pensar a la belleza no sólo en cuerpos proporcionados y armónicos, sino también en un manejo particular del espacio que se observa al trazar en él líneas rectas, circulares, estrictamente definidas, buscando siempre el equilibrio.

Al hablar de *lo sublime*, nos referimos a lo asociado al instinto de conservación (muerte, oscuridad, poder, energía, etc.) que produce *terror* pero también *deleite* (conocido como “*agradable horror*”), cuando convertido en objeto artístico es inofensivo. Es todo aquello que trasciende a la idea de lo bello frente a lo cual “*yo me siento pequeño*”. Como leemos: “(...) en cualquier caso el terror, más o menos claramente, es la principal causa de la sublimidad (...)” (Burke, 1807:61).

Al referirnos a *lo pintoresco*, hablamos de lo singular, lo particular, lo inédito, “*allí donde la naturaleza se equivoca*”. Este concepto tiene que ver con lo peculiar de cada pueblo, que en “El Lago de los Cisnes” se puede observar en el Acto III, en la fiesta de la Corte, en donde diferentes pueblos vienen a ofrecerle sus danzas a Sigfrido, por su cumpleaños, quien escogerá a una princesa como esposa. Allí, aparece lo folklórico.

Para lograr el nivel técnico e interpretativo exigido para danzar esta obra, se requiere de *cuerpos disciplinados*. Y para alcanzar dicha disciplina, en la danza de espectáculo occidental hasta mediados del siglo XX se procuró aplicar reglas uniformes que eliminaran todo tipo de expresión singular. Una de las técnicas utilizadas para lograr esos cuerpos es el *en dehors*, que como explica Tambutti en *Danza o el imperio sobre el cuerpo*: “Este término que puede ser traducido como desde afuera, por fuera, define la rotación hacia afuera de las piernas para conformar las cinco posiciones básicas de pies codificadas, a partir de las cuales los movimientos comienzan” (Tambutti, 2008: 6).

Otra técnica que permite que los cuerpos se transformen de “lo real a lo ideal” es la *desmaterialización*: *a mayor liviandad, mayor belleza*. Este concepto se vincula a la idea de la disolución del cuerpo, de “huir de este mundo”: “Esta característica hacía que los cuerpos fueran similares sustancialmente a lo etéreo de las almas, de este modo (...) la belleza formal del cuerpo debía completarse con la belleza de un cuerpo sublimado” (Tambutti, 2008: 4).

Por último, destacamos una cualidad de la técnica clásica: *lo definido*. Esto se relaciona directamente con “limpiar los pasos”, para lograr ejecutarlos del modo más correcto posible de acuerdo a cánones previamente establecidos.

## 6.2. El cuerpo en el Teatro Stanislavskiano, en Teatro Laboratorio y en Teatro Antropológico

Así como en cada obra de Ballet encontramos una idea particular sobre el cuerpo, en las diversas perspectivas teatrales del siglo XX sucede algo similar.

Como mencionamos en la Introducción, a lo largo de nuestro proceso indagamos sobre tres corrientes teatrales diferentes: la stanislavskiana, pasando por el Teatro Laboratorio de Grotowski, hasta llegar finalmente al Teatro Antropológico de Eugenio Barba. Cada una de ellas presenta una idea de cuerpo diferente, lo que genera distintos “tipos” de poéticas teatrales.

En lo que respecta a la propuesta sobre el cuerpo de Stanislavski, encontramos que el objetivo primero de su búsqueda es la “*verdad*” en escena, es decir cuerpos comprometidos emocional y psicofísicamente con lo que sucede allí, en el “aquí y ahora”, lo que le otorga organicidad a la escena.

Para dotarla de verdad, propone los conceptos de “acción”, “si mágico” y “circunstancias dadas”. La acción es externa e interna en simultáneo, ya que la externa es aquella que se manifiesta a través del movimiento físico, y la interna responde a un “para qué”, a una lógica.

El “si mágico”, tal como mencionamos anteriormente, es el “si” condicional que le permite al actor ingresar a la ficción, a otro plano diferente al real. Y por último, las “circunstancias dadas” son las que permiten el desarrollo de la ficción.

Es de importancia destacar en este punto que Stanislavski recomendaba a sus actores, en el Teatro de Moscú, tomar clases de gimnasia, acrobacia y danzas. Planteaba este aspecto como una necesidad, ya que consideraba que la gente no sabía utilizar su aparato físico, y que ello se observa al subir al escenario.

En lo que particularmente respecta a danza, describe una clase con el maestro Arkadi Nicoláievich que podemos leer en “El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de la encarnación”:

(...) nuestras prácticas de danzas (...) no solo confiere una actitud más erguida al cuerpo, sino que, también, libera los movimientos, les da más amplitud, una determinación y un fin (...) es un magnifico correctivo para la posición de brazos, piernas y espalda. (Stanislavski, edición 1997: 37)

Aquí también describe ejercicios que procuran eliminar defectos físicos en los actores, realizados en la “barra” de Ballet, y cómo realizarlos de un modo “casero”.

Dentro de lo que la danza le puede ofrecer al actor menciona la correcta colocación de los brazos, las piernas y el torso, el trabajo sobre la plasticidad y la expresión del cuerpo, sobre la postura en general del cuerpo y del movimiento.

Así mismo, se destaca en este libro:

Mientras que la gimnasia hace adquirir movimientos definidos, que incluso llegan a ser abruptos, marcando el ritmo con un acento fuerte, casi militar, la danza tiende a producir fluidez, amplitud y cadencia en el gesto, lo despliega, dándole una línea, forma, dirección y vuelo (...) Sin embargo, la amplitud de movimientos y lo refinado de su forma llegan a menudo, en el ballet y la danza, al exceso y la afectación. Esto es inconveniente (...) Pera evitar todo esto en escena (...) al actuar no se debe realizar ningún gesto por el gesto mismo. (Stanislavski, edición 1997: 40)

He aquí aportes que consideramos de suma importancia para la actuación tanto en Teatro, como en la interpretación en Ballet.

\*\*\*

Al abordar la poética del Teatro Laboratorio, de Grotowski, que propone a la actuación como vehículo y no como fin en sí misma, colocando en el centro de la escena al cuerpo, “*hay solo un elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo*” (Hacia un Teatro Pobre, 1968: 36).

Así, encontramos que su propuesta despoja al actor de cualquier elemento superfluo, lo deja “desnudo” frente al espectador, para que se produzca allí el ritual del teatro. Sobre la formación de los actores, podemos leer en *Hacia un teatro Pobre*:

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a una reacción externa (...) La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (Grotowsky, 1968: 10 y 11)

Es a través de esta vía negativa que desarrollamos nuestro trabajo actoral, procurando “desbloquear” nuestra creatividad y vencer dificultades, las que se presentan principalmente por dos motivos: la falta de control sobre la totalidad del cuerpo y el apresuramiento excesivo. Recuperando nuevamente a Grotowsky, acordamos con que “La técnica del actor santificado es una técnica inductiva (es decir una técnica de eliminación), mientras que la técnica del actor cortesano es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades)” (Jerzey Grotowsky, 1968: 29).

En nuestro proceso creativo, lograr esta “técnica inductiva” fue una de las problemáticas centrales que atravesamos por diversos motivos: en primer lugar, por la resistencia a cambiar modos de actuación que consideramos seguros y proponernos abocarnos a un método diferente. Y en

segundo lugar, por las diferentes formaciones de los actores, basadas en géneros estrictamente codificados como la Comedia del Arte o el Clown, en los que se propone es “aprender” ciertas técnicas, es decir, lo opuesto a lo que establece la *vía negativa*.

Con respecto al trabajo del actor, Grotowsky expone: “(...) es absolutamente necesario que el trabajo sea fatigante. A menudo se debe estar totalmente exhausto para quebrar la resistencia de la mente y empezar a actuar con sinceridad” (Grotowsky, 1968: 197).

Es de este modo como se desarrollaron nuestros ensayos, con el fin de eliminar toda resistencia de la mente para lograr “salirse” de las actuaciones codificadas, que dos de los actores traían fuertemente incorporadas, lo que implicó un “desaprender” para eliminar bloqueos que impedían alcanzar lo que propone Grotowsky con su modo de actuación.

Tuvimos además presente lo que este autor señala en relación al trabajo sobre los textos: “La actividad del cuerpo viene primero y luego la expresión vocal” (Grotowsky, 1968: 148).

Por esto decidimos comenzar con la búsqueda de las “corporalidades”, para luego indagar la palabra, que en un principio salió como sonido gutural, para luego transformarse progresivamente en parlamento. De la poética desarrollada por Grotowsky retomamos sólo estos aspectos.

\*\*\*

Con respecto a lo que recuperado de Eugenio Barba en su Teatro Antropológico, consultar lo desarrollado en el *Capítulo 4: Sobre el Teatro Antropológico*.

### **6.3. Sobre nuestros cuerpos**

A lo largo de la investigación fuimos desarrollando nuestra propia metodología que nos permito pensar y trabajar algunos de los aspectos mencionados en el Capítulo 6.1. *El cuerpo en el Ballet del siglo XIX*.

En ningún caso pensamos que éste es “el único modo que existe de trabajar estos conceptos en Teatro”, sino que sólo trazamos nuestra mirada en particular sobre un tema que puede ser tratado desde una infinidad de metodologías.

Los cuerpos románticos del siglo XIX eran “utilizados” como medio para expresar ideas, pero al respetar cánones formales estrictos perdían aquellas particularidades que les permitían distinguirse de los demás. Si bien expresan sentimientos, lo hacen respetando parámetros establecidos *a priori*, con el fin de alcanzar esa idea de perfección.

En relación a nuestros cuerpos, partimos de tomarlos no *como medio sino como fin en sí mismo*, lo que nos permite problematizar en torno suyo, como se lee en *De imágenes corporales post-dramáticas*: “Esto derriba toda idea de representación, personificación e interpretación cómoda que



utilice al cuerpo como solo un medio para un fin (...) El cuerpo en el teatro asume ahora la forma, por sobre todo, de pregunta” (Lehmann, 1999: 7).

Para mostrar nuestros cuerpos como “*fin en sí mismos*” trabajamos sobre antípodas que nos permiten llegar a nuestros límites.

Para llevar a cabo este trabajo, nos basamos en los tres grandes parámetros ya mencionados:

- Cuerpo atravesado por los parámetros que rigen el Ballet- cuerpo cotidiano
- Cuerpo atravesado por los parámetros que rigen el Ballet - cuerpo fragmentado
- Cuerpo cotidiano- cuerpo extra cotidiano

A estas antípodas las desglosamos en los siguientes ejes, que tuvimos presente en la dinámica de ensayos:

- Cuerpos “cotidianos”/ Cuerpos para la danza
- Belleza/ Fealdad
- Control/ Descontrol- Desesperación
- Lineal/ Desalineado
- Fluido/ Flexionado
- Completo- Plenitud/ Incompleto- Frustrado
- Seguridad/ Indecisión
- Prolijidad/ Desprolijidad
- Serenidad/ Caos
- Apolíneo/ Dionisiaco
- Cuerpos extrañados
- Cuerpos “animalados”
- Cuerpos etéreos, sublimes

En un comienzo, la experimentación en escena fue un tanto “caótica”, pero luego comenzó a “encauzarse” al cargarse de sentidos a medida que establecíamos conexiones o nuevos vínculos entre ellos.

Al empezar, nos encontramos con una problemática en el trabajo: basándonos en la premisa de construir *cuerpos de bailarines* y al buscar bailar “seriamente”, seleccionamos elementos técnicos de la danza clásica, los cuales –dado que no los manejábamos a la perfección- nos hacían suponer que estábamos parodiando a “El Lago de los Cisnes”. Sin embargo, éste no es el objetivo. Es por esto que debimos re-definir internamente cuál era nuestro objeto de estudio, a saber: hacer una obra de Teatro basada en elementos compositivos de Ballet.

En virtud de esto, retomamos la investigación desde una perspectiva “teatral” y pusimos “el acento” en las transiciones entre “distintos tipos de cuerpos”; destacamos dicho trabajo y lo evidenciamos.

Allí buscamos nuestra perspectiva creativa, sirviéndonos para su construcción de los elementos mencionados anteriormente.

\*\*\*

A continuación, desarrollaremos ejemplos para poder exponer cómo trabajamos algunos conceptos que atraviesan el cuerpo en el Ballet del siglo XIX en nuestro espectáculo teatral.

Con respecto a “*lo definido*”, en nuestra obra llevamos adelante una escena en donde se pueden ver “flashes” de dos actores en poses de diferentes danzas, las cuales se van repitiendo cada vez más rápidamente, hasta transformar aquello en otra cosa que modifica su vínculo; estas poses se ejecutan con precisión al comienzo, pero al ganar en velocidad van perdiendo definición.

Podemos vincular esta escena a la idea de “*lo pintoresco*” porque, como ya mencionamos, es en el Acto III en la fiesta en la Corte, cuando se escucha la misma música que en dicha escena que acabamos de señalar; y porque, se oye un estilo musical, ej. mazurka, y se ve a los actores haciendo poses que remiten a otro estilo musical, ej. malambo, lo que posee doble referencia con lo folklórico.

La idea de “*cuerpos disciplinados*” la trabajamos durante la primera escena, en la que al construir “cuerpos de bailarines”, desarrollamos una secuencia de movimientos que evidencia prolijidad en dichos cuerpos.

En cuanto a la “*divina proporción*”, la desarrollamos especialmente en lo que refiere a la utilización del espacio, buscando siempre un equilibrio simétrico a través de recorridos en figuras geométricas, destacando el uso del centro y compensando el uso del espacio a proscenio con el del “fondo del espacio escénico”.

Finalmente, al concepto de “*lo sublime*” y al de “*cuerpo bello*” lo observamos en “El Lago de los Cisnes” especialmente sobre su final, cuando al morir los protagonistas los espectadores experimentamos terror ante la muerte, a la vez que placer, ya que eso que sucede allí jamás nos podría afectar, muy relacionado con el modo como mueren: sus movimientos son delicados, proporcionados y armoniosos. En nuestra obra plasmamos este concepto sobre el final: mostramos una imagen de dos mujeres casi desnudas, en medio de un contexto sombrío que, si bien provoca terror (al tener reminiscencia directa con la noche, lo fantasmagórico, etc.), genera placer, porque lo que se observa allí (al convertirse en objeto artístico) es inofensivo, pequeño y delicado, es decir, causa deleite.

# Sobre el espacio escénico



## 7. Sobre el espacio escénico

Así como en el apartado anterior nos abocamos al trabajo sobre el cuerpo, en el siguiente desarrollaremos el trabajo realizado con los elementos escenotécnicos.

Esta labor fue llevada adelante teniendo presente el modo en que se utilizaban dichos elementos en Ballet del siglo XIX, y cómo los trabajamos en nuestro espectáculo.

### 7.1. El trabajo sobre los elementos escenotécnicos

En nuestra investigación, la idea de metamorfosis no sólo debe atravesar el trabajo actoral, sino también el resto de los lenguajes escénicos. Es por esto que decidimos seleccionar los elementos que creemos más relevantes y representativos de “El Lago de los Cisnes”, para generar en ellos metamorfosis e investigar cómo esto afecta al trabajo del cuerpo y viceversa.

