

## **Modelos teóricos+prácticas escénicas: desmontaje teatral de “Hush!”**

**Inés Ibarra**  
**Universidad Nacional de Río Negro**  
**Argentina**

### *Hacia el desmontaje de un hecho teatral*

En el siguiente trabajo acudimos a la noción de desmontaje como estrategia para establecer un diálogo productivo entre la teoría y la práctica al abordar un hecho teatral específico.

Actualmente, podemos afirmar que el desmontaje resuena cada vez con mayor frecuencia, especialmente en Encuentros y Festivales de artes escénicas. En términos generales se utiliza dicha noción para referirse a una práctica complementaria del espectáculo. Como punto de partida, se pone en curso el análisis de una puesta en escena (o varias) para promover la reflexión colectiva acerca de los procesos creativos implicados, con el objeto de conocer los procedimientos y opciones estéticas utilizados en cada obra teatral. Estas experiencias nos permiten considerar al desmontaje como zona donde los interrogantes del “teórico” y del “teatristas” son de la misma naturaleza, donde se propicia el intercambio y se pone en juego la dimensión práctica de la teoría como la dimensión teórica de la práctica.

En trabajos anteriores (Ibarra, 2021) hemos abordado un conjunto de experiencias de desmontajes que nos permitió desarrollar una definición ampliada sobre éste, como zona de confluencia entra la teoría y la práctica. Dicha noción es teórica y a su vez práctica puesto que combina, por un lado, la puesta de una pluralidad de dramaturgias (Barba, 2010; Dubatti, 2009; García Barrientos, 2016) cuyo plural responde a las dramaturgias actorales, de director/a, de escena, etc. y por otro, inscribe las obras teatrales dentro de una dimen-

sión teórica que contempla a) los programas estéticos (Naugrette, 2004); b) los procedimientos, reglas y normas que conducen a determinadas poéticas (Dubatti, 2011; Pavis, 2007) y c) en sintonía con los estudios teatrales contemporáneos, el enfoque ya no se centra en el espectáculo sino que toma en cuenta también los procesos creativos (De Marinis, 2005; Féral, 2004).

Si bien estas tres dimensiones -estética, poética y procesos creativos- podemos abordarlas en todo hecho teatral, no son excluyentes en cada análisis. Evitando cualquier reduccionismo, la definición que proponemos se asume en un arco lo suficientemente flexible para dar cuenta de la especificidad de cada experiencia teatral en la cual se puedan sumar otras dimensiones teóricas que amplíen la reflexión.

Finalmente, otro aspecto que debemos mencionar del desmontaje es que, en principio, se presenta como un espacio de intercambio oral de una amplia heterogeneidad discursiva. Sin embargo, en la actualidad se advierte una incipiente institucionalización de esta práctica y por tal motivo, surge la necesidad de que esos intercambios sean registrados.

Podría trazarse una afinidad entre el desmontaje con los procesos de investigación, en tanto que el desmontaje formula interrogantes sobre la práctica artística y la importancia no radica en las respuestas sino en las preguntas. Las interpelaciones en el desmontaje, como en la investigación, invitan a reflexionar, a cuestionar, a pensar críticamente las prácticas artísticas. El desmontaje, como la investigación, generan la inquietud de ir más allá, de generar debates que abran caminos y no respuestas que clausuren búsquedas. En este registro intentaremos abordar un desmontaje que incluye nuestro registro de espectación, una entrevista con el director, con los actores e imágenes del espectáculo.

Para aproximarnos a “Hush! El diario que cambia y crece” del grupo *EstocadaVEP* de Cipolletti, Rio Negro Argentina lo haremos a partir de la elección de ciertas dimensiones teóricas que desarrollan aspectos del espectáculo que no siempre se muestran evidentes durante la representación. Tales dimensiones hacen referencia al proceso creativo, la estética, la intertextualidad y la pluralidad de dramaturgias. A continuación, desarro-

laremos algunas precisiones sobre estas categorías que se irán entrecruzando con el desmontaje.

*Entre la realidad y la ficción, los medios: “Hush! El diario que cambia y crece”*

El nombre Hush! fue tomado a partir de una canción infantil popular “Hush little baby” y representa la onomatopeya que hace referencia a la orden de “hacer silencio”. Para dar cuenta del proceso de creación de “Hush!” sus comienzos pueden rastrearse durante otro proceso. Se trata de una obra anterior del grupo, el monólogo “Campocómico” (2005), de Javier Santanera con dirección de José Luis Valenzuela. En el montaje de una de las escenas, el trabajo con los materiales mostró suficiente potencial para continuar otro proceso creativo. Es decir, se instaló el germen para otro espectáculo. En aquel momento decidieron “cerrar” la escena para estrenar “Campocómico” y con la incorporación de Pablo Aguirre al grupo decidieron postergar esa iniciativa que retomaron recién en 2015.

