



Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza de Diego Starosta.

Daniela Oulego
(Universidad de Buenos Aires)

Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza (2010) es la segunda obra que integra la trilogía, dirigida por el actor y director teatral Diego Starosta, iniciada con la puesta teatral de la tragedia griega *Bacantes* (2009) de Eurípides¹ y que continuará con *El banquete*. La compañía *El Muererío Teatro*, fundada en 1996 por el propio director, es la encargada de la producción de la trilogía a partir de la exposición de un dispositivo escénico compartido, con el propósito de desarrollar una línea de actividad teatral independiente. En el presente artículo se analizará la puesta teatral *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza* entendida como construcción escénica interdisciplinaria mediante el abordaje de tres ejes fundamentales: la relación actor-personaje y las concepciones de puesta en escena, como objeto abstracto de conocimiento, y de performance.

Manipulación de actores por otros actores.

El título la obra dirigida por Diego Starosta indica en qué consiste la labor actoral. El término *manipulaciones* remite a técnicas de actuación relacionadas con la manipulación de diversos objetos, aunque, en este caso, se trata de títeres humanos. Sólo aquellos que hayan podido asistir a alguna función de *Bacantes* podrían preverlo debido a que comparten la utilización del mismo dispositivo de actuación.

¹ La obra integró el Proyecto Espectacular de Graduación de la Licenciatura en Actuación del Instituto Universitario Nacional de Artes 2009



Para Marco De Marinis, “la relación teatral actor-personaje es desde su nacimiento, en la segunda mitad del siglo XIX, una relación difícil, problemática, constitutivamente expuesta a rupturas y desequilibrios”.² No obstante, procederemos a abordarla sirviéndonos de entrevistas realizadas a Diego Starosta y de estudios sobre dirección actoral. En este sentido, el manejo de los cuerpos en escena se encuentra en una relación intertextual con ejercicios de danza posmoderna, especialmente de *contact improvisation*, y con técnicas de manipulación de objetos y títeres. Además, el director asegura valerse del *método de las acciones psicofísicas* introducido por el pedagogo teatral ruso Constantin Stanislavski.

En *Manipulaciones II...*, el trabajo de los cuerpos en escena se asemeja al funcionamiento de una orquesta, ya que todos responden a una lógica de oratoria-escucha que pertenece a una misma organicidad en el texto espectacular. En consecuencia, las acciones y las reacciones de cada personaje están supeditadas a la manera en que el resto de los integrantes los maniobran, levantándolos por el aire como si fueran muñecos para introducirlos en escena. El comentario realizado por el carpintero aporta así una cuota de ironía a la obra cuando afirma: “yo me comando solo”, mientras está siendo tomado de ambos brazos por detrás.

En la puesta de Starosta existe un diálogo constante entre los personajes que no dejan de estar manipulados en ningún momento. Además, no es arbitraria la elección de quiénes limitan y operan sobre los impulsos de otros. Por este motivo, a lo largo del espectáculo, es difícil observar, por ejemplo, que el gallego Palomo pueda ser el titiritero del italiano Don Antonio con quien tiene una feroz rivalidad. Por otro lado, la española Encarnación parece disfrutar del rol de marioneta con todos los personajes excepto con su marido.

² Marco De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 19.



Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo... – Foto: Mauro Oliver

Los cuerpos nunca tienen menos de un punto de apoyo externo logrando así que el centro de la gravedad radique en la tensión entre ambos. En *Manipulaciones II...*, parafraseando a Starosta³, no hay lugar para la decisión totalmente unilateral.

Todos los actores permanecen en escena, se rodean mutuamente, se consuelan y comentan con sus gestos los dichos de otros.

Siguiendo con esta línea, la relación actor-personaje se encuentra en tensión y es compleja debido a que, como asevera el teórico Patrice Pavis: "cuerpo, tema, discurso ya no constituyen una frontera ni identidad propia. El cuerpo no tiene unos límites precisos, no se reduce a una persona".⁴ Así, el trabajo entre el peso, la tonicidad y las extremidades de cada cuerpo colabora en la disolución de la unidad. Se establecen perpetuas tensiones y aflojes que no logran estabilizar los cuerpos, excepto cuando cambia el foco de atención hacia alguna otra pareja o trío que

³ Diego Starosta, "Desarrollo de una construcción escénica: Manipulaciones". *Montaje decadente*; año 1, Nº 2 (abril), 2011; 20-21.

