

## Fuerza bruta; la corporalidad del viento

*Adriana Libonati*

UBA

*Alcira Serna*

UBA

Argentina



### Ficha Técnica

Fuerza Bruta

*Wayra*

Centro Cultural Recoleta- Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

Temporada 2016

Dirección:

Diqui James - Gaby Kerpel - Fabio Dáquila

Actúan:

Antonio Brea, Martín Buzzo, Clare Elliott, Ariel Freiria, Simona

Jenkinson, Ivan Larroque, Tamara Levinson, Karen Lisondra, Laura Mesigos, Juan Martín

Ozan, Muriel Reborá

Diseño de luces: EdiPampín

Diseño sonoro: Hernán Nupieri

Música: Gaby Kerpel

Asesoramiento coreográfico: Ana Frenkel

Producción general: Agustina James

Dirección técnica: Alejandro García

En esta oportunidad vamos a tomar algunos aspectos de nuestra investigación sobre el Grupo *Fuerza Bruta* dado que es uno de los que utilizan las situaciones liminares donde integran la parte conceptual así como también la tecnológica, línea y productos que estamos trabajando. En esta ocasión pondremos en foco en el espectáculo *Wayra*, 2011. Utilizaremos para esta exposición la última versión estrenada en el Centro Cultural Recoleta del 2016. Tomaremos algunos aspectos que nos parecen pertinentes con el objetivo de fijarlas en el ideario del teatro argentino contemporáneo como componentes de una expresión que nos representa y nos proyecta en el mundo.

La palabra “wayra”, que da nombre al espectáculo, significa viento en quechua. Este vocablo elegido por el grupo tiene varias connotaciones desde donde pensarse. En principio, es la fuerza arrasadora, de transformación, de movimiento. También está integrado en el subtítulo del nombre del grupo: Fuerza Bruta. O sea, funciona como elemento identificador, dialéctico. Son ellos volando por el aire y el viento, aire que vuela. En un segundo nivel de significación tendríamos que el viento que arrasa también es metáfora de la transformación del mundo, inestabilidad, movilidad permanente. En un tercer nivel encontramos el trabajo erosionante sobre instituciones y sociedades. La red semántica adquiere con la palabra wayra densidad sémica.

La primera secuencia se nos presenta con los integrantes en fila sobre lo que sería “el escenario”, referenciando un espectáculo tradicional a la italiana, que con el desarrollo de la propuesta se verá contradicho. Los intérpretes con un fuerte sonido irrumpen la escena tocando diferentes tipos de tambores a los que luego se les sumará el canto, en el cual se incluye estrofas que comienzan con la palabra wayra. A su vez, esta primera secuencia juega como presentación del grupo y en ella el viento está presente como fuerza sonora representada por el volumen de los tambores y las voces de los intérpretes.

De esa forma frontal va a surgir una fuerza disyuntiva, que introduce al hombre y el viento (mostrado de forma explícita con un poderoso ventilador, semejante a la turbina de un avión). Esta fuerza disyuntiva penetra en el espacio a la manera de un ariete virtual que

va a perforar el ilusorio proscenio armado por el público separándolo en dos grupos enfrentados con el escenario, ahora perpendicular al anterior y en el centro del espacio.

La forma a la italiana solo volverá a componerse al final del espectáculo. Toda la propuesta se desarrollará entre estos dos límites, que sirven en principio, para explicitar que es teatro y para decir que va a finalizar. Entre estos dos márgenes se va a producir el desarrollo espectacular en el espacio teatral que se va a conformar con los espectadores, a modo de celebración “ritual”. Creando diversos escenarios transitorios, que se arman y se desarman siempre con la ayuda de los soportes técnicos a modo de los ayudantes de escena del teatro Kabuki y del circo.

El signo visible que va a iniciarse luego de la presentación es el cuerpo; indicado paralelamente como cuerpo individual y cuerpo colectivo a lo largo de todo el espectáculo.

Esta bisemia juega una significación dialéctica donde el cuerpo del individuo representa y es a la vez el cuerpo colectivo, que además se muestra alternando con diversos grupos formados por los intérpretes. En este juego se plasma un paralelismo entre espacio aéreo y la tarima (suelo 1) donde el intérprete desarrollará las acciones y el piso (suelo 2) en el cual permanecen los espectadores-contempladores desde un yo extensivo, para hablar del nosotros. En este acto se plantea un elemento básico del teatro: la transferencia.