Vale decir que la noción de procesos creativos a la cual nos referimos en este trabajo recupera la idea de laboriosidad del arte. Y, cuando de desmontaje se trata, el proceso creativo tiene un rol protagonista. ¿Qué se entiende por proceso creativo en un desmontaje? La creatividad se relaciona especialmente con el camino recorrido, con el proceso más que con los resultados, desvinculándose, por fortuna, de la idea de originalidad. Desde la literatura, Edgar Allan Poe, a partir de su poema *El cuervo*, ataca las ideas románticas de su tiempo referidas a la espontaneidad del genio y la inspiración y le da especial centralidad al término “composición” que refiere a reunir algo y darle un cierto orden. El poeta está interesado en lo que sucede tras bambalinas, es decir, en la planificación de la obra con sus tachaduras, revisiones, anulaciones, etc. En otras palabras, en el trabajo -nunca lineal- que supone la creación.

Desde el ámbito de la música, el violinista Stephen Nachmanovitch (2012) se ha dedicado especialmente a la improvisación. Sus apreciaciones con respecto a los actos creativos pueden ser llevados a todos los ámbitos artísticos y considera la escritura, la composición, la invención, como formas de juego. El músico señala que la creatividad, incluso la técnica, nacen del juego. El juego es, para el caso, la materia prima del arte. Asimismo, vincula la creatividad e improvisación con el paradójico “sé espontáneo” y “sé creativo”. Para salir de la contradicción, se formula la siguiente pregunta: ¿qué impide improvisar? Hablar de procesos creativos es también hacerlo de su ¿opuesto?: los obstáculos. No son pocos los artistas que señalan que los obstáculos son los que desatan los caminos creativos. El conocido dramaturgo argentino Mauricio Kartún (2015) dice a propósito de la incertidumbre que “es el gran mecanismo creador y que es el obstáculo el creador de recorridos, porque tiene siempre esa misma condición: obliga a crear formas de observar. La incertidumbre crea cosas que es la duda frente al obstáculo”.

En la obra que hemos tomado por caso, “Hush!”, en el proceso de improvisación de una escena del monólogo surgió material que señaló otro recorrido. Como mencionamos anteriormente, el grupo recuperó este germen, diez años después de su aparición. En 2015, y a partir de un trabajo de dirección a distancia, Valenzuela proponía ejercicios para que trabajen los actores. La pregunta-hipótesis que guió el trabajo de ensayo era cómo hacer una obra teatral sin texto y que hable de los medios de comunicación masiva.



Gentileza grupo EstocadaVEP

La “relación a distancia” propuesta al principio con el director tuvo su fin y el grupo decidió incorporar a Pablo Donato quien tomó la posta de la dirección y a partir de allí, se fueron modelando otros aspectos e interrogantes referidos a la construcción de la comunicación. Por ejemplo, la tensión que media entre el silencio y la inundación de información y la influencia de los medios en la toma de decisiones diarias.

Durante el trabajo de ensayo, apareció la idea de que la obra tuviera dos partes: una, la obra sin texto y la segunda, una escena con diálogos que incorpore titulares de los principales diarios de tirada masiva. Javier Santanera señaló que se imponía la idea de que aparezcan los diarios del día, pero no sabían de qué forma se introduciría en la obra. Fue una semana anterior al estreno que definieron el cómo. Pues todo el trabajo de ensayo se había concentrado en la parte sin texto.

Este cuadro de diálogos, la escena con los diarios, se definió en tres escenas: inicio-intervalo-final. Dichas escenas son presentadas a través de carteles que ubican los actores. En el inicio, los actores se presentan como trabajadores y el público es convocado para trabajar de espectadores. Una vez en la sala se instala una atmósfera de espera: el público observa la cotidianidad de los actores trabajadores. Pronto, ese “mientras tanto” es interrumpido por una fuerte sirena y la propuesta es que tanto el público como los actores de-

ben trabajar. Al público le toca divertirse, aplaudir, reír, llorar y a los actores les toca mover el panel y hacer el espectáculo.



Gentileza grupo EstocadaVEP

En el intervalo, los actores trabajadores invitan a descansar, a comer, a tomar algo o ir al baño. En el final, los espectadores se retiran mientras los trabajadores reacondicionan la sala para desalojarla.