⁴ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico". *Teatro XXI*; Nº 11 (primavera), 2000; p.8.



repite los mismos movimientos, sin llegar a un equilibrio. Para Richard Schechner, la performance se basa en la continua repetición y restauración. Específicamente en el momento del baile, las parejas realizan movimientos que se repiten una y otra vez siguiendo, por ejemplo, la rutina empuje-separación-reencuentro que corresponde a Filomena y su marido el criollo. Considero que es ese fluir permanente el que otorga dinamismo a la puesta de Starosta.

Además, el contacto incesante entre los cuerpos pone de manifiesto el vínculo interdisciplinario con la técnica de danza posmoderna denominada *contact improvisation*. La misma consiste en el trabajo con diversos movimientos provenientes de distintas disciplinas (desde acciones cotidianas a prácticas de arte marcial), pero la técnica requiere primordialmente de la construcción de un punto de contacto entre dos cuerpos.

En su libro *Lenguajes escénicos*, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima distinguen las concepciones de títere, muñeco y marioneta, teniendo en cuenta las técnicas de manipulación: "desde abajo (el modelo más tradicional es el de títere de guante); desde atrás (el más común es el bunraku) y desde arriba (la marioneta o el títere movido con hilos)".⁵ De esta manera, en *Manipulaciones I...*, se puede observar la predominancia del manejo de los distintos personajes como si estuvieran movidos por hilos que los sujetan de las extremidades y de la nuca, pero también, en algunos momentos, se hace evidente la maniobra entre cuerpos como si fuera teatro de marionetas japonés. Por ejemplo, cuando Filomena sentada en la falda del gallego es manejada de atrás, tomada por su cabeza y brazos, para gesticular y poder fumar un cigarrillo. El criollo Rancagua también es manipulado como una marioneta por el gallego en un momento de la obra. No es azaroso que el papel de Palomo sea interpretado por Diego Starosta⁶, el principal titiritero de la puesta.

⁵ Beatriz Trastoy, Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*; Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006; p. 141.

⁶ Esto sucedió en algunas funciones de la temporada.



Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo... – Foto: Mauro Oliver

En su artículo “La esencia dinámica de un espectáculo. Apuntes sobre la búsqueda de un código particular de comportamiento escénico”⁷, Starosta asegura que para que el actor no tenga que pensar conscientemente en su accionar primero debe incorporarlo psicofísicamente y así poder seguir construyendo con nuevos materiales escénicos. De esta forma, se aproxima a la noción de formación actoral propuesta por Stanislavski. Según De Marinis: “no hay acción real [es decir, creíble] para Stanislavski sin la [precisión de movimiento] ni tampoco sin [justificación interior]; por lo tanto, sin una presencia total del actor”.⁸ En este desarrollo psicofísico de la acción por parte de los actores, no sólo las acciones físicas son

⁷ Disponible en: diegostarosta.blogspot.com, 2003.

⁸ Marco De Marinis, ob. cit., p. 48.



desplegadas rítmica y espacialmente, sino las propiedades vocales. Estas requieren de un determinado dominio del tiempo y del volumen para lograr el efecto deseado en el énfasis de los movimientos corporales. Así, las acciones de los personajes encuentran el justo equilibrio entre precisión, partitura y organicidad.

¿Puesta en escena o puesta en cuerpo?

La ausencia de escenografía en *Manipulaciones I...* puede pensarse como el despojo de todo lo superfluo de la puesta en escena. De este modo, se acerca al ideal de Teatro Pobre propuesto por Jerzy Grotowski. No obstante, no hay una eliminación total debido a que el vestuario y el maquillaje de los distintos personajes son bien representativos de su condición de clase y la música junto a la iluminación colaboran en la construcción de la puesta en escena.