El presente capítulo se organizó pensando en un orden conveniente para describir y permitir analizar los aspectos técnicos primordiales de este Ballet, así como su vínculo con nuestra investigación. Puntuamos:

\*En lo que respecta al *vestuario*: uno de los principales elementos de la danza clásico-romántica son *las zapatillas de punta*, las que ayudan a generar una idea de cuerpo-enigma, como se lee en *El Mundo de la Cultura*:

De todas las innovaciones del siglo XIX, ninguna tuvo un efecto tan arrollador como la danza *en pointe* (...) Sigue siendo un gran misterio el dato del inventor y la fecha en la que se creó la danza *en pointe*.  
(Pinto, 1974: 48)

Según Susana Tambutti, el cuerpo-enigma se vincula directamente con un cuerpo etéreo, que “escapa de la realidad”, habla de “huir” de lo terrenal y deja ver un “espíritu”. En “El Lago de los Cisnes” se puede observar esto, ya que todas las bailarinas utilizan estas zapatillas; pero en nuestra investigación tomamos este elemento sin otorgarle la utilidad estricta que le proporcionó la danza clásico-romántica, sino que las utilizamos metafóricamente, para generar imágenes como lo es una “araña humana” cuyas extremidades son zapatillas de puntas que se utilizan como las extremidades de las patas de la araña.

También, dentro del *vestuario*, encontramos al *tutú* como elemento característico de la bailarina, que al tener sus piernas descubiertas puede demostrar su técnica. En nuestra obra, comenzamos vestidos con ropa “de ensayo” (torsos, can-canés, zapatillas de media punta y tutú) que a lo largo de la representación se verá utilizada de modos diferentes. En el caso del tutú, aparece como pecho de un cisne, cabeza de una araña, entre otras transformaciones.

Esta búsqueda de metamorfosear los vestuarios a lo largo de la obra nos llevó a pensar si en algún momento “rozaban” lo imitativo (por ejemplo: utilizar una babucha para imitar las patas de un ave). Tuvimos que procurar, entonces, que el tratamiento de los materiales con los que está confeccionado el vestuario no se encuentre como tal en la naturaleza, ya que eso le quitaría lo imitativo o representativo y dotaría de más sentidos a dicho vestuario, dado que no se trata del código que instauramos en la obra.

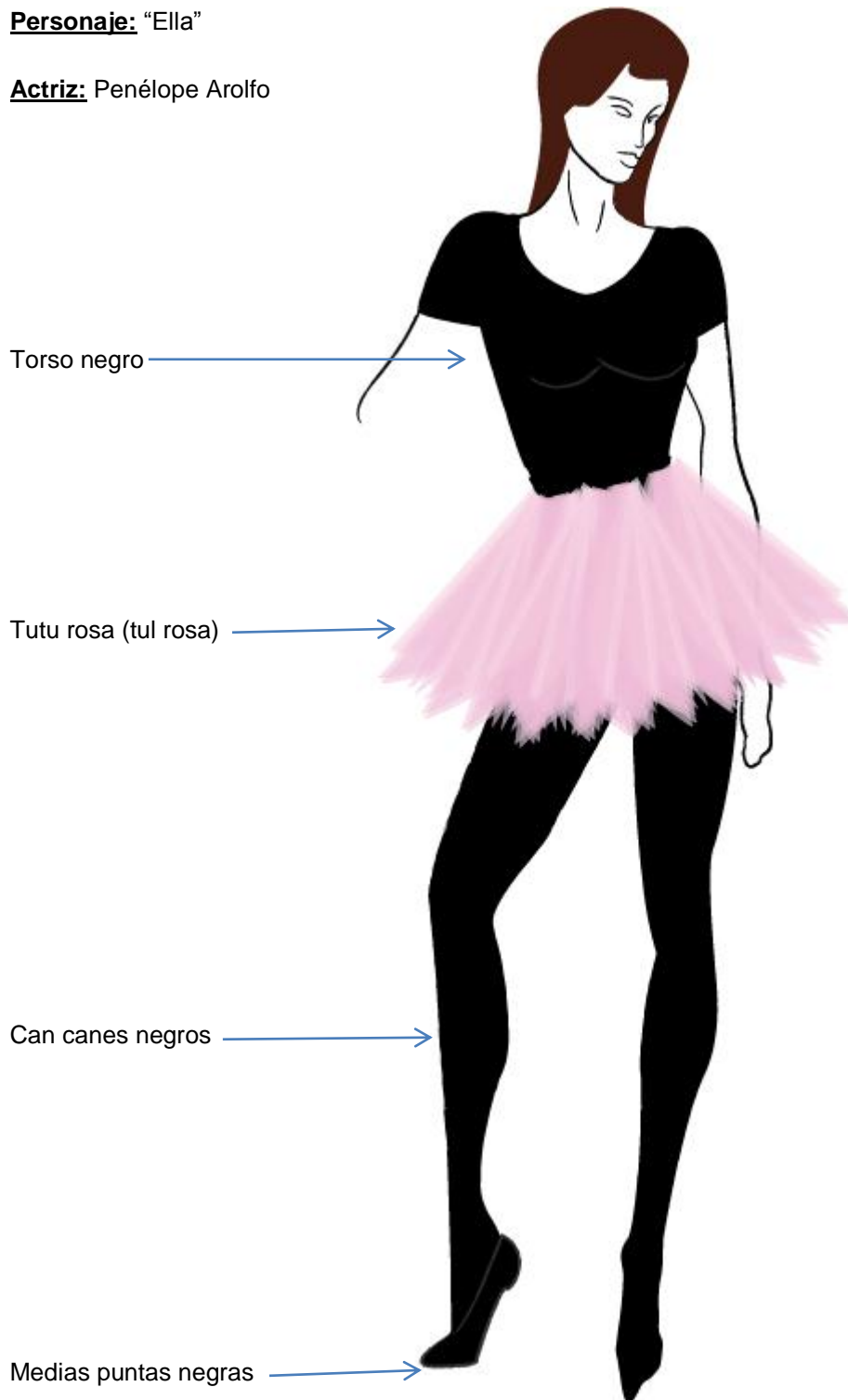
Asimismo, tuvimos presente la vestimenta de las mujeres del siglo XIX al incorporar al vestuario un *corsé*, con el formato de los utilizados en aquel momento histórico (ceñidos al cuerpo, delimitando casi exageradamente la cintura), como se puede observar en una escena en donde una de las actrices luce un corsé blanco, lo que remite al vestuario utilizado por los personajes femeninos que participaban en la fiesta de la Corte del III Acto en “El Lago de los Cisnes”.

Con respecto a la elección de la *paleta de colores*, el principal criterio que tuvimos presente es que en la obra que tomamos como punto de partida los colores utilizados en su gran mayoría son el blanco y negro. No obstante, decidimos incorporar colores que no fueran “puros” ni brillantes, sino opacos, como lo son el gris y el rosa viejo. La elección hace referencia a la idea de que los personajes cambian permanentemente, no se definen, lo que contrasta con el blanco y negro, que son colores definidos.

A continuación, los bocetos de “figurines” en donde se pueden observar los vestuarios “originales” (como se los ve al comenzar la obra) y sus diferentes “variaciones”, lo cual nos permite comprender visualmente lo que venimos haciendo referencia:

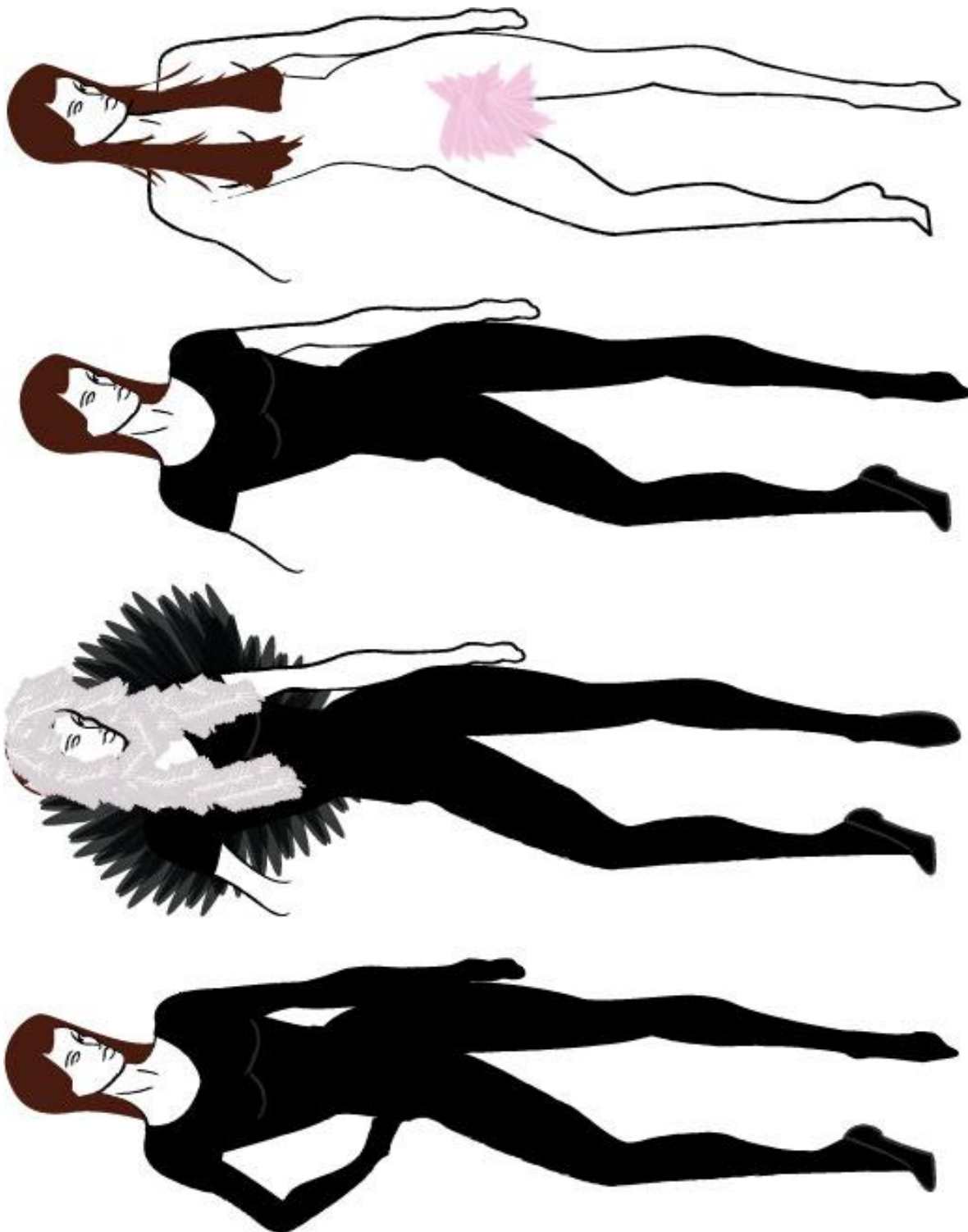
**Personaje:** “Ella”