La representación de estos momentos tiene relación con los fundamentos del teatro de Bertolt Brecht en cuanto a que intenta superar la implicancia emocional del espectador para que logre construir un pensamiento crítico de lo que está viendo. Se trata de lograr el distanciamiento a partir de estrategias como la interpelación e interacción con el público, uso de carteles explicativos o manifestar explícitamente que lo que el público está viendo es teatro.

Fue recién cuando el estreno se aproximaba que el director lo visualizó más claramente: “Hay dos mundos: el mundo de los trabajadores, los que hacen teatro, los actores que participan (...) Tienen más información, indudablemente, pero desde el punto de vista de la situación escénica están en el mismo nivel que el público. Y después, hay otro mundo por encima de ellos que es el ficcional: el que ellos vienen a representar, al que le prestan el

cuerpo. Es oficio y lo hacen sin ningún tipo de cuestionamiento. Simplemente suena la sirena y dicen –bueno, hay que trabajar- sin cuestionarse nada, no hay un cuestionamiento del trabajo. Ahí es donde yo creo que tiene la mayor riqueza el espectáculo, la tensión se produce en donde aparentemente no hay ninguna tensión y son en los momentos vacíos, en los momentos de espera... eso es: la idea de que hay una orden que tiene que venir de algún lado para que el motor se active es donde sucede mayormente el espectáculo”



Gentileza grupo EstocadaVEP

Durante el proceso creativo este hilvanado de los dos mundos no fue claro en el principio y a lo largo de las funciones ha pasado por varias revisiones. Por otro lado, es un espectáculo que está lejos de ser cerrado porque trabaja con la noticia del día de la agenda mediática y política. Esta circunstancia obliga al grupo a trabajar con lo que está sucediendo al momento de la representación.

Para dar cuenta de la dimensión estética de la obra retomaremos los interesantes aportes de Catherine Naugrette (2004), quien realiza una extensa revisión sobre el término estética y propone una circunscripción moderna que ubica hacia fines del siglo XIX junto a la aparición de la puesta en escena. En un principio, representa una estética de la puesta en escena. En un segundo momento, -y es el que más interesa- designa el conjunto de re-

flexiones teóricas sobre el teatro, tanto del texto como de la escena ampliado su campo de aplicación. En este contexto surgen diversas áreas de interés como la interpretación del actor, el decorado, el entrecruzamiento de lenguajes, entre otros. Así como el objeto teatro demuestra complejidad, el discurso teórico se vuelve igualmente complejo. En esta condición plural que señala Naugrette, la estética reúne tanto a quienes escriben sobre teatro como a quienes lo practican. Por consiguiente, la estética teatral aborda todos los aspectos del fenómeno teatral.

Durante el trabajo de ensayo, la concentración se enfocó en la parte sin texto. La parte muda es una historia que el grupo decidió contarla apoyándose en la estructura del cine mudo desde el punto de vista de la imagen, la música e incluso, el registro de actuación donde se puede observar un desplazamiento corporal de los actores entrecortado, es decir, hay ciertas elipsis del movimiento que interrumpen el fluir natural del gesto.

También se incorporaron carteles que reproducen partes de diálogo. Asimismo, en el trabajo de ensayo estuvo presente la investigación y experimentación con el objeto “diario” que aparece durante todo el espectáculo como eje vertebral.



Gentileza grupo EstocadaVEP





Gentileza grupo EstocadaVEP

El director señala que tenían una hora y media de material y que incluso observaron que el espectáculo se corría hacia el género infantil. En la preocupación de volver a un espectáculo para adultos comenzaron a planificar las intervenciones con el diario del día que tendrían una extensión de cinco minutos “...al final, nos dimos cuenta de que lo otro (la parte muda) era una excusa. Fueron creciendo mucho los intermedios, que siempre es un signo de pregunta: noticia 1, noticia 2, noticia 3...Lo hemos ido probando función por función hasta que nos fuimos acercando aquello que queríamos encontrar”

La intertextualidad, si bien es un concepto proveniente de los estudios literarios, ha demostrado su eficacia abarcativa para aplicarse en otros lenguajes artísticos. Gerard Genette (1982) ha considerado a la transtextualidad como todo aquello que va más allá del texto, todo aquello que pone en relación un texto con otro. Y aclara que esta relación es a veces de forma explícita y otras, secreta o no evidenciada. La intertextualidad es un tipo de vínculo y se define como la relación de copresencia entre dos o más textos; es decir, la presencia efectiva de un texto en otro. Puede asumir formas diferentes como la cita, el plagio y la alusión. Reconocer los intertextos de una pieza teatral, o de cualquier obra artística vale decir, implica asumir y defender aún más el carácter procesual de toda obra, como punto de pasaje.



