



Los sujetos de *Objetos*

Lucas Sebastián Martinelli
(Universidad de Buenos Aires)

Las cosas están investidas en nosotros y nosotros en las cosas.

(Maurice Merleau -Ponty)

Nuestros dedos adquieren antes de alcanzar el objeto, el tono muscular adecuado al peso y la calidad táctil del objeto.

(Eugenio Barba)

Objetos se presentó de marzo a junio del 2010, en la sala Portón de Sánchez de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de la coreógrafa argentina Inés Armas y el director teatral brasileño Fagner Pavan. La obra fue creada por la Cía. Móvil, un proyecto grupal integrado por artistas independientes de diversas disciplinas (danza contemporánea, música y teatro) que centra su trabajo en la integración de diversas manifestaciones artísticas, para indagar en sus posibilidades de expresión escénica al hacer una búsqueda conjunta. Con *Objetos*, sus creadores se propusieron investigar alternativas posibles a la percepción del mundo circundante. Fueron así explorando en las asociaciones entre una diversidad de objetos, el movimiento y la música.

El hilo conductor que hemos considerado para esta crítica es la construcción del *sujeto* en esta propuesta. Lo haremos teniendo en cuenta las categorías de actor-personaje-performer-bailarín. Para ello, partiremos de la categoría de *embodiment*, considerando parte la gramática de reconocimiento y producción de los procesos escénicos. Entendemos esta categoría como *puesta en cuerpo*¹.

En *Objetos* se alternan secuencias de danza contemporánea y de trabajo sobre situaciones. Los momentos de danza parten desde la experimentación, fruto de una

¹ Patrice Pavis, "Puesta en escena, *performance*: ¿cuál es la diferencia?", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, Nº 7, julio 2008, traduc. Silvina Vila, (www.telondefondo.org); p. 26

búsqueda personal y el virtuosismo que remite en algunos casos a Graham. Los ejemplos más características de lo que denominamos *situaciones* son: un hombre que se contorsiona en forma espiralada; otro hombre que juega con un trípode plegable (y termina bailando y cantando hip hop); una mujer que se maquilla y es maquillada por otra persona que parece jugar a ser su sombra y su opresor; una mujer que baila modificándose por la ropa que usa; y la transformación de una percha mediante el uso que un hombre hace de ella.

Respecto a sus directores podemos decir que la formación teatral de Fagner Pavan es principalmente stanislavskiana y que la co-directora, Inés Armas, se formó en danza contemporánea. En una entrevista que tuvimos con Pavan nos comunicó que el proceso de creación de la obra consistió en un trabajo experimental, que duró un año, sobre la *Fenomenología de la percepción* de Merleau Ponty. Este marco filosófico, presente en el proceso creativo, llevó a escena ideas sobre la conformación de los objetos, del mundo en relación a los sujetos y viceversa, que se hicieron *cuerpo*. Se propone, desde la escena, entrar en una lógica no-dualista del cuerpo donde la experiencia estética del *embodiment* se constituya en experiencia corporal compartida.



El *contact improvisation* es una de las corrientes de danza improvisada basada en la percepción. Aunque la obra se realizó en base a improvisaciones, el lenguaje alcanzado (en su mayor parte) difiere bastante del código de esta técnica donde los elementos nodales son: puntos de apoyo, centro-periferia y entrada-salida espiralada del cuerpo. John Martin explica y aplica la *metakinesis* como el punto central que descubre la *Modern Dance* (entiéndase hoy esto en Buenos Aires, por sus múltiples interrelaciones e hibridaciones: *danza contemporánea*). Así, entiende que el movimiento es por sí mismo un medio para la transferencia de un concepto estético y emocional desde la conciencia de un individuo hacia la de otro. A esto denomina *metakinesis*. Puede justificar esta correlación basándose en la teoría de que lo físico y lo psíquico son dos aspectos de una misma realidad subyacente².

Por medio de la *metakinesis* percibimos ese entramado de gestos corporales (que son una organización particular de tonicidades musculares) como una forma más de vínculo entre los objetos que se presentan durante la obra y los cuerpos que se envisten en ellos.

Este ente percibido puede llegar a condensarse en placer estético y devenir en actante o personaje. Como dice Pavis, teniendo en cuenta las gramáticas de reconocimiento de los discursos estéticos, "el personaje se disuelve, pero el lector o el observador vuelve a pegar siempre in extremis los trozos y se resiste a los efectos de deconstrucción³". Es allí donde puede llegar a interpretar, en los movimientos del intérprete, como trapo de piso a una persona que es tratada "como un trapo de piso" o en el sujeto atravesado por una prenda de vestir a una persona gris o desquiciada.

Es larga la tradición teatral occidental que pesa sobre el imaginario del espectador, como para que no intente asimilar esos cuerpos en tensión a situaciones cotidianas. El personaje posible aparece en fragmentos de los objetos mostrados, lo que puede pensarse o transformarse en una *idea de personaje*, pero esto sucedería

² Cf. John Martin, "Modern dance" en Roger Copeland, y Marshal Cohen (ed.), *What is dance? readings in theory and criticism*, Oxford University Press, London, 1983.