**Actriz:** Penélope Arolfo



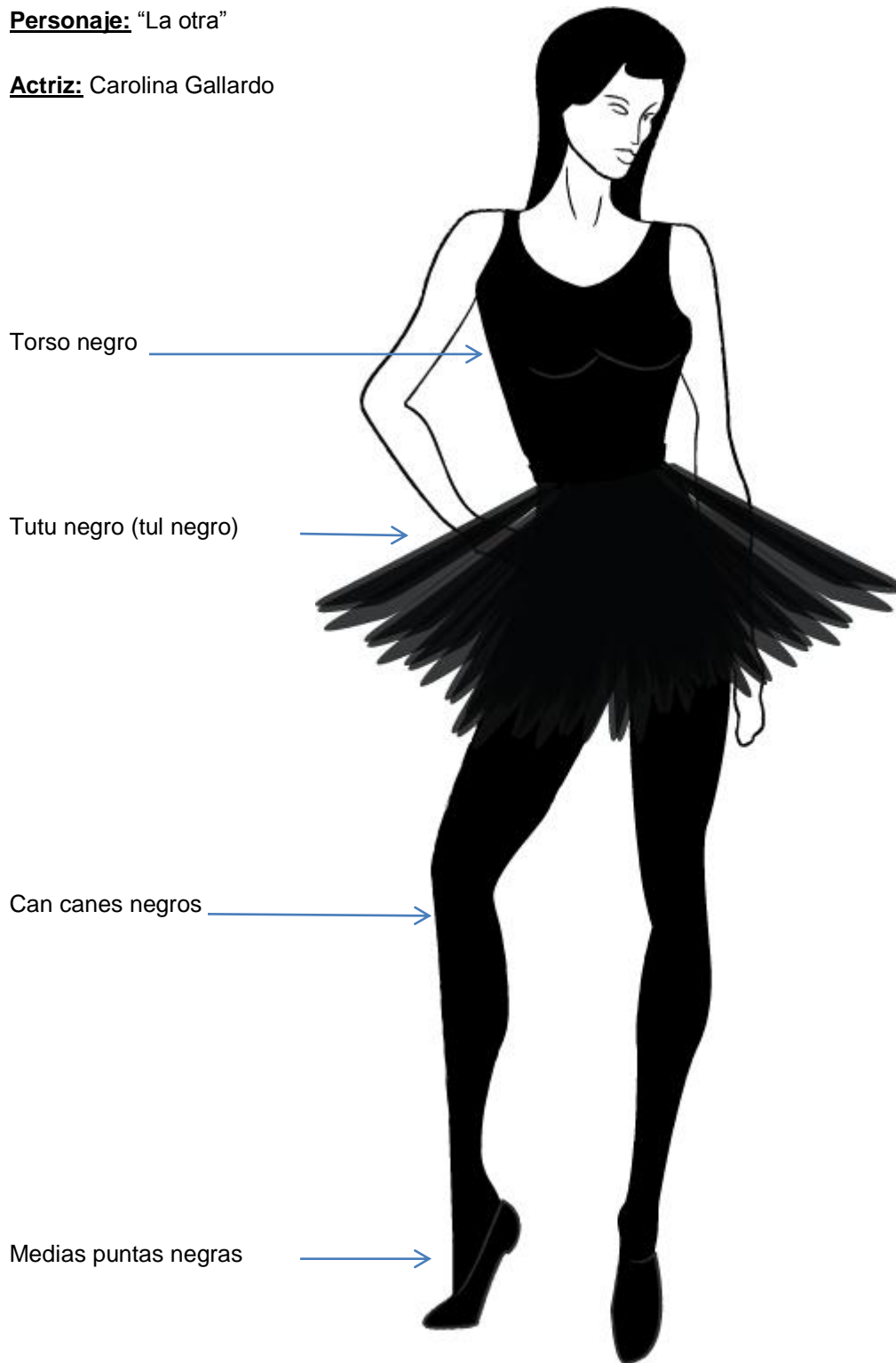
**Personaje: “Ella”**

**Variaciones**



**Personaje:** “La otra”

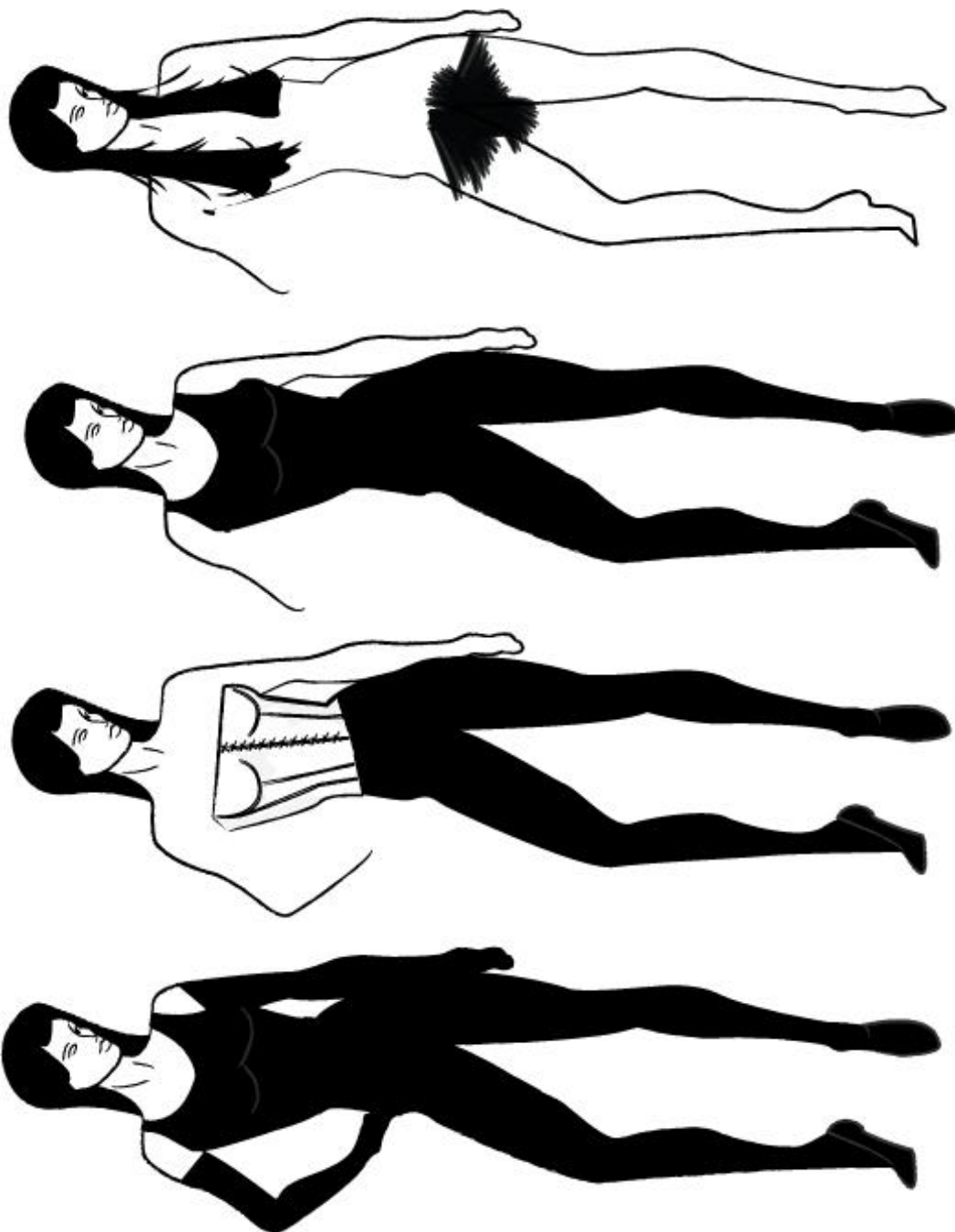
**Actriz:** Carolina Gallardo





**Personaje:** “La otra”

**Variaciones**



**Personaje:** “El otro”

**Actor:** Lucas Leiva

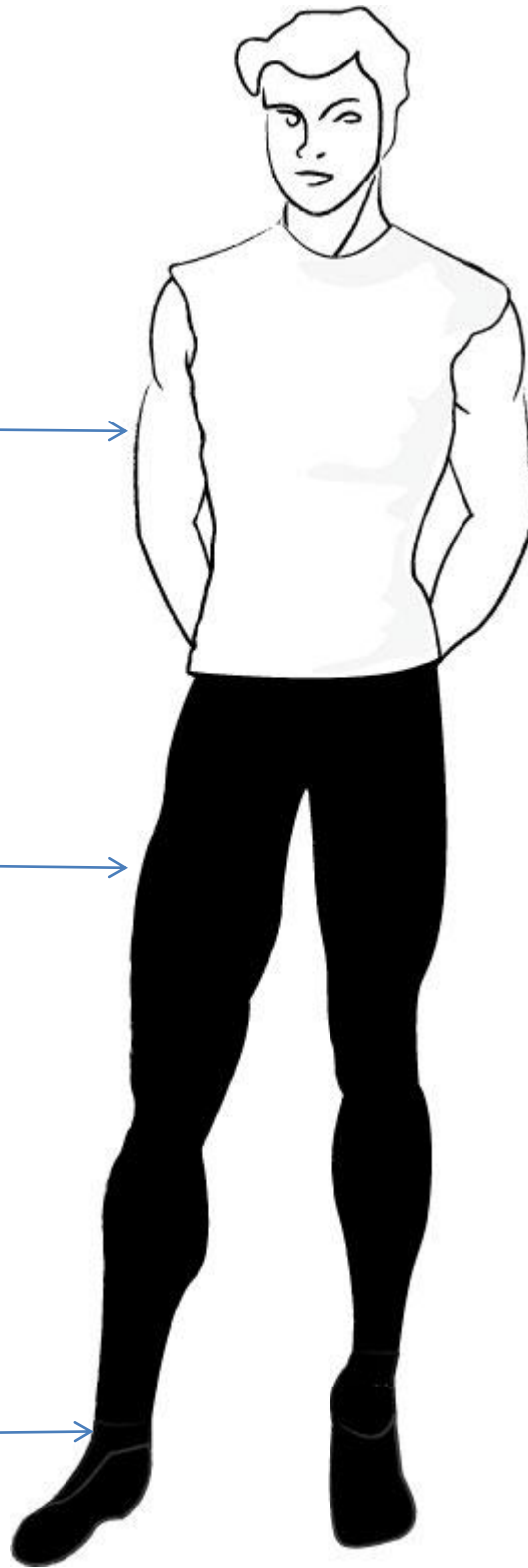
Remera blanca



Calza negra

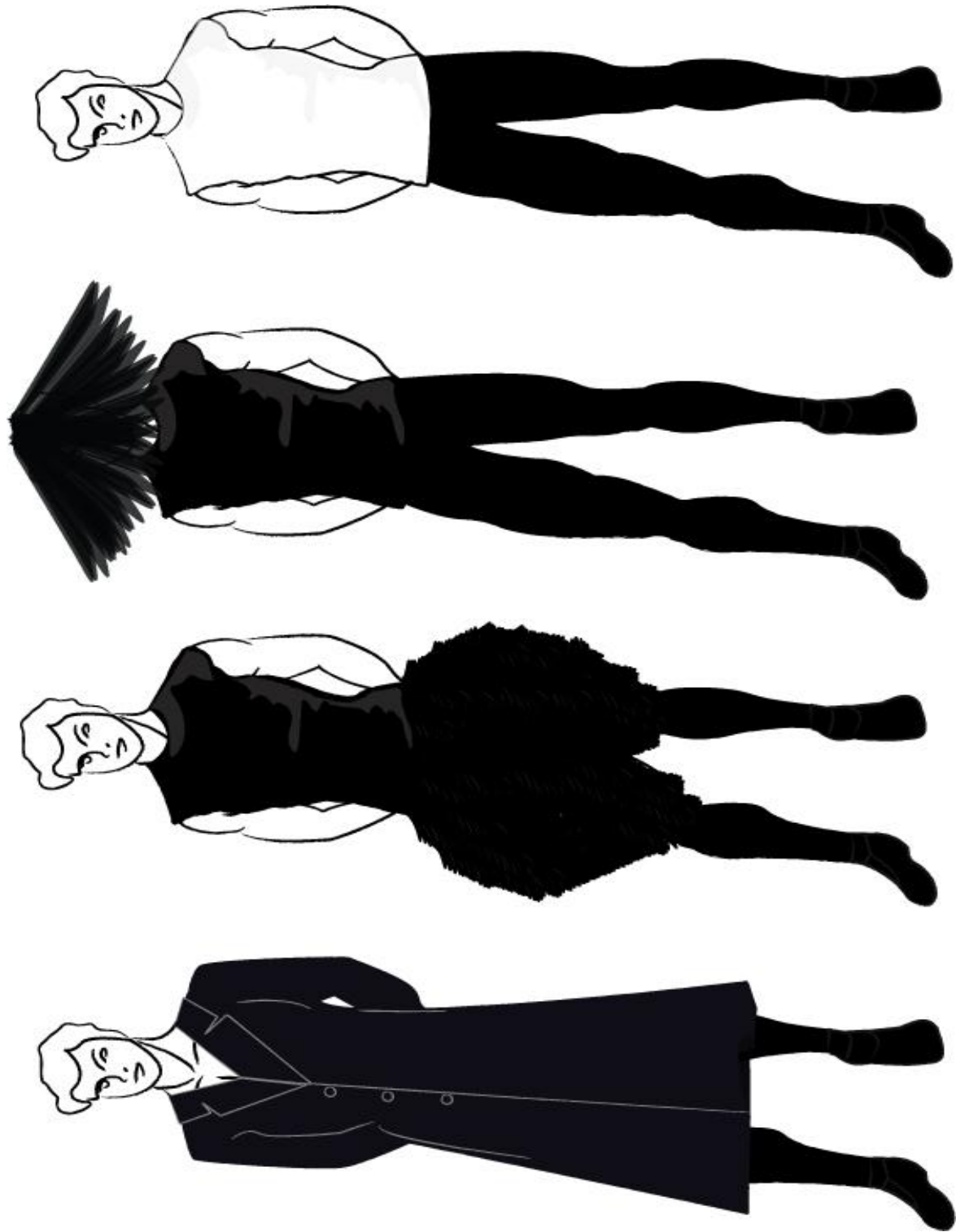


Medias puntas negras



**Personaje:** “El otro”

**Variaciones**



\*El *lenguaje sonoro* en “El Lago de los Cisnes” es un elemento fundamental. Al comenzar la investigación utilizamos la música de Tchaikovsky tal cual como es. Pero luego, ajustándonos a nuestro tema de investigación, la metamorfosis, decidimos servirnos de ella como punto de partida o “resorte” para modificarla de acuerdo a las diferentes situaciones escénicas desarrolladas.

Al inicio de la obra puede escucharse el oboe de la obertura de “El Lago de los Cisnes”, pero no continúa con la melodía de dicha obertura, sino que se comienzan a mezclar diferentes fragmentos de la obra, de forma aleatoria, ganando en velocidad, en superposición de melodías, lo que habla de una composición que comienza serena pero que pasa a ser fragmentaria, caótica, alcanzando mayor intensidad, velocidad y dramatismo. Otro ejemplo lo encontramos al experimentar con sonidos de cajas musicales (con la melodía de la obertura de “El Lago de los Cisnes” y otras, de música clásica) que al superponerse generan una atmósfera sonora ensordecedora, lo que habla de caos y confusión.

Una vez compuesta la música, a cargo de Hernán Morales, supimos que afectaría a las actuaciones en términos de duración, velocidad, desarrollo de acciones a tempo con la música u oponiéndose a ella, entre otros recursos técnicos.

Dicha composición le proporcionó también a la música original un carácter *siniestro* (entendiendo por este término “*aquello que produce miedo*”), el cual nos lleva a acentuar el trabajo actoral en cuanto a lo extracotidiano (para ampliar información, véase *Capítulo 8.1. Sobre la construcción de sentidos*).

Con respecto al trabajo de *reciclaje musical* realizado aquí, varias consideraciones:

(...) el reciclaje musical digital es la generación de música y/o video musical a partir de la articulación de materiales preexistentes que han sido extraídos de otras fuentes (...) Una de las características de estas prácticas es que al provenir de fuentes diferentes, existe, en principio, una inconexión entre los fragmentos cortados y reensamblados. En este sentido, el reciclaje supone una descontextualización y recontextualización de los materiales previos con los que se trabaja (...) De este modo, los fragmentos seleccionados pueden establecer diferentes relaciones semióticas entre ellos (...) deja de tener sentido el modelo comunicacional unidireccional según el cual un emisor envía un mensaje a través de un canal que es decodificado por un receptor (López Cano, 2010: 2 y 11)

Tras el aporte de López Cano, podemos afirmar que la descontextualización de la música original de “El Lago de los Cisnes” y su recontextualización, produjeron la aparición del carácter siniestro en la composición, lo que despierta diversos sentidos diferentes a los que genera la música original.

Es de destacar el “fondo sonoro” de “vinilo”, una constante que se mantiene en toda la composición musical, que nos permite pensar en algo añejo, que se repite constantemente y que, por tal repetición, ayuda a pensar en la construcción de “un otro mundo” alejado del real.

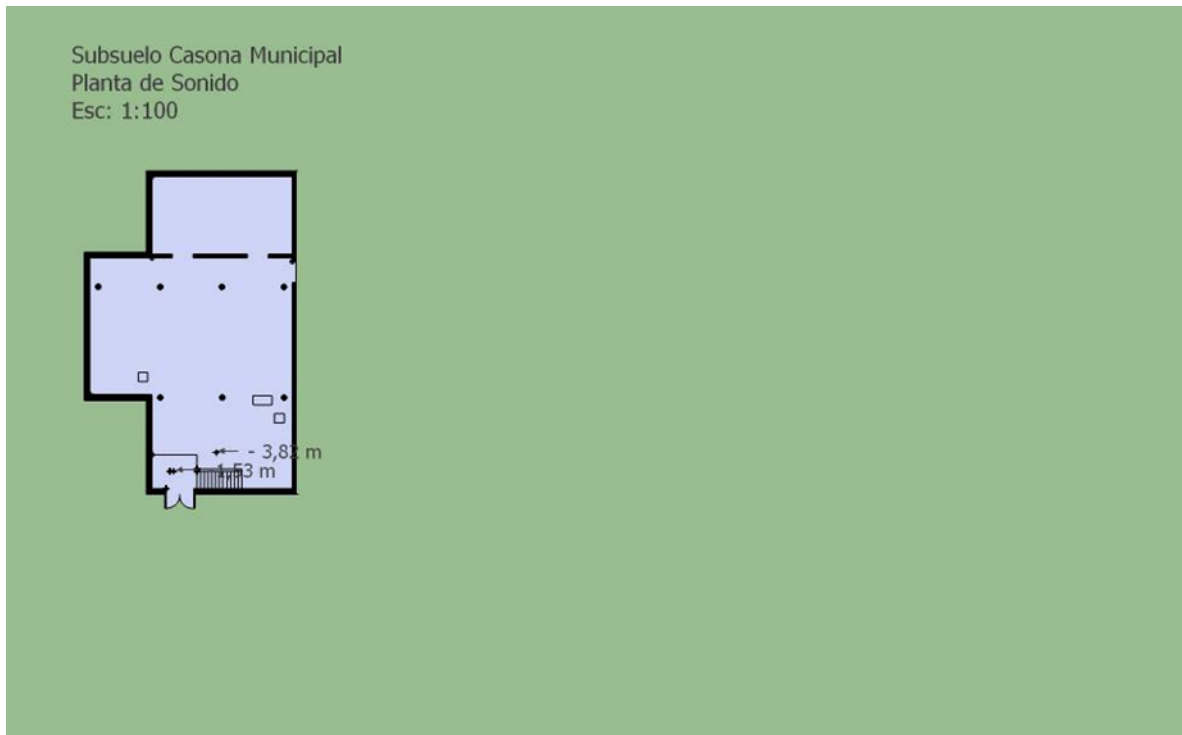
Se nos presenta como condición indispensable, para que la descontextualización y recontextualización de la pieza musical funcione con el objetivo arriba señalado, primero presentar la obra de Tchaikovsky (aunque en unos pocos segundos) tal como es, para permitir que el espectador “ancla” una referencia, que luego será resignificada mediante el trabajo de reciclaje musical realizado.