Gentileza grupo EstocadaVEP

En esta trama, la historia relata las desventuras de dos personajes marginales. Un mago y un músico, que intentan conseguir una moneda para comprar algo para comer tocando una melodía en la calle. No obtienen éxito y deciden cocinar un zapato.



Gentileza grupo EstocadaVEP

Esta escena es una cita del clásico del cine de Chaplin, “La quimera del oro” (1925) donde se lo ve a Chaplin cocinando su zapato y luego se sienta a comerlo junto a otro per-

sonaje. En “Hush!” el mago y el músico se sientan a comer el zapato y esta situación se ve interrumpida porque tienen un solo banco y descubren en el diario -que usan de servilleta- que por una moneda de un peso pueden conseguir otro banquito. Es la única moneda que tienen y la juegan al azar para determinar quién de los dos va. A partir de allí, el personaje del mago se queda esperando mientras el músico emprende una peripecia por conseguir el banco que lo deja más pobre que como empezó. Esta andanza es una reelaboración del grupo a partir de la lectura de “Un hombre es un hombre” (1931) de Bertolt Brecht donde el personaje sale a comprar pescado y en el camino se encuentra con unos militares que lo reclutan.

Existe asimismo, cierto universo en común con obras clásicas de la literatura como de George Orwell (1949) “1984”, de Aldous Huxley (1932) “Un mundo feliz” en la cual la atmósfera que impera es la de una fuerza que excede a las personas. En el espectáculo, esta fuerza determina si se hace o no la obra...-“se hará?”- se pregunta uno de los trabajadores.

“La idea de la fuerza es que no sea una persona. Justamente, cuando hablamos de los medios, no son personas. Es un gran poder y uno cree que elige libremente y la verdad es que uno se mueve dentro de unos patrones límites muy marcados” nos señala Donato. Esta fuerza en la obra se hace más abstracta con la sirena. Hasta que suene no pueden decidir irse ni empezar. Solo esperar.

Finalmente, a partir de una revisión del concepto de dramaturgia (Barba, 2010; Dubatti, 2009; García Barrientos, 2016) tomamos especialmente los aportes de Eugenio Barba (2010) en relación a la pluralidad de dramaturgias dado que esta expresión es ampliamente operativo en tanto que permite articular y distinguir distintos niveles que confluyen en un espectáculo donde cada dramaturgia es un punto de partida posible para su reflexión.

Dramaturgia refiere, en un sentido restringido, a la composición de un drama. Sin embargo, la utilización del término ha sido empleado para definir otras prácticas que no se

limitan al escritor de obras, sino que la dramaturgia se desplaza a otros roles: la dramaturgia de actor, de director y la de grupo o creación colectiva. Asimismo, el concepto de dramaturgia también comprende una producción y se expresa como dramaturgia de la luz, sonora, visual, etc. Eugenio Barba propone hablar de una “pluralidad de dramaturgias” cuya definición recupera en cierta manera el sentido clásico de composición y a su vez articula los distintos niveles de un espectáculo. Combina la dramaturgia de actor y director. El primero es un trabajo de composición que tiene por objeto la construcción de una partitura. Mientras que la dramaturgia del director consiste en un montaje sobre las partituras ya fijadas por los actores.

En nuestro caso, la historia de Hush! está estructurada en cuadros. A cada cuadro le corresponde una configuración espacial a partir de la escenografía. Ésta se compone de paneles móviles que los actores trabajadores mueven transformando el espacio en los distintos ámbitos y cuadros del relato. La iluminación, por su lado, se dirige hacia los paneles. Una fuerte luz desde abajo, genera sombras y líneas que deforman las proporciones, creando un efecto de formas fantasmagóricas e irreales. Asimismo, una iluminación lateral sobre las superficies produce un contraluz acentuando así las texturas de los decorados.

En la narración de la parte muda del espectáculo los personajes se comunican a través de gestos y se complementa dicho relato con carteles explicativos o que reproducen partes de diálogo. Alguno de estos elementos paratextuales también funciona como estrategias de extrañamiento. Anteriormente, también hemos señalado el registro de actuación que se apoya en una partitura de movimientos discontinuos imitando los fotogramas en movimiento.

En relación al montaje sonoro de “Hush!”, el espectáculo convida con una selección de canciones mayormente instrumentales del jazz y clásicos de la historia del cine mudo. La música no solo se presenta creando climas, también acompaña los cuadros y entran en un diálogo orgánico con las acciones de los personajes.