³ Pavis, Patrice, "El personaje novelesco, el teatral y el cinematográfico" en *Teatro XXI* Nº 11, Filosofía y Letras, UBA, primavera 2000, Buenos Aires; p. 8



principalmente en el proceso de recepción, ya que el personaje es una "ilusión antropomórfica (...) no tiene existencia ni status ontológico más que en un mundo de ficción que nosotros imaginamos y edificamos con fragmentos de nuestro propio mundo referencial⁴". Y en una cultura donde el personaje predomina, es muy probable que se vean varios personajes, y el público proyecte sobre los cuerpos en tensión sus propias fantasmáticas.

Lo no *evidente* en *Objetos* es la existencia de elementos de una poética que no está presente de manera programática por el grupo, pero que es perceptible en los cuerpos. Hablamos de los cruces con la Antropología Teatral de Eugenio Barba. Si bien, tradicionalmente la danza y el teatro han sido escindidos como dos campos artístico-reflexivos autónomos, en este caso, el enfoque y reconocimiento de este *embodiment* desde la Antropología Teatral nos permite aunarlos. Utilizamos este marco también porque nos posibilita el pensar que no es necesario problematizar al intérprete entre las categorías de actor o de bailarín. Si no que, como sostiene Barba, "(...) al leer la palabra actor, se deberá entender *actor* y *bailarín*⁵".

La Antropología Teatral investiga el comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación. Entendemos que la obra *Objetos* se constituye a sí misma como investigación del comportamiento pre-expresivo (en el sentido de que la percepción del objeto es previa a la idea de la *cosa* de la que se trata). Se visualizan en *Objetos* algunas herramientas del proceso de investigación corporal que dan a quienes transitan por el training actoral, propuesto por líneas como la de Barba, un cuerpo extra-cotidiano.

Los cuatro actores atraviesan diferentes situaciones. Todas están basadas en relaciones con los objetos (y esto se entiende metakinéticamente, mientras los receptores codifican de qué objeto se trata). La investigación de la obra reconsidera y rastrea, tal como la fenomenología, las cosas previas a la conciencia en sus formas esenciales. Es decir, busca cómo se constituye lo anterior a lo constituido en las

⁴ *Ibíd.* pág. 3

⁵ Eugenio Barba, *La canoa de papel*, Buenos Aires, Catálogos, 1994; p. 25.



experiencias con las cosas. En un gesto similar: "La Antropología Teatral (...) busca lo simple: la técnicas de las técnicas (...) aprender a aprender"⁶. Esta afirmación nos acerca también al Método Feldenkrais, muy común en las prácticas actuales de la Danza Contemporánea en Buenos Aires, puesto que también, se enfoca en el "aprender a aprender", como elemento clave para el desarrollo de la corporalidad.

Barba plantea que la tarea primera de la Antropología Teatral es descubrir esos *principios-que-retornan* que constituyen la *técnica*. En todos los casos "Las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía"⁷. El caso de un actor que *danza dentro de sí*, mientras está de espaldas al público, puede ser el mismo que el de los actores en *Objetos* cuando, sentados sobre los cubos blancos en los laterales del espacio, no dejan de estar cargados de *energía*⁸. Esas presencias físicas, cuando están en el espacio, son parte de los objetos y no desaparecen. Esa danza interior, bien puede ser una preparación del intérprete para intervenir con movimiento externo en cualquier momento o un reconocimiento del receptor de esa quietud externa con una fuerte potencialidad kinestésica. Sus presencias visibles constituyen proxemia en una amplia *dimensión pre-expresiva*.

En lo que mencionábamos como proceso de este *embodiment*, ocupa un rol fundamental el entrenamiento de los actores, su compromiso con todo el organismo de manera integral (no-dualista). El entrenamiento de los actores del ISTA se basa en una serie de *principios-que-retornan*⁹, que se enumeran a continuación mediada por una serie de ejercicios y cómo estos principios se hacen presentes en el proceso de la obra. Intentando construir un aspecto no fácilmente reconocible pero identificable en éste.

a) *Alteración del equilibrio*: Justamente, este principio "es idéntico al del

⁶ Idem; p. 26

⁷ Idem; p. 34.

⁸ "La palabra energía debe ser llenada rápidamente de virtualidad operativa." (Barba, ob. cit; p. 36).