Por último, nos resta señalar que así como la música compuesta por Tchaikovsky genera una atmósfera sonora que “envuelve” lo que sucede en la acción dramática del Ballet y se desarrolla en *in crescendo*, en nuestro caso la sonorización también nos proporciona un “ambiente” lúgubre y va en *in crescendo* hasta que llega a su punto máximo, de modo que genera un quiebre y termina con un música tenue en contraposición a la original, que culmina de un modo apoteótico.

A continuación, la planta de sonido, en la que se puede advertir la distribución del equipamiento técnico sonoro y su referencia técnica:

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

**PLANTA DE SONIDO**



EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

### **REFERENCIAS SONIDO**

1. **PARLANTES:**

- Cantidad: 2
- Marca: Behringer
- Modelo: Euro rack
- Potencia: SKP Max 1200

2. **CONSOLA:**

- Canales: 12- 250 W

\*En lo que respecta al trabajo sobre la *iluminación*, a cargo de Cecilia Astini, comenzamos por tener presente que su tratamiento (al igual que el resto de los elementos escenotécnicos) debe procurar componer la idea de que todo lo que sucede allí es parte de un sueño, que transcurre a lo largo de una noche.

Para comenzar con nuestro diseño lumínico consideramos el *tipo de espacio escénico* con el que contamos y el “*género*” de nuestro espectáculo.

Con respecto al *tipo de espacio escénico*, podemos decir que desde la antigüedad existen diferentes tipologías espaciales diseñadas para acciones teatrales, que no necesariamente responden al formato clásico de la “caja a la italiana”, sino que rompen dicha estructura. Es en estos casos cuando debemos tener presente la *visibilidad* del espectador, es decir desde qué lugares éste visualiza el espacio escénico; para ello, es necesario ponerse en su lugar. Al respecto, como dice Sirlin: “Cuando se trata de escenarios de varias visuales, debemos analizar cada una de ellas y decidir qué va a ver el espectador posicionado en cada una de ellas” (Sirlin, 2005: 268).

En nuestro caso en particular, debimos realizar este trabajo en compañía de nuestra iluminadora, al contar con un espacio no convencional que posee dos aberturas, tres pilares y dos subespacios bien definidos (una a proscenio y otro por detrás).

Para referirnos al “*género*” del espectáculo, primero debemos aclarar el trabajo sobre la iluminación en los Ballets. Allí, una de las técnicas más utilizadas es la luz lateral o “método de calles”, ya que los pies de los bailarines quedan a oscuras, permitiendo que el espectador los visualice “sin piso” o “flotando en el aire”. Una de las pioneras en utilizar este recurso para la danza fue Jean Rosenthal (1912- 1962), diseñadora de luces de Marta Graham.

Otra de las técnicas de iluminación en Ballet es la utilización de contraluces, que delinear siluetas y, por último, una luz de ambientación y decorado que generalmente le proporciona al espectador la “clave emocional” de lo que va a suceder en escena.

Eli Sirlin, al referirse a estos recursos, menciona en *La luz en el teatro. Manual de iluminación*:

La danza clásica, más sujeta a la perfección de la técnica, requiere de un adecuado diseño de luces que además no produzca deslumbres o molestias en los bailarines. Es común en los Ballets clásicos el uso de la disposición diagonal de luminarias (...) en las cuatro esquinas del escenario, con colores pastel (...) además del uso del seguidor para resaltar al bailarín principal. Además (...) la escenografía se ve iluminada por una ambientación que genera el “clima” que requiere el tema (...) (Sirlin, 2005: 271)

En nuestro espectáculo continuamos con estas técnicas de iluminación al utilizar una calle desde los vértices del espacio a proscenio, que junto a la intervención plástica realizada (véase en subtítulo de *espacio escénico*) buscan crear la sensación de “levitar” sobre el espacio, de que los



actores se encuentran parados “sobre nubes”; contraluces que dibujan las siluetas de los actores cada vez que se desarrolla alguna acción en el “espacio del fondo”, y una luminaria general que en nuestro caso más que proporcionar una “clave emocional” de lo que sucede en escena, es utilizada a los fines prácticos de apoyatura lumínica al resto de la planta.

Dentro del proceso creativo de dicha planta de luces resulta imprescindible distinguir objetivos o funciones. Según Eli Sirlin, se pueden agrupar del siguiente modo:

\**Visibilidad selectiva*: es la función fundamental de la luz en escena, el permitir la visibilidad al espectador. En nuestro espectáculo este aspecto es primordial, ya que si bien es imprescindible que la iluminación permita que se vea lo que queremos mostrar, nuestro objetivo es generar una constante penumbra (que no implique molestia a la visual del espectador), ya que buscamos crear un ambiente lúgubre.

\**Revelación de la forma*:

La luz debe contribuir a evidenciar las formas y denotar su carácter tridimensional. Luz y sombra tienen igual importancia y se revelan una a la otra. Habitualmente para la revelación de la forma se utilizan posiciones de luz opuesta (...) creando sombras que muestren su volumen. (Sirlin, 2005: 240)

Es por este motivo que decidimos colocar dos luminarias frontales contrastando con dos contraluces, para lograr tridimensionalidad a través de la generación de sombras.

\**Composición del espacio*: una de las posibilidades que presenta la iluminación es la de poder componer plásticamente el espacio para generar efectos “pictóricos”: “Con ella mostramos el espacio y sus características, revelamos texturas y colores de fondos y pisos, brillos, balanceamos contrastes, decidimos qué elementos escenográficos están presentes en cada momento de las escenas” (Sirlin, 2005: 241).

Esta característica de la iluminación posee un gran valor en nuestra puesta, ya que al referirnos a un espacio onírico, destacamos con iluminación el piso “de nubes”, la textura de las paredes, trabajamos el contraste de escena/contra-escena iluminando sólo el espacio a proscenio, sólo el “del fondo” o ambos a la vez y destacamos las aberturas de dicho espacio.

\**Impacto directo sobre nuestros estados anímicos*: teniendo en cuenta el modo y la velocidad con la que iluminamos la escena, podemos generar diferentes impactos emocionales en el espectador. En nuestro diseño se puede observar esta cualidad sobre el final, ya que durante todo el espectáculo las luces se “fundan” recíprocamente unas con otras, y en la imagen final se genera un corte “guillotina” que contrasta con el resto del tratamiento lumínico.

\**Información*: la luz facilita y refuerza la lectura de lo que sucede en escena, ya que a través de ella guiamos la mirada del espectador. En nuestra obra, esto sucede permanentemente al

conducir la lectura del espectador iluminando sólo el sector del espacio escénico en donde sucede la acción, dejando a oscuras el resto, es decir, parcializando y focalizando la acción.

Como mencionamos anteriormente, los aspectos técnicos y nuestra mirada sobre el diseño son herramientas con las cuales contamos para crear el diseño lumínico. Siguiendo la propuesta de Sirlin, contamos con los siguientes aspectos técnicos:

*\*Intensidad:* cualidad que hace referencia a la cantidad de luz o brillo que se percibe en el objeto o en la persona iluminada. Como ya dijimos, en nuestro espectáculo prima la penumbra permanentemente, lo que genera una adaptación del aparato visual del espectador a dicha intensidad lumínica.

*\*Posición:* es la ubicación de la fuente de luz, la que modifica la apariencia de los objetos y los actores. Aquí es tan importante la luz como la sombra.

En nuestro diseño están presentes las luces frontales (ubicada entre el espectador y la escena) que permiten una mayor visualización del espacio, y lo aplanan; las, contraluces (posicionadas detrás del “espacio del fondo”), provocando siluetas y otorgando mayor profundidad al espacio; laterales (generando una calle en el espacio a proscenio) se ilumina un lateral y el otro permanece en sombras; diagonal; y nadiral, (luz ubicada de abajo hacia arriba, en proscenio) que genera sombras en el rostro, lo que dota a la imagen de un carácter siniestro.

*\*Distribución:* la mayoría de nuestras luminarias son directas (emiten su luz en dirección al objeto iluminado) y focalizadas, porque recortan un rango definido en el espacio, sin haces secundarios que amplíen innecesariamente el espacio en donde sucede la acción dramática. La excepción es la frontal, que no es focalizada y “baña” todo el espacio con luz.

*\*Color:* en relación a esta cualidad tuvimos presente lo siguiente:

El color cumple un papel relevante en nuestras vidas por su inmediatez comunicacional. Es un elemento protagónico en la configuración de la imagen misma y un múltiple portador de significaciones (históricas, sociales, estéticas y religiosas), que siempre está en relación a un contexto cultural determinado. (Sirlin, 2005: 125)

Es por esto que decidimos emplear una cantidad escasa de colores sin demasiado brillo, en tonos sepia y blanco; a excepción de una sola luminaria, de color azul, que hace referencia a la noche, en una escena en la que excepcionalmente todos los lenguajes se conjugan unidireccionalmente.

Los tonos sepia ayudan a crear un ambiente de ensueño, añejo, lo que se condice con el sonido de vinilo que se escucha en la musicalización permanentemente.

*\*Movimiento:* las variaciones en el diseño son graduales, a través de “fundidos”, lo que hace que se pierda el impacto del cambio. Esto contrasta con el final del espectáculo, cuando la intensidad aumenta bruscamente, por ende su evidencia es mayor y llama la atención del espectador.

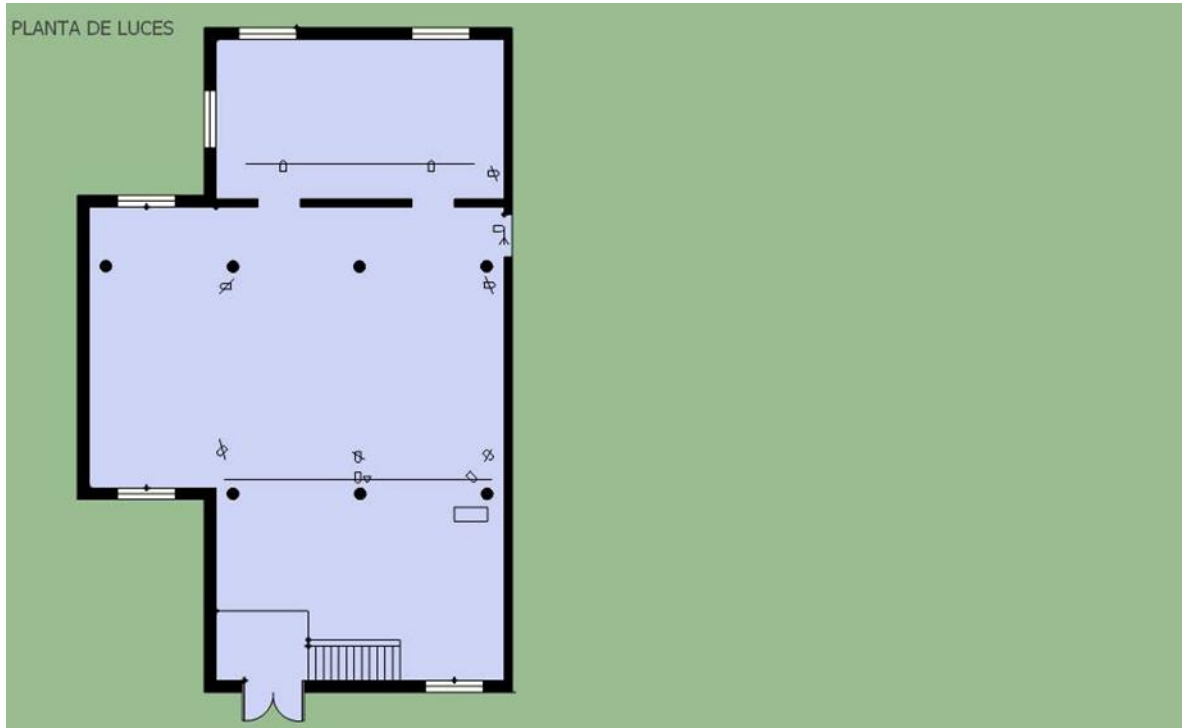
Por último, en lo que respecta a *nuestra mirada sobre el diseño*, podemos exponer que el criterio que tuvimos presente es el de crear un ambiente lúgubre, que mostrara un espacio onírico, fuera de la realidad, propio de los sueños.

El hecho de permanecer en penumbras hace referencia a la idea de lo que no se puede vislumbrar en su totalidad y que sólo nos permite ver parcialidades fragmentadas, las que poseen puntos en contacto entre sí, pero que no siguen una lógica racional, sino aleatoria.

A continuación, la planta de luces nos permitirá observar gráficamente las características en el diseño lumínico que acabamos de describir, y posteriormente su referencia técnica:

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA, INSPIRADA EN EL BALLE “EL LAGO DE LOS CISNES”

### **PLANTA DE ILUMINACION**



EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

**REFERENCIAS ILUMINACION**

**DISTRIBUCIÓN DE LUMINARIAS**

<b>CANAL</b>	<b>SUBMASTER</b>	<b>LUMINARIA</b>
1	1	PAR 56
2	2	PAR 56
3	3	PAR 56
4	4	PAR 56
5	5	PAR 56
6	6	PAR 56
7	7	PAR 56
8	8	PAR 56
9	9	PAR 56
10	10	PAR 56
11	11	PIN
12	12	PAR 56

\*En cuanto a la *utilería*, sólo seleccionamos la que creemos característica de esta obra, como lo son las plumas (boa), zapatillas de punta, caja musical y las “patas de araña”.

El uso de las *plumas y una boa* responde a que en la obra tomada como punto de partida el personaje femenino protagonista es mitad mujer y mitad cisne, es decir mitad humana y mitad ave. Una de las principales características de las aves es que poseen plumas para volar y por ello consideramos que podríamos tomarlas como metáfora para la construcción de sentidos de nuestra obra.

Las *zapatillas de punta*, como ya mencionamos, adquieren diversas utilidades a lo largo de la obra, como las extremidades de una araña.

Una *caja musical* fue utilizada como metáfora de un espacio cerrado en el que la bailarina se encuentra “atrapada”, girando sobre su propio eje, sin poder salir.

Finalmente, las “patas de araña” simbolizan un tema al que hacemos referencia permanentemente a lo largo de la obra: “las fuerzas del mal”.

\*El *espacio escénico* en nuestra obra es, a su vez, la escenografía, entendiendo que “El significado etimológico de la palabra escenografía es ‘escritura en la escena’ (...) en el sentido de dotar al espacio de una significación” (Sirlin, 2005: 77).

Por ende, como escenografía poseemos dos sub-espacios (uno anterior y otro posterior), a los que decidimos “*intervenirlos plásticamente*” para generar un espacio onírico.