Si bien el espectáculo respeta los parlamentos del texto dramático del sainete clásico *Tu cuna fue un conventillo*, escrito por el dramaturgo argentino Alberto Vaccarezza en 1925, construye el espacio mediante el movimiento y la palabra de los distintos personajes. Para Richard Schechner: "la transformación de espacio en lugar significa construir un teatro; esta transformación se logra [escribiendo en el espacio]"⁹. Así, nos damos cuenta de que la obra transcurre en un conventillo por los parlamentos y las vestimentas que ponen de manifiesto la diversidad cultural producto de la inmigración que caracterizó a la Argentina de principios del siglo XX. Los distintos dialectos, la recitación en verso, propia de la modalidad interpretativa de principios de siglo, y ciertos gestos peculiares construyen el estatuto de los personaje y los espacios en los que accionan, principalmente el patio interno del conventillo.

Patrice Pavis define a la *puesta en cuerpo* como:

⁹ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*; Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000; p.74.



el espacio constituido por cuerpos atravesados por contradicciones sociales (repertoriadas en el *Gestus*), densidades diferentes (los cuerpos son más o menos densos, o sea presentes según su utilización en tal o cual momento). El cuerpo es sentido por el actor y el espectador en sus cualidades de totalidad o fragmentación: es un cuerpo entero o fragmentado, un cuerpo en pedazos.¹⁰

En este sentido, considero que la puesta teatral dirigida e interpretada por Diego Starosta se aproxima a la noción planteada por Pavis debido a que son los cuerpos de los actores los motores de la puesta en escena.

Sobre el escenario no hay objetos que indiquen el tiempo o el espacio en el transcurre la pieza teatral. Sólo pueden visualizarse escasos objetos que caracterizan a los personajes, como el abanico que sostiene Encarnación en su escote mientras manipula a alguno de los otros personajes a falta de una mesa o silla a donde se puedan apoyar los elementos. Mientras que el cigarrillo está ligado a Filomena, la esencia de clavel y la bolsa con ropa interior pertenecen a Rosalía. El arma y el puñal son portados por distintos personajes a lo largo de la obra exponiendo la violencia que desborda el ambiente.

La iluminación se centra en el medio del escenario dando entidad a los distintos parlamentos y poniendo énfasis en la dialéctica oradores oyentes y manipulados-manipuladores. Además, mediante el manejo de la luz se subrayan los intervalos que indican el cambio de escena, parafraseando a Richard Schechner. La música instrumental tampoco ilustra la época histórica debido a que no se escucha un tango ni siquiera cuando se lo baila.

En consecuencia, los espectadores cumplen un rol intensamente activo en el momento de percibir la puesta teatral dirigida por Diego Starosta, ya que deben remitirse a sus competencias previas sobre estudios teatrales. Como asegura Óscar Cornago Bernal, en la performance se sitúan en primera fila "tanto la materialidad de los lenguajes empleados como la implicación del receptor como sujeto creador."¹¹ Al no haber decorados construidos, los espectadores deben poder distinguir los momentos de reunión de los momentos de privacidad, como cuando el

¹⁰ Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?"; *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Año 4, Nº 7 (julio), 2008; p.16.

¹¹ Oscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso"; *Revista Gestos*. Año 19, Nº 38 (noviembre), 2004; p.17.



guapo criollo golpea a su mujer en la habitación. Si bien ocurre puertas adentro, los habitantes del conventillo y nosotros, al mismo tiempo, sabemos que la violencia y el machismo son de estado público en ese lugar.

Performance como ritual

Manipulaciones II:.... comienza con el caótico sonido de multiplicidad de voces, pero no se puede detectar de dónde provienen hasta que, finalmente, ingresan los actores a escena como una unidad. Cuando las luces se encienden, todos están ubicados alrededor de Rancagua tomándolo de la ropa para inmediatamente desmembrarse en los distintos personajes que, por momentos, van a encontrarse dispuestos de forma circular como si fueran parte de un ritual iniciático.

Esta concepción colectiva de actuación y puesta en escena está directamente relacionada con el ritual. Schechner asemeja a los carnavales con los acontecimientos teatrales, porque ambos eventos comparten la reunión colectiva, son fuente de entretenimiento y utilizan un lugar neutro¹². En la puesta de Starosta, el lugar neutro de reunión es la sala del espacio cultural *No avestruz*; la actuación es marcadamente colectiva y aparece el baile como forma de entretenimiento.

Los personajes bailan tango en el patio interno del conventillo como divertimento, pero también hay un continuo balanceo entre los actores que hacen pensar en una coreografía teatral. A modo de ejemplificación, mientras el criollo recita un verso, el chileno y la española bailan tango. Además, la incesante rotación de las mujeres de brazos en brazos se asemeja a una pieza de baile.