⁹ "Siguiendo las huellas del bios del actor hemos logrado entrever la esencia: a) en las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio; b) las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos; c) en las aplicaciones de una incoherencia coherente; d) en las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas." (Barba, ob. cit; p. 59).



fall/recovering sobre el cual Doris Humphrey erige su método de danza¹⁰. Estos principios se encuentran presentes en reiteradas ocasiones, en las del código de la danza constantemente y en las de las presentaciones de los objetos: cuando una mujer acciona maquillándose y comienza a salirse de eje estableciendo un juego, al sonar un silbato todos reacomodan su eje para jugar una carrera varias veces, en las caídas al suelo y en el desequilibrio que se produce en uno de los sujetos, cuando acomoda las patas de un aparato similar al soporte de cámara fotográfica.

b) *La oposición*: en la situación del silbato todos van cambiando de dirección sorpresivamente. Cuando dos de los cuerpos de los actores se enfrentan entre formas amoratorias y violentas, realizan juegos acrobáticos contrastantes. Y también, el cuerpo de un hombre se enviste en trapo de piso y dos fuerzas contrarias que operan en el mismo cuerpo-objeto para estrujarlo.

c) *La incoherencia coherente*: en el acto mismo de la mujer que se maquilla de una manera en la que otro también la interpela, siendo parte de su brazo y su maquillaje. Lo que es una acción cotidiana, en el marco de técnicas extra cotidianas, se transforma en un acto metafórico e incoherente (desde un plano mimético).

d) *Infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas*: Se trata de todo el proceso de la obra. La reconsideración de la auto-observación y reproducción de la relación con los objetos, por parte de los actores, se traduce en una serie de equivalencias corporales diferentes. Una reflexividad corporal *pensada* desde el entramado del movimiento mismo (ya descripta) donde el gasto de energía se vuelve autorreflexividad del tono muscular y del cuerpo, en su *bios* escénico.

Hasta en el proceso de ensayo hay situación de representación, una situación no-cotidiana ya que cada cuerpo hace su camino de búsqueda, bajo la mirada del cuerpo de otro que lo corporaliza. Este cuerpo buscado se constituye imaginariamente a partir de la percepción, que siendo selectiva y marco de experiencia está construida en gran parte por la falta de ese objeto integral, suple la imaginación. Por lo tanto:

¹⁰ Idem; p. 43.



Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío concerniente a la fisiología y la mecánica del cuerpo. Estos se basan también en una trama de ficciones y "si mágicos" concernientes a las fuerzas físicas que mueven al cuerpo. Lo que el actor busca en este caso, es un cuerpo ficticio, no una persona ficticia¹¹

Es decir, así como se toma el trapo de piso como objeto de una percepción de su calidad, de su esencia, se construye una trama de ficción que deviene en cuerpo ficticio y que *guarda* internamente el actor tal como una subpartitura. Es por eso, que se puede visualizar una:

integridad psicofísica de la acción, es decir, la adopción por parte del actor de un "cuerpo-mente" que pueda eliminar, o dar la impresión de eliminar todo residuo dualista. Así pues, el cuerpo-mente del actor representa el verdadero sujeto de la acción real en el escenario (...) la sub-partitura, noción que representa una generalización del concepto Stanislavskiano del "sub-texto"¹²

Y es gracias a De Marinis que encontramos la vinculación entre Barba y Stanislavki (mencionado por Pavan en la entrevista). Es el sub-texto, que da la *organicidad*: la integración psicofísica del cuerpo-mente del actor, el cual, no sólo está presente para el actor que la mantiene presente en cada momento en particular, sino que necesariamente es un elemento que considera el espectador, quien forma parte del *embodiment* para constituir la comprensión misma de la totalidad. Estas subpartituras son como imágenes metakinéticas que transmiten los actores, pero justamente no se reducen sólo a imágenes, sino que ocupan otros campos más amplios de percepción del cuerpo no solo ligados a la mirada.

¹¹ Idem; p. 60.

¹² Marco De Marinis, "En busca del actor y del espectador", en su *Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 52

En *Objetos*, los sujetos desarrollan mundos perceptivos múltiples en una corriente interna, dando paso al espectador a que reconozca, se-reconozca, y conozca en ese cuerpo dócil y virtuoso, del que es invitado a apropiarse con su presencia. Esa percepción, en la que entra a vivir el espectador en el *embodiment*, escapa a la simple consideración de una categoría artística tradicional (performer-bailarín-actor). Se constituye como evento fundador de subjetividad, en la cual cualquier nombre de sobre lo que acontece empobrece la experiencia en vez de hacerla más legible.





Ficha Técnica

OBJETOS

Dirección Inés Armas y Fagner Pavan

Intérpretes y creación de la danza Mar Codazzi, Emiliano Formia, Ramiro Soñez, Victoria Viberti, Lía Mazza

Creación de la danza Inés Armas y Fagner Pavan en colaboración con los intérpretes

Músicos en vivo: Carto Brandán o Pablo Bendov (batería y percusión), Marco Sanguinetti (piano) y Migma (bandeja giradiscos)

Creación musical Marco Sanguinetti

Vestuario y asistencia general Lucía Galdós

Fotografía Paula Schilling

Iluminación Adrián Cintioli

Producción general Solange Courel

Asistencia de dirección Victoria Viberti

Dirección general Inés Armas y Fagner Pavan

balcarce1415@hotmail.com

Palabras clave: Barba - Objetos - Cía. Móvil - Cuerpo - Sujeto - Merleau-Ponty- personaje- danza

Key words: Barba - Objects - Cía. Móvil - Body - Subject - Merleau-Ponty- character- dance