Cabe aclarar que “intervención” en artes es un término polisémico, cuyo significado varía de acuerdo con el contexto en el cual se halla inmerso. En nuestro caso, hace referencia a la modificación del espacio con un nuevo criterio absolutamente diferente al del “espacio original”.

En pos a este objetivo, nos inspiramos en Salvador Dalí (1904- 1989) quien es considerado el “padre del surrealismo”, ya que transcribía en sus obras, imágenes que se le presentaban en sueños. Lo distintivo de su poética es que predomina lo gigantesco, hay una desproporción en los tamaños de las imágenes, figuras dionisiacas, se mezclan estilos, se recurre a lo escatológico, y a lo fragmentado, se generan juegos de figura/fondo, entre otras características.

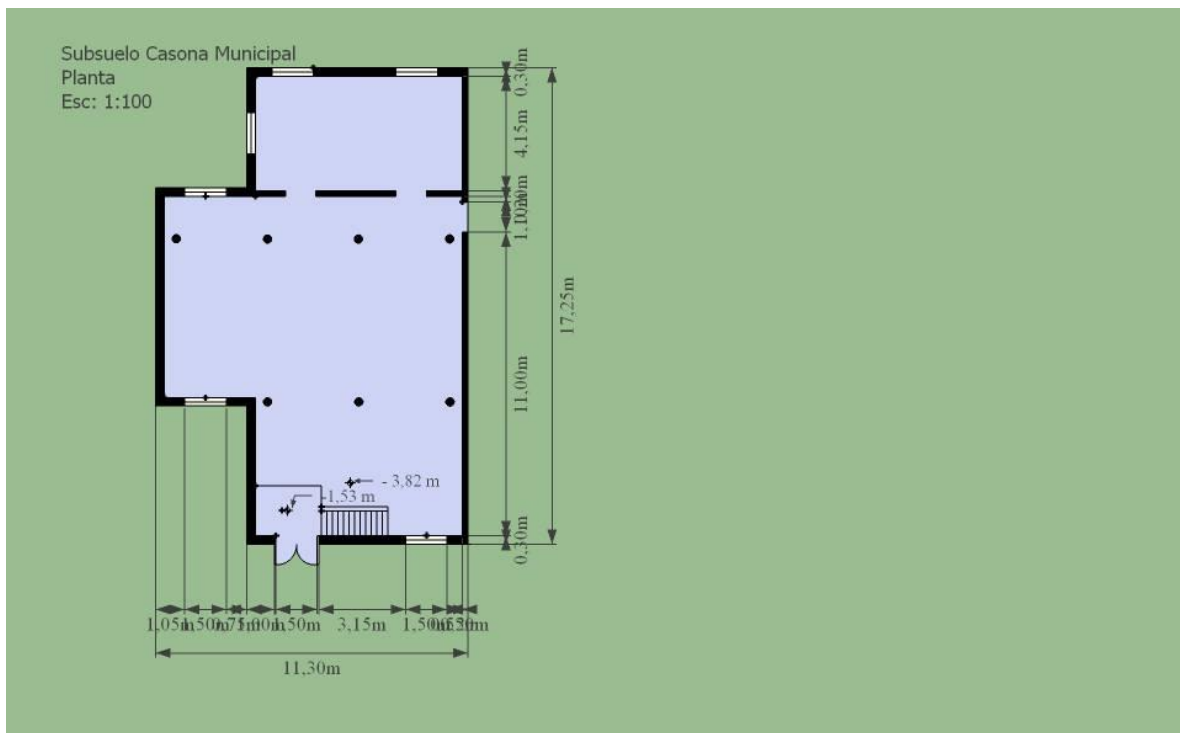
De todas estas peculiaridades que presenta la obra de Dalí, tomamos la idea de la construcción de un espacio onírico, el cual materializamos mediante un “piso de vellón”, que hace pensar que los actores están entre nubes o en el cielo, levitando. Lo gigantesco y desproporcionado, se observa especialmente en la imagen de las “patas de araña gigante”. Y el juego de figura/fondo, apoyado por la subdivisión del espacio, el cual permite explícitamente esta dicotomía.

En cuanto al trabajo operativo de los actores en el espacio podemos decir que seguimos la misma composición que en Ballet: dibujos geométricos, líneas definidas, círculos, el centro posee mayor importancia que la periferia.

En escena buscamos que la superposición de todos los lenguajes descritos anteriormente, más allá de cargar de sentido a los diferentes signos que se presentan, compongan un mundo otro, paralelo al real del espectador, como lo hace el Ballet con sus propias técnicas.

Seguidamente la planta y el corte del espacio escénico con la escenografía del espectáculo, y posteriormente el despiece gráfico de la misma y la utilería anteriormente mencionada:

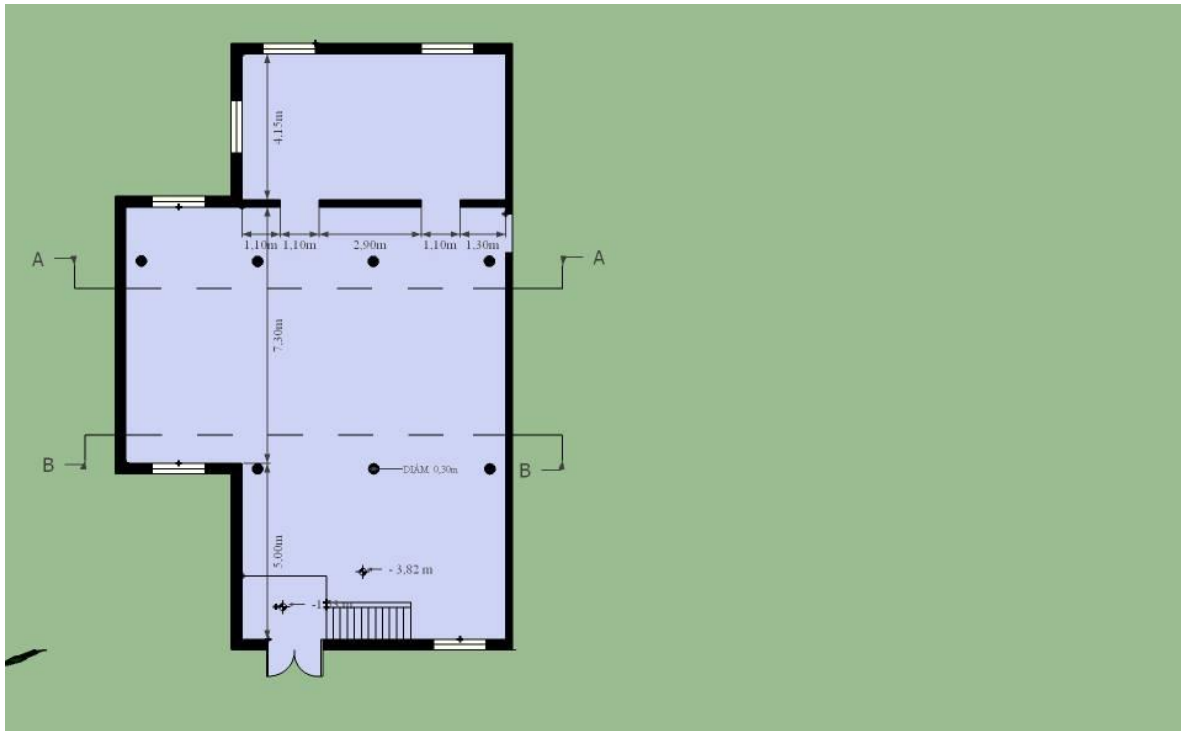
### Planta de La Casona



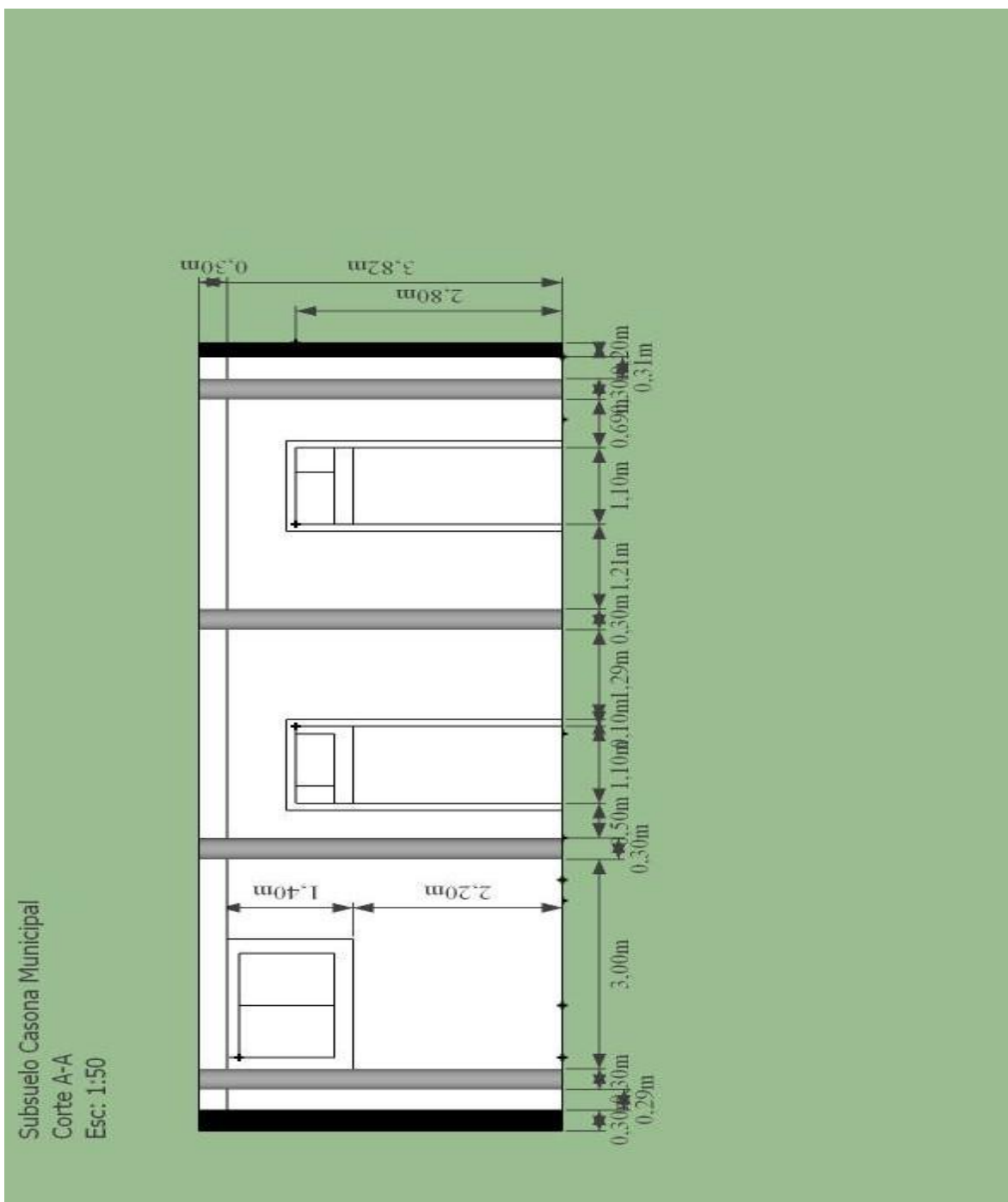


EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA, INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

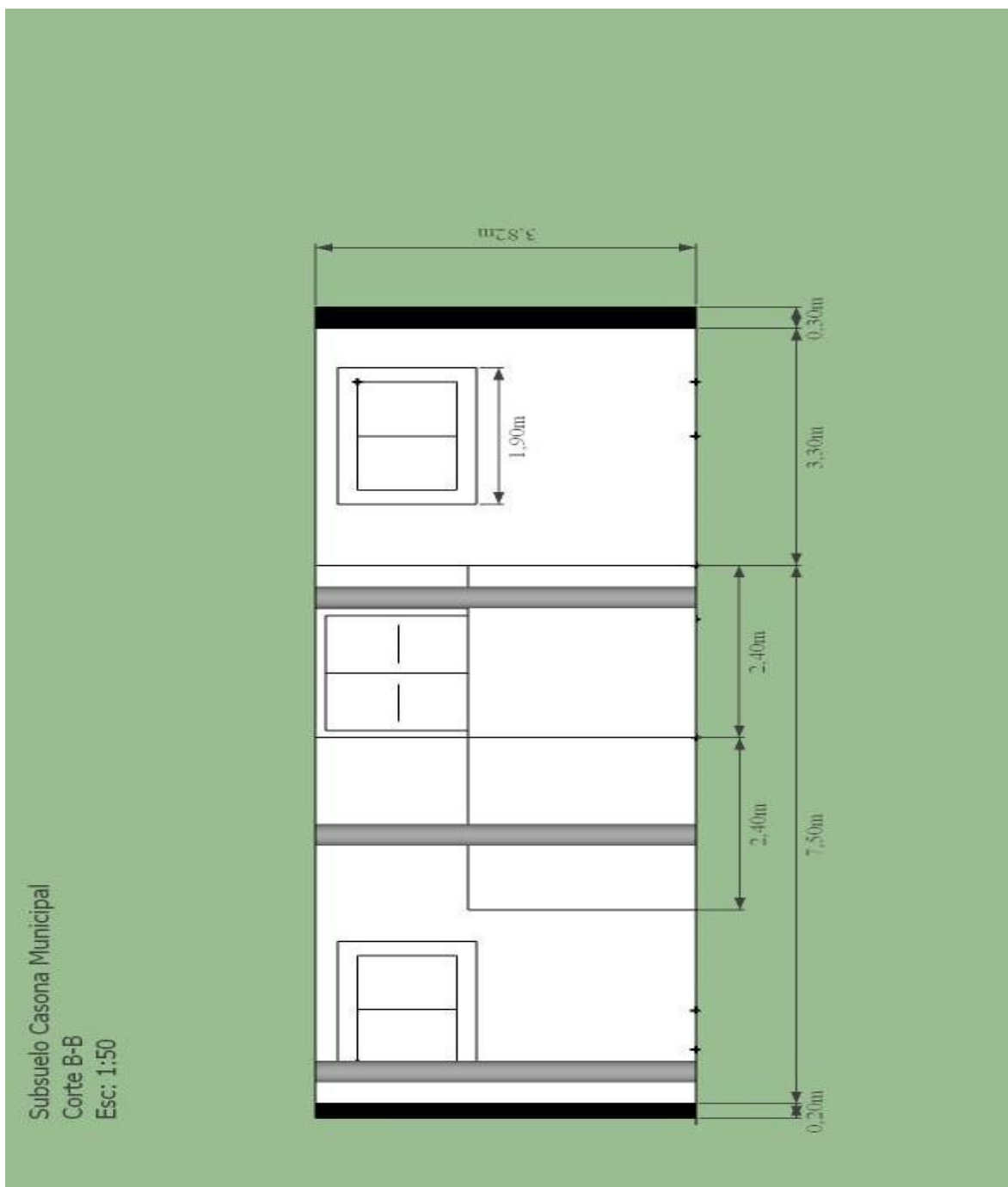
### Planta de La Casona (con cortes)