¹² Richard Schechner, ob. cit.



Asimismo, cabe señalar que el espectáculo tiene una estructura circular debido a que comienza y termina de la misma manera. Al finalizar, todos los personajes vuelven a articularse en una entidad única, toman distintas partes del cuerpo de Maldonado que se encuentra en el centro del escenario y grita: "¡qué siga el baile!". En este sentido, considero que la puesta posee elementos propios de la tragedia griega, debido a que los personajes que observan y no manipulan podrían funcionar como el coro, que todo lo ve y todo lo escucha, y a la manifestación de lo *dionisiaco* en la aniquilación de toda individualidad en favor de la comunidad.

Nietzsche¹³ analiza la dicotomía que constituía la tragedia griega: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Este último elemento tiende a la unidad de la existencia a través del *Uno primordial* que se debe lograr frente al desgarramiento trágico del mundo. En cambio, lo *apolíneo* se caracteriza por el *Principio de individuación*. De esta manera, considero que la obra de Starosta realiza un recorrido circular, a la luz de la filosofía nietzscheana, comenzando por el desgarramiento y luego la reconstitución del *Uno primordial*. Esta composición cíclica también se corresponde con la tríada que conforma la representación teatral para Schechner, debido a que comienza con una ruptura de la unidad, continúa con la exposición de la crisis existencial de los distintos personajes para terminar con la reintegración plasmada en un movimiento unificador.

Por último, es necesario mencionar que la manifestación de lo sagrado no sólo se haya en la construcción del dispositivo escénico sino en los personajes mismos ya que el títere históricamente siempre ha sido considerado un objeto mágico ligado a lo divino. Afirman al respecto Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima: "en las ceremonias religiosas del Japón se revela una de las características perdurables del muñeco: objeto intermediario entre los hombres y los dioses y entre aquellos y los observadores".¹⁴

¹³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega*; Madrid, Alianza editorial, 1973.

¹⁴ Beatriz Trastoy, Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*; Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006; p. 141.



Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo... – Foto: Mauro Oliver

Luego del análisis exhaustivo de la puesta teatral *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo*. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza, dirigida por Diego Starosta, se puede afirmar la hipótesis esbozada al comienzo del presente análisis, es decir, esta pieza está construida escénicamente de manera interdisciplinaria. De este modo, responde a la definición de estudios de performance planteada por Schechner que los entiende como intergenéricos, interdisciplinarios e interculturales. Así, se vale de diversos ámbitos de las ciencias humanas como técnicas de la danza contact improvisación y nociones filosóficas para la realización del texto espectacular.

Starosta se sirve, también, de elementos del teatro mismo para exponer un proceso de autorreflexión –en palabras de Cornago Bernal. De esta forma, utiliza el método de las acciones psicofísicas de Stanislavski, manipulaciones propias del teatro de títeres japonés, lo apolíneo y dionisiaco de la tragedia griega y la concepción de puesta en escena despojada propuesta por Grotowski, en su



teorización sobre el Teatro Pobre, para lograr la composición de una dramaturgia orgánica en diálogo con el sainete criollo.

Ficha técnica

Autor: Alberto Vaccarezza/ Adaptación dramática: Gastón Mazières
Actores: Patricio Alvarado, Marco Alvarez, Diana Cortajarena, Germán Fonzalida, Claudio García, Natalia Moschettoni, Federico Pérez Gelardi, Luciano Rosini, Claire Salabelle, Agustina Suarez
Vestuario: Sofía Di Nunzio
Dispositivo escénico: Diego Starosta
Diseño gráfico: Mauro Oliver
Asesoramiento literario: Clara Cardinal
Asistente de vestuario: Emilia Tambutti
Asistente de dirección: Jessica Safa
Prensa: Claudia Mac Auliffe
Puesta en escena: Diego Starosta
Producción: El Muererío Teatro

formal_dani@hotmail.com

Palabras clave: Starosta, *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza*, manipulación, danza, contact improvisation, puesta en cuerpo, ritual, performance.

Keywords: Starosta, *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza*, manipulation, contact improvisation, dance, embodiment, ritual, performance.