Este sujeto, semánticamente hablando, vestido con un traje blanco, que referencia al día, la luz y al trabajo diurno, se opondría a los grises y marrones, colores que tradicionalmente han representado desde el arte al trabajador y que así están fijados en el imaginario colectivo. A su vez, este color juega como resaltador oponente de la figuración del trabajo de oficina: oscuro, anónimo, impersonal y sobre todo realizado por figuras intercambiables. Por otra parte, también como símbolo del trabajo en general: agobiante, repetitivo y alienante. El blanco del vestuario de ese hombre arquetípico representa al individuo único, indivisible y neutro que todos deberíamos ser, plasmado en un él y nosotros en identificación con cada uno de los espectadores. Simultáneamente, el color del traje es el mismo que la carpa que lo contiene donde se desarrolla el espectáculo y también el de los útiles escénicos: sillas, mesas, planchas de telgopor, etc.; mobiliario y

objetos que funcionan como obstáculos que tiene que atravesar. Es decir, carpa, hombre y objetos, los tres están significando un tipo de mundo.

A sí mismo este “representante social” camina sobre una cinta sin fin que representa el trajín cotidiano, las peripecias diarias y su inestabilidad. La escena eterna de *Tiempos modernos* es evocada, pero aquí no solamente indica la mecanización alienante del trabajo, sino también la precarización, una alienación individual, no colectiva, pero a su vez que remite a lo social.

Sobre estos pisos se van a elevar los cielos, en los cuales van a volar los intérpretes. En principio repitiendo el sentido de una identificación entre los espectadores y los artistas que aparecen en un grupo masificado vestidos con ropas cotidianas, consiguiendo con esto cambiar el ángulo de mirada del espectador desde una posición frontal a una hacia arriba (como el contrapicado de una cámara) elevando la mirada hacia la altura donde supuestamente están los “Dioses”. En la secuencia posterior se corren dos cortinas metalizadas que cierran el espacio en U, cobijando al espectador. Una vez que las cortinas completan el circuito aparecen dos seres aéreos, representados por mujeres: bailarinas, ángeles, hadas, mujeres ideales, soñadas, seres elficos, etc., vestidas con ropas rosas y celestes, de gasas y tules, volátiles y etéreas. Son las encargadas de indicar la utopía trayendo nuevamente la presencia del viento.

Al finalizar esta secuencia la atención se mantiene en lo aéreo producida por el descenso de una pileta transparente con agua. Donde el espectador queda “atrapado” debajo de ella para observar el juego de cuatro intérpretes en ese medio líquido. Saltando, resbalando, deslizándose y también observando al espectador con el cual establece una fugaz comunicación visual y táctil mediatizada por el acrílico de la pileta. Las sirenas con piernas se empapan con la fuerza del cuerpo para moverse en el agua y en la interacción entre ellas. La significación de la pileta, en principio, unifica el medio: pueden moverse con total libertad diluyendo la obligatoriedad de la dirección de la cinta. Las líneas de deslizamiento, a pesar de mantener una cierta rectitud, incorporan la dimensión lúdica en la interacción. Podemos pensar que el agua funciona aquí como el magma inicial, lugar de nacimiento de las nuevas ideas, encuentros, espacios y formas de estar y expresarse. El mar

sugerido por encima de la cabeza de los espectadores queda en el lugar del viento, porque más allá de la belleza de las formas de los juegos se instala la comunicación.

La luz y el sonido son dos elementos fundamentales en la puesta. Fuerza Bruta al crear una propuesta semántica tan abierta remite inmediatamente a los elementos de espacio y tiempo. El sonido está presente desde el principio, como ya explicitamos y llega a alcanzar a los espectadores incluyéndolos con un baile colectivo hacia la mitad del espectáculo para volver a cerrar con música en el final o despedida. El sonido no solo remite al grito primitivo, sino también a la comunicación oral y vocal. El espacio está involucrado en todas las formas posibles: paredes, tarimas, piso, plataformas móviles, y niveles de altura. El lugar de representación se convierte en un mundo donde la luz marca espacialidades localizadas y generales señalando focos de atención y puntos de vista divergentes y convergentes.

En este trabajo inicial de nuestra investigación tratamos de hacer una breve descripción de lo que propone el espectáculo, pero la amplitud de las significaciones es tanta que es necesario seguir desarrollándolo en comunicaciones posteriores. A raíz de eso intuimos que la lectura podría resultar comprimida, pero nuestra intención estuvo puesta en mostrar la profusión poética del espectáculo.

© **Adriana Libonati y Alcira Serna**

### **Bibliografía**

- Díaz, Silvina; Libonati, Adriana. *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones, 2013.
- De Marinis, Marco. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani, 1982.
- . *Drammaturgia dell'attore*. Bologna: 1 Cuaderni del Battello. Ebbro, 1997.
- Fischer-Lichte, E. *Semiótica teatral*. Madrid: Arco, 1999.
- Gonzalez, Malala. *La organización negra. Performance urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream*. Buenos Aires: Taurus, 2014.
- Trastoy, B., Zayas de Lima, P. *Los lenguajes no verbales en el teatro Argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

### **Revistas**

- Planella, Jordi. "Corpografías: dar la palabra al cuerpo". En Revista electrónica *Artnodes* 6, [www.uoc.edu/artnodes](http://www.uoc.edu/artnodes). 2006.