**Corte A´A´**



**Corte B´ B´**






EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

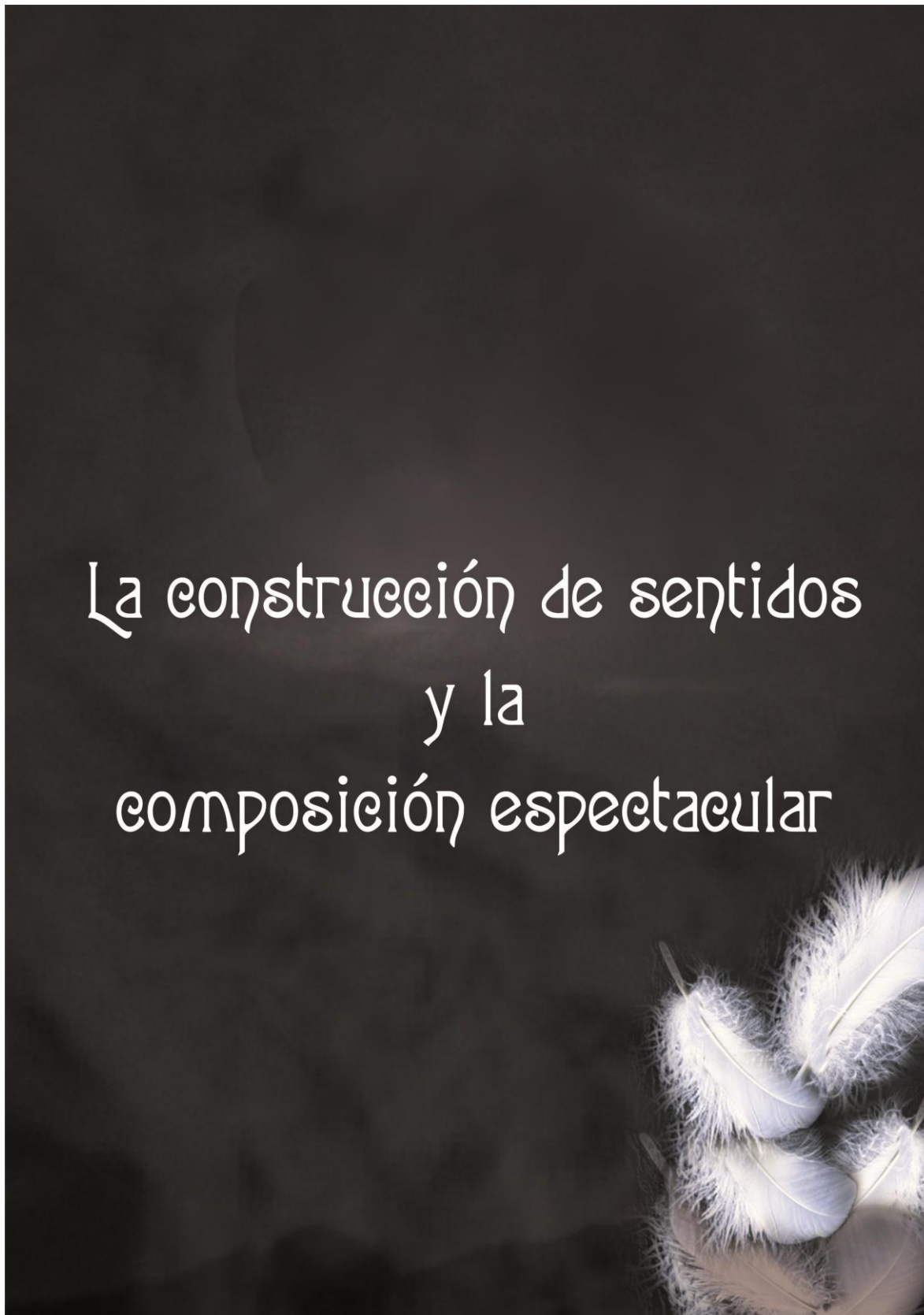
### **Planta de escenografía**

**Despiece Técnico:**

	Utilería/Escenografía	Croquis	Materiales	Detalle
1)	Plumas (boa)		*Plumas sintéticas blancas, negras, verdes y amarillas	
2)	Zapatillas de punta		*Zapatillas con punta de yeso, color rosa	
3)	Caja musical		*Caja musical negra y roja, con forma de corazón	

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

				
4)	“Patas de araña”		<ul style="list-style-type: none"> <li>*Hierro del 6</li> <li>*Cartón corrugado</li> <li>*Tela de peluche negra</li> </ul>	
5)	Piso		<ul style="list-style-type: none"> <li>*Vellón sintético blanco</li> </ul>	



## 8. La construcción de sentidos y la composición espectacular

En este capítulo expondremos los sentidos en los cuales nos basamos para construir nuestra propuesta, haciendo una pequeña reflexión sobre lo que queremos decir con la obra.

Por lo mismo, explicaremos el proceso de montaje espectacular, detallando a qué recursos artísticos debimos apelar.

### 8.1. Sobre la construcción de sentidos

Una de las pocas certezas que poseemos es que nuestra investigación habla de muchos temas, pero inexorablemente siempre va a hablar de nosotros. Leemos en *La Metáfora en el Arte* de Elena Oliveras:

La obra de arte expresa ideas relativas a los “grandes” temas que ocupan al hombre desde siempre y que cada época permitió vislumbrar de manera particular. De esta manera, la vida, la muerte, el amor, el destino, la ubicación cósmica toman cuerpo en las obras, convirtiéndolas en modelos de imágenes, más o menos precisas, que el hombre pueda tener de su entorno. (Oliveras, 1993: 167)

Partimos de conceptos que observamos se desprenden de “El Lago de los Cisnes”, los trabajamos en escena para crear una “polifonía de sentidos” y así permitir que cada espectador genere su propia lectura de aquello que observa, mediante asociaciones, comparaciones, oposiciones, selecciones, interpretaciones, entre otras operaciones que le permiten “emanciparse” de los primeros sentidos que proponemos como creadores, para luego formular los propios al relacionar aquello que leen con su mundo de referencia. Así tenemos en *El espectador emancipado*:

La emancipación (...) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar (...) cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma (...) Observa, selecciona, compara, interpreta (...) Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (Ranciere J., 2010: 19 y 20)

Uno de los temas que abordamos en nuestro espectáculo es el de la búsqueda de la libertad (tema del hombre romántico por excelencia). Lo entendemos como la búsqueda de “liberarnos de los mandatos sociales que nos oprimen”, búsqueda incesante que no solamente es una inquietud del hombre romántico, sino que podemos vincularla a nuestros deseos personales.

Otra temática es la del egocentrismo, ya que se busca lo imposible (especialmente el personaje “el otro”), lo que provoca la soledad en el hombre.



También nos encontramos hablando del desdoblamiento de uno mismo en otro ser, la posibilidad de hallarnos en otros cuerpos que pasaron por aquellas experiencias que hoy nos suceden a nosotros, el mirarnos al espejo frente a otras personas y encontrarnos reflejados allí.

Todas estas temáticas están envueltas en un “carácter” surrealista, onírico y, por momentos, siniestro, lo que les otorga mayor “densidad”, hablando siempre desde un lenguaje poético y metafórico que dice simultáneamente lo que sucede en escena y lo que queremos decir como actores y directora.

Como mencionamos anteriormente nuestra obra puede hablar de muchas temáticas, pero inevitablemente hablará de nosotros, de nuestras inquietudes, de nuestros deseos, de nuestra mirada sobre el mundo, es así una confesión, o mejor aún, es el hedor de nuestras confesiones.

## **8.2. La construcción de sentidos a través de la metamorfosis como operación artística para la composición espectacular**

Al indagar sobre la metamorfosis, nos preguntamos cómo es posible que esta investigación pase a ser elemento compositivo de un espectáculo, y a qué estrategias debemos recurrir para que ello suceda.

Apelamos a *La Metáfora en el Arte*, de Elena Oliveras:

De acuerdo con su etimología, *metaphora* es el transporte, la traslación, el desplazamiento (...) Por su etimología puede ser aplicada a todos los tropos en tanto “transportes” del significado (...) “tropo” (del griego tropos, vuelta o giro) es un tipo de figura que modifica el significado de las palabras (...) consiste en convertir el significado corriente en un significado extranjero, capaz de designar a otra cosa. (Oliveras, 1993: 20)

Llegamos pues a la conclusión de que, para hacer explícita la metamorfosis como elemento compositivo espectacular, debíamos exponerla en escena a través de la *metáfora*, ya que es lo que torna llamativo al lenguaje y permite que nazcan imágenes en la mente del espectador, que van más allá de lo que sucede en escena.

También consideramos imprescindible este trabajo, porque en teatro no encontramos otro modo de abordar la idea de “metamorfosis” como *muerte de una sustancia para el surgimiento de una nueva*. Para lograr la metamorfosis en escena, debimos acudir a utilizar nuestra materialidad de modo que aquello que el espectador observa en escena remita a nuevas situaciones, para que “la muerte y el nacimiento de una nueva sustancia” se genere en el imaginario del espectador, siempre inducido por lo que sucede en escena:

La metáfora (...) produce un salto paradigmático por el cual reemplaza a un miembro de un paradigma por un miembro de otro paradigma distinto (...) Las conexiones que establece no se encuentran en el mundo (...) cotidiano (...) Son imaginarias (...) y nos sacan de lo que llamamos real para acercarnos al mundo de la ficción (...) quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia. (Oliveras, 1993: 28 y 29).

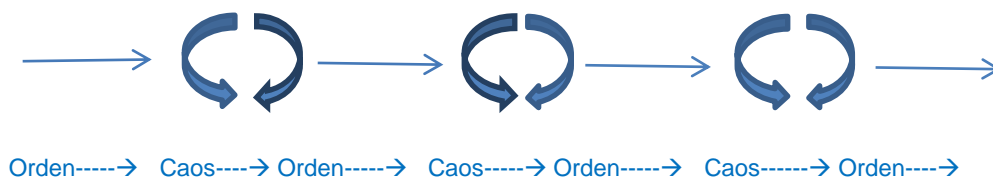
(...) la identificación de los términos no anula totalmente su individualidad (...) La eficacia de la metáfora consistirá, precisamente, en mantener en perfecto equilibrio la ilusión de la identificación y la realidad de la separación (Oliveras, 1993: 38)

Cabe mencionar que la operación artística seleccionada es la metáfora por sobre la metonimia y la sinécdoque, dado que:

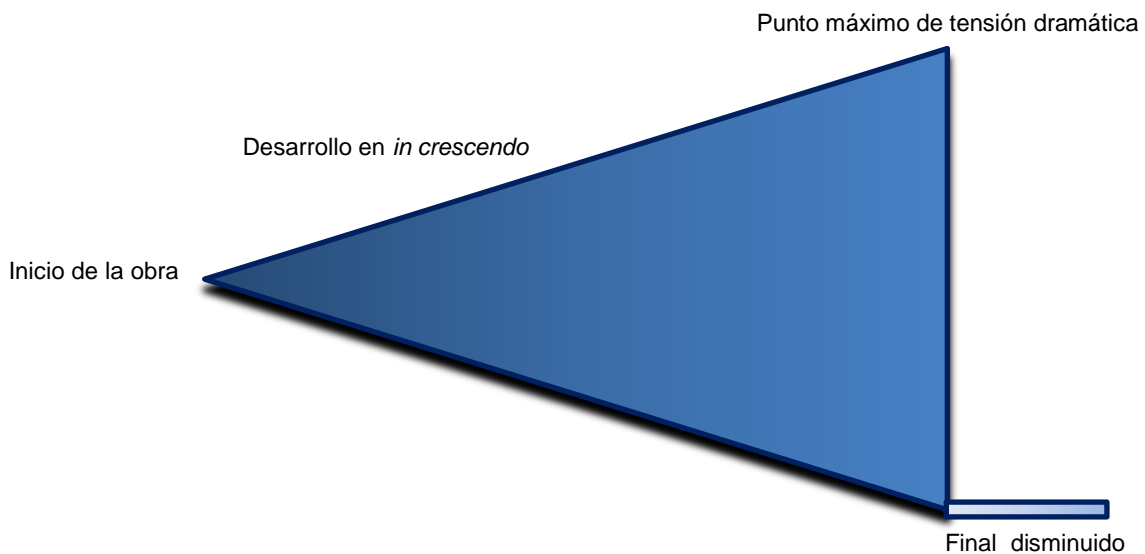
La *metonimia* produce un desplazamiento unidireccional de la referencia que no supone identificación. No hay reunión en un mismo espacio de los dos términos en cuestión (...) Se ha producido un desplazamiento y no una condensación de términos, como en la metáfora. La intención realista de la metonimia es mantenida en la *sinécdoque* al no darse ningún cambio de dominio (...) La transferencia se da entre la parte y el todo y a la inversa. (Oliveras, 1993: 68)

En otras palabras, la metonimia y la sinécdoque no nos permiten aludir a nuevos vínculos entre lo que sucede en escena y mundos ficcionales. En cambio, la metáfora, al posibilitar esto último, nos posibilita como creadores hallar “nuestro propio modo de decir” y al espectador “su propio modo de leer”.

El trabajo sobre la metamorfosis, vinculado a la composición escénica, nos hizo pensar en un comienzo en una línea de tensión del espectáculo a modo de “resorte”, que en cada “contracción/expansión” nos permitía ir “del orden/al caos”, y allí se desarrollaba un modo de metamorfosis.



Sin embargo, al continuar con la investigación concluimos que al respetar el formato de “resorte”, el “nivel de intensidad” de la obra se mantenía siempre estable, sin variaciones; es por esto que modificamos esa primera estructura, pensando que la línea de tensión y atención de nuestro espectáculo debe aumentar progresivamente a lo largo de toda la obra, en pos de que lo nuevo que ocurre en escena sea “superador”, en intensidad y dramatismo, a lo que ocurrió anteriormente. Esta decisión se funda en que ya no pensamos el sentido del espectáculo como un “resorte”, que va del orden al caos en cada escena, sino como una sola línea que va en *in crescendo* hasta que en el final del espectáculo, al llegar a un punto límite, se genere el “quiebre”. Luego de este punto máximo en el espectáculo, sólo se observará una imagen final, de menor intensidad dramática, que la pensamos como un momento para la reflexión del espectador.



# Sobre la dramaturgía



## 9. Sobre la dramaturgia

En el presente capítulo desarrollaremos el proceso de construcción de la dramaturgia de nuestro espectáculo.

Nos es preciso esclarecer aquí que este trabajo fue una labor colectiva, realizado en escena por los actores comprometidos en el proyecto, tanto la tesista (Penélope Arolfo), como la Prof. Carolina Gallardo y el Prof. Lucas Leiva; y la dirección del espectáculo y el trabajo de síntesis y edición de la dramaturgia, estuvo a cargo de la Lic. Yohana Mores, quien se incorporó al proceso bajo el rol de directora.

### 9.1. Sobre el proceso dramático

La decisión de comenzar a trabajar a partir de una obra de Ballet nos colocó frente a una primer problemática en el proceso de la dramaturgia de nuestro espectáculo, la de no poseer un parlamento sobre el cual basarnos.

Es por esto que durante los ensayos, en las improvisaciones, el surgimiento de textos nos resultó una gran complejidad. Frente a ello, decidimos incorporar textos de diferentes autores para utilizarlos como “resorte dramático” en nuestra creación. Éstos fueron seleccionados por gusto propio, y por encontrar en ellos puntos de contacto con el tema trabajado, ya sea desde lo formal, el contenido, la sonoridad de las palabras, etc.

Algunos fragmentos son de autoría propia, pero otros fueron extraídos de: “Abzurdah. La perturbadora historia de una adolescente” de Cielo Latini (Ediciones Ámbar, 2008); “Espantapájaros”, “Cansancio”, “Solo”, “Yolleo”, y “¿Dónde?” de Oliverio Gironde (Edición Beatriz Vierbo, 2007); “Mientras tanto” y “La casa interior” de Irene Gruss (Editor Bajo la Luna Nueva, 2008).

He aquí una ambigüedad: poseemos textos poéticos y a su vez textos del habla cotidiana, que proponen dos modos de abordaje sonoro diferentes, ya que los textos poéticos suelen solemnizar más que los de habla cotidiana.

Todos los textos fueron subdivididos en “dos partes” dentro de la obra: en la primera, reagrupamos la mayoría de los textos cotidianos o coloquiales, los que presentan a los personajes; en cambio, en la segunda parte aparecieron los poéticos o líricos que “elevan” lo que se dice a un plano metafórico, el que por sí mismo habla más allá de lo que se dice.

Los textos poéticos poseen una estructura y una puntuación que los dotan de un modo particular de decirlos; sin embargo, en nuestro abordaje los despojamos de sus significados *a priori*. Ésta es la segunda problemática con la que nos enfrentamos en nuestro proceso.

El modo de abordarlos se logró alcanzando una correspondencia cuerpo/voz, buscando primero diversas “corporalidades”, para luego comenzar a indagar la palabra. Aquí, nuestra tercera problemática.

Este trabajo sobre el texto nos permitió explorar sus posibilidades de sentidos, los cuales se “multiplican” al poner en tensión dicho trabajo con el resto de los lenguajes escénicos (como el trabajo sobre el cuerpo, la iluminación, el sonido, vestuario, etc.) lo que conlleva a un “espesor de sentidos”.

Leyendo *Hacia un Teatro Pobre*, encontramos lo siguiente: “Lo importante es darle al texto, mediante la técnica vocal y corpórea, un grado de interés que no tiene bajo circunstancias normales” (Grotowsky, 1968: 167). Es así que le otorgamos al texto, a partir de estados con el cuerpo, un modo particular de sonoridad que lo extraña, le proporciona extracotidianeidad y le quita todo tratamiento realista posible. Es decir, lo descontextualiza y recontextualiza en la ficción que se genera allí, como un lenguaje más de los que componen la escena.

Cabe aclarar aquí que la narración de la obra no responde a una estructura aristotélica (inicio-nudo o conflicto- desenlace), sino que se presenta como fragmentaria, al igual que los sueños: discontinua, por momentos sin una aparente lógica real en la sucesión de los acontecimientos y con asociaciones insólitas. Esto se debe a un proceso de “desprendimiento” con respecto a la estructura dramática de “El Lago de los Cisnes” (obra en la cual nos basamos), para hallar la estructura de nuestra propia obra, independiente de la primera.

Su estructura fragmentada permite una infinidad de posibilidades, lo que nos coloca frente a una nueva problemática: ya que la narración de nuestra obra no está estrictamente fijada, la recontextualizamos cuantiosas veces. Estas variaciones sucedieron en el plano de la estructura, pero inevitablemente tienen relación directa con lo que queremos decir en escena; es decir, cada recontextualización de la estructura dramática se debe a alguna modificación en el sentido del espectáculo.



## 10. Nuestra propia poética

Luego de todo el proceso creativo descrito, sólo nos resta exponer cómo ello dio origen a nuestra manera de pensar, hacer, reflexionar y crear un lenguaje particular para nuestro espectáculo.

A este respecto podemos decir que el procedimiento utilizado y evidenciado es el de la metamorfosis, lo que tomamos como base de nuestra poética. Esta decisión nos permite vincular fragmentos de escenas que en su apariencia no tienen relación directa, como así también reutilizar objetos y vestuarios de diferentes modos, apelando siempre a la metáfora.

Podemos así reflexionar sobre lo que prima en nuestra investigación. Descubrimos que no privilegamos la comprensión de la narración de “una historia” (como sí ocurre en la obras de Ballet), sino la utilización del cuerpo como “fin en sí mismo” y no como “medio para narrar”. Ya no nos interesa buscar conexiones lógicas, sino sensoriales, que permitan trascender la forma para alcanzar una “polifonía de sentidos” y llegar así a la emoción del espectador.

Pero para alcanzar esto, debimos tener en cuenta que nuestras actuaciones se basan en la dicotomía “forma/estado”, es decir, primero debemos llegar a la forma desde el cuerpo, para así alcanzar el estado emocional, y no en viceversa. De este modo, podremos sostenerlo y repetirlo a lo largo de la totalidad de las funciones.

Numerosas fueron las problemáticas que atravesamos a lo largo de nuestra investigación y que casualmente coinciden con las “problemáticas actorales éticas” que describe Grotowsky.

La primera de ellas, y la más importante desde nuestra perspectiva, es el hecho de expresarnos a través de nuestros motivos más personales, exponiendo nuestras inquietudes y destacando los temas sobre los cuales deseamos hablar, atreviéndonos así correr el “riesgo del fracaso” durante el proceso de investigación.

Permitirnos correr este “riesgo del fracaso” es lo que nos permitió, a nuestro entender, hallar estados y situaciones escénicas a los cuales nunca habiésemos llegado si nos hubiéramos mantenido siempre dentro del “rango de actuación” que, por diferentes motivos, manejamos con más precisión, buscando de este modo una mayor ductilidad frente a nuevos modos de actuación. Al respecto, leemos al mismo Grotowsky: “El problema esencial es darle al actor la posibilidad de trabajar “en seguridad”. El trabajo de un actor está en peligro (...)” (Grotowsky, 1968: 180).

Otra de las problemáticas que atravesamos es la de pensar en el resultado (que sin embargo es una cualidad que no se puede ignorar) durante el proceso creativo; pero para lograr este resultado, no debemos buscarlo, ya que los actores no debemos trabajar “para nosotros mismos”, sino que debemos contar con “compañeros seguros”, con los cuales nos damos el permiso de “hacer todo”. Tuvimos que trabajar de cara a esta problemática en dos aspectos de cabal importancia para la



actuación: el control de la ansiedad por encontrar resultados, y la total entrega y confianza en los compañeros.

Con respecto a esto último, Grotowsky menciona lo siguiente: “(...) el actor debe actuar en estado de trance (...) es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad (...) se trata de una entrega total”. (Grotowsky, 1968: 32).

Una última problemática que deseamos destacar son las particularidades del proceso actoral de cada uno de los actores vinculados a este proceso. En una primera instancia, todos trabajamos sobre el objetivo de alcanzar estados corporales extremos, pero luego, tanto Carolina como Penélope componemos actuaciones a modo de “capas”, es decir, primero establecen un recorrido por el espacio o una “partitura” general, y luego se adentran en los detalles, los cuales vamos incorporando progresivamente. En cambio, Lucas compone en “bloques”, es decir, en su desarrollo de la actuación tiene en cuenta, en paralelo, la partitura general de movimientos como los detalles en la actuación.

Todas las problemáticas anteriormente mencionadas, como las decisiones, los interrogantes, las modificaciones sufridas a lo largo del proceso, entre otros aspectos de relevancia, generaron nuestro “cómo decir”, nuestra poética en escena.

# Conclusiones



## 11. Conclusiones

Pretender concluir un proceso creativo de una investigación teatral antes de su estreno y futuras reposiciones nos es sumamente complejo. Sólo cabe, en estas últimas páginas, reflexionar alrededor del proceso ya descrito.

Como mencionamos en la Introducción de este escrito, a lo largo de nuestra indagación pretendimos redefinir conceptos teóricos a partir de la propia praxis en escena, para poder generar un cruce entre el plano de la teoría y el de la práctica. Dicho proceso, nos indujo a abordar las poéticas de Stanislavsky, con su “Sistema de las Acciones Físicas”, de Grotowsky, con su concepto del “Actor Santo”, y de Barba, con su “Teatro Antropológico”.

Luego de este proceso inductivo, a partir de nuestras experiencias y por medio de observaciones establecimos reflexiones que, a su vez, pusimos a prueba nuevamente en la práctica, con lo que generamos un “sistema de reflexiones” que se “nutre” tanto de la teoría como de la praxis en la investigación.

Este conocimiento empírico, al repetirse constantemente en el proceso creativo, no produce una “verdad universal” de carácter totalizante e incuestionable, sino una reflexión al interior de nuestra investigación, la que trasciende los datos iniciales y produce así un “cuerpo de conocimientos dinámicos” que se retroalimenta entre los tres componentes indispensables para una investigación en artes: teoría, práctica y reflexión.

Este cuerpo de conocimientos dinámicos proporciona al proceso sus propias reflexiones, su propia redefinición de los conceptos, su propia perspectiva, su propia poética, que emerge del vínculo de todos los lenguajes escénicos allí presentes y del acertado trabajo de guía de nuestros asesores; y esencialmente de la estrecha relación entre actor/director.

En nuestro caso (como ya indicamos cuantas veces) lo que rigió la investigación fueron los modos de componer en Ballet y Teatro a partir del concepto de “metamorfosis”, trabajado desde la metáfora.

Enfrentarnos a nuestras propias problemáticas, a nuestras dudas, a nuestros cuestionamientos sobre el modo de componer en Teatro, nos condujo al hallazgo de puntos reflexivos en donde encontramos más preguntas, inquietudes o dudas que respuestas, las que nos permiten adentrarnos en el tema planteado, analizarlo y reflexionarlo, y que le imprimen a dichas reflexiones nuestra propia mirada.

Nos queda por exponer que creemos y sentimos que el tema de nuestra investigación no fue únicamente un modo de componer y pensar la escena, sino de pensarnos como actores y creadores, como cuerpos que se metamorfosean, cuerpos que cambian, con cosas que cambian, inmersos en una vida que cambia y nos cambia. El teatro nos concede esa cualidad casi “mágica”, la de modificarnos radicalmente, la de permitirnos vernos distintos a partir de preguntas y motivos

personales a la hora de actuar, la de sentirnos diferentes, ya que los hombres nos encontramos en permanente cambio: *“hoy no somos lo mismo que ayer, ni mañana lo mismo que hoy; porque inevitablemente estamos atravesados por la metamorfosis”*.



# Bibliografía principal

## 12. Bibliografía principal

- ARISTÓTELES (1964); Aristóteles. Obras Completas (Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por Francisco de la P. Samaranch) Edición Aguilar. Pp. 985-991.
- BARBA, EUGENIO (1994); *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos Editora S.R.L.
- CARLÈS, ANA ABAD; (1º edición 2004) *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid. Ed. Alianza. Pp. 92-123.
- EDMUNDO, BURKE (1807); *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestra ideas acerca de lo sublime y lo bello*. (Traducción: Juan de la Dehesa).
- ERISMANN, GUY (1990). *El Lago soñado por Tchaikovski*. París.
- FINZI, ALEJANDRO (2004); *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*. Argentina. Ediciones el Apuntador y Ediciones el Boulevard.
- GARRE, SOL y PASCUAL, ITZIAR (2009); *Cuerpos en Escena*. Caracas. Editorial Fundamentos.
- GROTOWSKI, JERZEY (1968); *Hacia un Teatro Pobre* (Traducción de Margo Glantz) Siglo Veintiuno Editores. México.
- LEHMANN HANS-THIES (1999); *De imágenes corporales post-dramáticas* (Traducción: Susana Tambutti) Berlín.
- OLIVERAS, ELENA (1993); *La metáfora en el arte*. Bs. As. Ed. Almagesto.
- PASI, MARIO (1980); *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*. España. Ed. Aguilar. Pp. 1-40.
- PINTO, RENATO (1974); *El Mundo de la Cultura*. (Traducción: Eduardo Amaro) Europa. Ediciones Viscontea.
- RANCIÈRE, J. (2010); *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Ediciones Bordes Manantial. Pp. 9-28.
- SERRANO, RAÚL (2004); *Nueva tesis sobre Stanislavsky: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires. Ed. Atuel.
- SIRLIN, ELI (2005); *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires. 1º edición del Instituto Nacional del Teatro.
- STANISLAVSKY, CONSTANTIN (1953); *Un actor se prepara* (Traducción: De Cervantes, Dagoberto) México. Ed. Constancia.
- STANISLAVSKY, CONSTANTIN (1997); *El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de la encarnación*. Argentina. Ed. Quetzal. Pp. 33-42.
- TAMBUCCI, SUSANA (2008); *Danza o el Imperio sobre el cuerpo*. Buenos Aires. Publicado por Red Sudamericana de Danza.

### 12.1. Textos consultados no citados

AGUADA BERTEA VERÓNICA, BAZÁN JULIO CÉSAR y MORES YOHANA (2011); *La repetición como procedimiento: condicionamientos, posibilidades y límites en la construcción actoral*. Trabajo final de Licenciatura en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

BOURCIER, PAUL (1981); *Historia de la danza en Occidente* (Traducción: Alier Roger) Editorial Blume. Pp. 165-183.

KALONIKO (1992); *La historia del traje*. México. Editorial Diana.

KANT, IMMANUEL; *Lo bello y lo sublime*. [www.librodot.com](http://www.librodot.com).

LIFAR, SERGE (1973); *La danza*. Barcelona. Editorial Labor.

PAVIS, PATRICE; (2003) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires. Ed. Paidós. Pp. 35, 36.

TASCHEN (1994); *Salvador Dalí 1904-1989 La conquista de lo irracional*. Argentina. Ed. Taschen.

URIGU, VALERIA SILVINA (2011); *El abordaje de un espectáculo híbrido: teatro, música, poesía y danza*. Trabajo final de Licenciatura en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

### 12.2. Revistas y artículos.

CORNAGO, OSCAR (2005); *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*. *Revista de teoría y crítica teatral: “telondefondo”* N°1- Agosto. Madrid.

LOPEZ CANO, RUBÉN (2010); *La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital*. *Revista LIS. Letra Imagen y Sonido*. N° 5 Marzo-Junio. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Pp. 171-185.





EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

### **13. Anexos**

#### **13.1. Anexo n°1: “El Lago de los Cisnes” (audiovisual de la versión de Maya Plisetskaya)**

A continuación el audiovisual de la versión de “El Lago de los Cisnes” en la cual nos inspiramos para comenzar con la presente investigación:

### 13.2. Anexo n°2: “PERNOCTA” Hedor de confesiones

#### **“PERNOCTA”**

#### **Hedor de Confesiones**

##### **Personajes:**

“Ella”, la que sueña.

“La otra”, la soñada.

“El otro”, el soñado.

##### **Tiempo y espacio:**

Todo ocurre en la cabeza de “Ella”.

Transcurre en una noche.

#### ***ESCENA DEL INICIO***

*Se encuentra “Ella” sentada de lado, en el medio del espacio.*

*Se escucha su cajita musical.*

Parece que se cumple mi sueño.

Yo siempre soñé con vivir en un mundo de hadas, entre nubes blancas como copos de azúcar. Siempre quise ser princesa, estar constantemente vestida de largo, con el pelo suelto y radiante, encantando a todos con mi belleza. Tener corona, vivir rodeada de príncipes y reinas, en castillos gigantes y coloridos, donde nadie está triste, todos somos felices y nos queremos. Estamos rodeados de flores y mariposas de colores, violeta, rosa, amarillo, verde, turquesa, que giran alrededor nuestro, que nos vienen a saludar, a dar el buen día y nos dicen que si seguimos así vamos a copar la galaxia con nuestra energía positiva, y vamos a transformarla en un lugar maravilloso en donde todos quieren vivir.

En mi sueño todos somos hermosos y adorables y estamos rodeados de hadas, que nos llevan a volar por ahí... y sentimos el aire que roza nuestras caras, porque somos libres, felices y no tenemos de qué preocuparnos.

#### ***Apagón***

**1° BLOQUE**

Escena 1 y 2:

*Se escucha la música inicial.*

*Los tres personajes de frente al público, en diagonal, vestidos como bailarines.*

Ella: La gente no cambia.

El otro: Nunca te falte disciplina.

La otra: ¡Apurate! ¡Se te envejecen los óvulos!

Ella: No dejes que te lleven por delante.

El otro: Nunca dejes que se metan con tu platita.

La otra: No hay que ser tonta en la vida.

Ella: Una cosa es ser buena y otra cosa...

El otro: A la historia la escriben los valientes.

La otra: Comete todo el plato... estás muy flaquita.

Ella: Me extraña de vos...

El otro: Los hombres se hacen a los golpes.

La otra: Cuando te cases y tengas hijos.

Ella: Ahora vas y pedís perdón. Qué van a pensar...

El otro: El que no arriesga no gana, ni pierde.

La otra: Siempre hay que ser agradecido.

Ella: Hacete la señal de la cruz todas las noches antes de irte a dormir. Porque si no el Diablo te va a llevar de la cola.

El otro: Qué va a decir la gente.

La otra: Deberías tener un poquito más de criterio.

Ella: Al que nace barrigón, es añudo que lo fajen.

El otro: Más vale pájaro en mano que cien volando.

La otra: Libre no es lo mismo que libertino.

Ella: Muerto el perro, se acabó la rabia.

El otro: Más vale malo conocido, que bueno por conocer.

La otra: No hay rosa sin espinas.

Ella: A quien madruga, Dios lo ayuda.

El otro: Dime con quién andas, y te diré quién eres.

La otra: Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

Ella: No todo lo que brilla es oro.

El otro: Más vale prevenir que curar.

La otra: Más vale estar sola, que mal acompañada.

Ella: El que no llora, no mama.

El otro: A las palabras se las lleva el viento.

La otra: El que escupe al cielo, le llueve en la cara.

Ella: Ojo por ojo, diente por diente.

El otro: En el país de los ciegos, el tuerto es rey.

La otra: Es más fácil ver la paja en el ojo ajeno, que la viga en el propio.

Ella: Cada loco con su tema.

El otro: Dime de qué presumes y te diré de qué careces.

La otra: Del dicho al hecho, hay un largo trecho.

Ella: A palabras necias, oídos sordos.

El otro: A buen entendedor, pocas palabras.

La otra: Cuando el río suena, agua trae.

Ella: Quien mal anda, mal acaba.

El otro: En la vida no son todas rosas y flores.

La otra: Quien a hierro mata, a hierro muere.

Ella: No por mucho madrugar se amanece más temprano.

El otro: La vida no es soplar y hacer botellas.

La otra: El que calla, otorga.

Ella: Quien mucho abarca, poco aprieta.

El otro: El tren de la vida pasa sólo una vez.

Ella: Sordo como una tapia.

El otro: Fuerte como un roble.

La otra: Ojos que no ven, corazón que no siente.

Ella: Difícil, como buscar una aguja en un pajar.

El otro: En casa de herrero, cuchillo de palo.

La otra: Agrandada como galleta en remojo.

Ella: Ese no tiene un mango partido al medio.

El otro: Zapatero, a tus zapatos.

La otra: Si te gusta el durazno, aguántate la pelusa.

Ella: Cuando la limosna es grande, hasta el santo desconfía.

El otro: Sos harina de otro costal.

La otra: No hay mal que dure cien años.

Ella: A río revuelto, ganancia de pescadores.

El otro: Cuando hay hambre, no hay pan duro.

La otra: Siempre que llovió, paró.

Ella: El que ríe último, ríe mejor.

El otro: Del árbol caído todos hacen leña.

La otra: Una de cal y una de arena.

Ella: Se da vuelta para el lado que sopla el viento.

La otra: La mentira tiene patas cortas.

El otro: Se da vuelta como un panqueque.

Ella: Más malo que la peste.

La otra: Se da vuelta como una media.

El otro: Liviana como una pluma.

Ella: No seas pájaro de mal agüero.

El otro: Ágil como una gacela.

La otra: Fría como nariz de perro.

Ella: Duerme como una marmota.

El otro: Más lenta que una tortuga.

La otra: Cortita como patada de chancho.

Ella: Duerme como un lirón.

La otra: De noche todos los gatos son pardos.

Ella: El buey lerdo toma el agua turbia.

La otra: Estas más loca que una cabra.

El otro: Cocodrilo que se duerme, es cartera.

La otra: Más mala que las arañas.

Ella: Tenés que sacrificarte.

El otro: Tenés que hacerte valer.

Ella: Tenés que estudiar para ser alguien en la vida.

El otro: Tenés que tener disciplina.

Ella: Tenés que cuidar tu cuerpito.

El otro: Tenés que ser jordenada! (“El otro señala a “Ella”. “Ella” se calla)

El otro:

En esta casa se hace lo que yo digo.

Más sabe el diablo por viejo, que por diablo.

No muestres la hilacha.

De tal palo, tal astilla.

Si seguís molestando te va a llevar el viejo de la bolsa.

No se le pueden pedir peras al olmo.

Dios las cría, y el viento las amontona.

Siembra vientos, y cosecharás tempestades.

No te metas en las conversaciones de los grandes.

Vos tenés que hacer todo lo que te diga la maestra, no contestar y quedarte callada.

Las chicas buenas se comportan como princesas.

Me vas a matar de un disgusto.

No hay que empezar la casa por el tejado.

Esperá que estoy hablando.

No hay peor sordo que el que no quiere oír.

No seas muchachera.

Cría cuervos y te sacarán los ojos.

¡Chinita de mierda!

*(“Ella”: transformación de “vieja” a nena)*

### Escena 3:

Ella: Me enseñaron a ser buena, correcta y madura... A los 9 años ya era una mujer ejemplar, responsable de la consecuencia de mis actos, un prodigio, casi perfecta.

No soy una persona a quien las cosas le fueron difíciles en la vida: nunca me tocó sufrir dificultades de dinero, ni divorcios de padres, ni problemas escolares.

Siempre tuve la vida lo suficientemente calma como para aburrirme hasta límites insospechados. Lo cual no quiere decir que tenga una vida perfecta.

Creo que tanto aburrimiento me llevó a angustiarme por la nada misma. Me encantaba sentarme a su lado, escuchándola tocar el piano... para mí era la mejor pianista del mundo.

Pero para llegar a tocar bien tenía que practicar todos los días.

Con nueve años me levantaba todos los días a las seis de la mañana, a practicar.

Siempre me dijeron que tengo las mismas manos, los dedos largos, como ella, como patas de araña.

Escena 4 y 5:

*(Se escucha música. Furor dionisiaco. Aplausos.)*

Ella: Gracias. Muchas gracias. Quiero agradecer en primer término a la organización. A mi familia. Gracias por apuntalarme incondicionalmente. A mis amigos. A mis formadores. A mis compañeros. Disciplina cómo sangras. He llegado hasta aquí con el sudor de mi frente.

Le doy gracias a Dios, y a la Virgen que me cubre con su manto. Los verdaderos logros se obtienen a fuerza de sacrificio. Esto afirma mi vocación. Ustedes me dan la fuerza y la felicidad necesaria para cada día ser mejor. Dios ayuda al que madruga y yo soy feliz porque hago lo que amo, desde la mañana a la noche, sin descanso, sin pausas, sin treguas, Muchas gracias.

*(“Ella” queda en escena)*

Escena 6 y 7:

*Escena con apoyatura musical.*

*Se ven a “La otra” y “El otro”, que van a hacer una secuencia de acciones danzada.*

*Metamorfosis de poses del clásico a poses de flamenco, malambo, tango, contemporáneo. Mismas poses fluidas como danza de pareja. “Ella” permanece en el espacio como nena.*

*Esta danza se transforma en una pelea. Una vez que lleguen a su punto máximo quedan en tensión. “Ella” aparece con tutu y puñado de plumas. Genera la “gresca de tutu vs. Plumas”.*

Escena 8:

*“Araña humana”: “El otro” desde atrás viene con tutu en la cabeza y “se mueven como si fuesen insectos”. Se forma una sola de “araña humana”.*

*Música de cajitas musicales como transición.*

**Apagón**

**2° BLOQUE**

Escena 1:

*Aparece “Ella” sola por un marco de puerta, con boa como sombrero, tutu como “alitas” y cajita musical en la mano. “El otro” baila en el marco opuesto.*

Ella: Siempre soñé con ser princesa, vivir en un mundo de hadas, con príncipes, reinas con corona y fiestas grandilocuentes.

*Deja la boa en el piso, y comienza a girar hasta que termina el texto.*

Ella: Nunca habité un castillo, jamás estuve en un lago y no sé cómo huele un bosque.

Quisiera vivir en un palacio, saludar con reverencias, que admiren mi belleza. Enamorar a un príncipe alto, de traje brillante, que me proteja de las hadas malignas que andan por el bosque y que se mezclan con las hadas madrinas que son claras y suaves, y que nos llevan volando en sus alas inmensas hasta el cielo, para dejarnos ahí...

Bailar en los salones reales rodeada de vestidos con brillo, miriñaques, capelinas, zapatos hermosos de hadas que bailan, se sonríen y son felices porque no tienen de qué preocuparse. Correr feliz por las praderas, por los bosques sin miedo, correr sobre el césped y entre las flores, vivir rodeada de cisnes blancos, negros, amarillos, fosforescentes, gigantes, que nadan en un lago que refleja las estrellas, que nos rodean, a mí y a él, mi príncipe azul como el agua y como el reflejo de la luna, que me cuida, que me acaricia, que vive la noche a mi lado. Vivir eternamente juntos, sentados en la luna, mirando los cisnes... hermosos como nosotros, hermosos.

### Escena 2 y 3:

*Se comienza a escuchar el monologo de “El otro”.*

*Es violento, como militar. También, juega con la idea de ser libidinoso.*

El otro: Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija.

Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida.

Pero eso sí! -y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme! ¡Ella era una verdadera pluma!

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres...

¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores!

Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso;

durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles, y de repente, en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo.



Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre?

¿Verdad que no hay diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?

Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre. Y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.

*Desde el otro marco "La otra"*

La otra: Cansada.

De usar un solo bazo, dos labios, veinte dedos

No sé cuántas palabras, no sé cuántos recuerdos, grisáceos, fragmentarios.

Cansada de este frío esqueleto, tan púdico, tan casto, que cuando se desnude no sabré si es el mismo que usé mientras vivía. Cansada. Por carecer de antenas.

De un ojo en cada omóplato, y de una cola auténtica, alegre, desatada y no este rabo hipócrita, degenerado, enano.

Cansada, sobre todo de estar siempre conmigo, de hallarme cada día, cuando termina el sueño.

Allí, donde me encuentre, con las mismas narices y con las mismas piernas; como si no deseara.

Esperar la rompiente con un cutis de playa, ofrecer al rocío, dos senos de magnolia,

Acariciar la tierra con un vientre de oruga. Y vivir, unos meses, adentro de una piedra.

Escena 4:

*"Ella" en ese estado comienza el texto.*

Ella: Estoy acá, yollando, con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla

entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos

al verme yo harta de todo.

Harta y sola, en una delirante actividad sin rumbo, arbitraria, inútil, febril.

Con mi ventana abierta a las estrellas, entre árboles y muebles que ignoran mi existencia.

Junto a mis ya muertos y revivos yoes que me desconocen, y los desconozco.

Siempre siempre yollando y yoyollando siempre.

Por qué tanto yollar, yollar, hasta cuándo yollar.

Yollar sin deseos de irme ni ganas de quedarme a vivir otras noches, acá o en otra parte.

Eh vos, no me escuchas, soy yo.

Escena 5:

*“La otra” se comienza a escuchar desde el medio de la escena.*

La otra: Ya no soporto el hedor de esta casa,  
Hedor de tantas confesiones, de tanto dormir el alma y que no hable,  
De tanto apagar la palabra seca, el sueño que no existe y que no salga.  
Ya ni se puede secretar con el dolor; nuestro cuerpo es una trampa que lo aquieta, lo circunda y lo pudre.

*Terminan el texto juntas, mirando al fondo, de espaldas al público. Aparecen las patas de la “araña gigante”. Imagen.*

Escena 6:

*Cambia la iluminación. Se escucha la música final.  
Aparecen las mujeres desde el fondo del espacio de atrás, caminando hacia los marcos, desnudas.  
En un momento se escucha un sonido “estruendoso” de lluvia, y mientras tanto se observa una  
“lluvia de plumas de colores”.  
La música se continúa escuchando.  
Terminan mirando hacia el espacio de atrás.*

FIN.

13.3. Anexo n°3: Gráfica de “Pernocta” Hedor de confesiones



<p><b><u>Actores</u></b> Penélope Arolfo Carolina Gallardo Lucas Leiva</p> <p><b><u>Dirección</u></b> Yohana Mores</p> <p><b><u>Asistente de dirección</u></b> Santiago Bruzzone</p> <p><b><u>Asesores</u></b> Lic. Paulina Liliana Antacli Lic. Adrián Pablo Andrada</p> <p><b><u>Composición musical</u></b> Hernán Morales</p> <p><b><u>Iluminación</u></b> Cecilia Astini</p> <p><b><u>Realización de utilería</u></b> Pablo Sorlino</p> <p><b><u>Diseño y realización de vestuario</u></b> Rafael Taborda Alejandra Gastón</p> <p><b><u>Diseño Gráfico</u></b> Alicia Ferreyra</p>	<p><b><u>Sinopsis</u></b></p> <p>Los más oscuros estremecimientos a mí entre las extremidades de la noche los abandonos que crepitan cuanto vino a mí acompañado por los espejismos del deseo lo enteramente terso en la penumbra las crecidas menores ya con luna aunque el ensueño ulule entre mandíbulas transitorias las teclas que nos tocan hasta el hueso del grito...</p> <p>Oliverio Girondo</p> <p><b><u>Funciones</u></b></p> <p>Lunes 06 / Martes 07 / Miércoles 08 de Mayo Horario: 19.30 Lugar: "La Casona Municipal" - General Paz esquina La Rioja -</p> <p><b><u>Agradecimientos</u></b></p> <p>A mi familia, a "los chicos", a Paulina y Adri, al Depto. de Teatro F.A.-UNC, a "La Casona Municipal", a Alejandro Cervera, a Julieta Morchio, al "Gringo", a Jor Pinetta, a Juan Manuel Gonzales y al zoológico de Cba. a Cristina Gómez Comini, a Analia Juan, a Ana Yukelson, a Franchesco Morrison, a Valeria Urigu y a Willi Yani.</p>
---	--

EL CONCEPTO DE “METAMORFOSIS” COMO OPERATORIA PARA LA CONSTRUCCION ACTORAL Y ESCÉNICA,  
INSPIRADA EN EL BALLET “EL LAGO DE LOS CISNES”

*Por permitírmelo...*