Gentileza grupo EstocadaVEP

“Cuando pensamos que habíamos llegado a ese horizonte, se volvió a expandir” comenta Donato cuando recuerda lo que sucedió en la función de El Bolsón en el marco de la Fiesta Provincial de Rio Negro de 2016. El grupo había enviado por encomienda la escenografía y cuando llegó el momento de recibirla, la empresa que realizaba el transporte se retrasó y la escenografía no iba a llegar a tiempo. Por lo tanto, el grupo debió decidir si la función se hacía o si la suspendían. Optaron por hacerla y en dos días, con la ayuda de la gente del lugar, hicieron los elementos de utilería y escenográficos.

Ese día, recuerda el director, el teatro desbordó de público. Entraron 600 personas. “Había un acuerdo mutuo que todos tenían que poner la mejor. La obra tiene mucha escenografía y la armamos toda de nuevo y sin paneles que es el elemento fundamental de la estructura. Había unas enormes ganas de que todos la pasaran bien. Yo voy al teatro y quiero pasármela bien, reconozco lo que le pasa a los actores, *pum* para arriba...Entonces el espectáculo se corrió de eje pero para mí fue muy importante verlo porque ese corrimiento de eje me llevó a reflexionar que estamos errándole si nos quedamos ahí. La estamos errando, estamos haciendo un espectáculo para el público y el público no está pensando nada acá, se está cagando de risa y se borra la dimensión política que nosotros queremos

subrayar (...) Ese día se produjo una enorme empatía con el público y esa relación con los actores no siempre es buena para el espectáculo”

El director señaló que luego de esa función empezó a preguntarse ¿cuál es la relación de estos personajes, los trabajadores con los espectadores? Ambos, trabajadores y público son convocados por la misma fuerza, los espectadores son convocados para un trabajo -para hacer de espectadores- y los actores para hacer la obra, en ese sentido son trabajadores en el mismo nivel. Sin embargo, en la función de El Bolsón, Donato observa que “estaban en demasiada igualdad con respecto al público”. Por ello, a partir de estrategias propias del teatro no aristotélico los actores rompen cualquier tipo de empatía.

Asimismo, la vuelta tuvo un replanteo escenográfico. “Creo que todos sabemos que el espectáculo está en una zona que la gracia que tiene es que no se termina de cerrar. Es como un laboratorio, probamos una cosa, probamos otra sobre una estructura que ya está”

El nuevo planteo desde lo estético surgió a partir de la reconstrucción de la escenografía para esa función que estaba modelada por el blanco y negro del papel de diario y marcadores. Esa gama de grises potenciaba la estética del cine mudo pero más aún, realzaba el protagonismo del diario como objeto que está presente durante toda la obra.

Por último y para dar cierre a este desmontaje reiteramos la inquietud, o bien, la necesidad de visualizar el proceso creativo de un espectáculo. Particularmente, el proceso de “Hush!” inicia como desprendimiento de una escena. Ha pasado por dos direcciones y en esa medida ha virado hacia otras direcciones desconocidas desde un principio. Las infinitas variables y trayectorias fueron armando un sintagma que da por resultado esta creación que cambia y crece como ya lo anticipa su propio título.

Asimismo, quisiéramos recuperar la idea de ensamble que se produce entre el recorrido por el proceso creativo y el sustento teórico del desmontaje que proviene principalmente de la Teatrológica y de la semiótica (De Marinis, 2005; De Toro, 1999; Féral 2004) pero también de la antropología Teatral (Barba, 1987, 2010). Y hemos visto que se puede recurrir a otras disciplinas como en este caso apelamos a los estudios literarios (Genette,

1982). No obstante, esta articulación de encuadres propuesta no es la única posible. En consecuencia, el desmontaje se aleja de modelos absolutistas y pretensiones reduccionistas. Y se afirma en la reflexión colectiva y las solidaridades entre la teoría y la práctica.

© Inés Ibarra

### *Bibliografía*

- Barba, Eugenio. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos, 2010
- Barba, Eugenio *Más allá de las islas flotantes*. Firpo y Dobal Editores, 1987
- De Marinis Marco. *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Galerna, 2005
- De Toro, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Iberoamericana, 1999
- Donato Pablo. Entrevista por Inés Ibarra. Cipolletti, 2016
- Dubatti Ricardo. “Otro concepto de dramaturgia” en *Agenda Cultural Alma Mater (158)* 2009 Recuperado 15 de septiembre 2016 a partir de:  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215>
- Dubatti, Jorge “La Poética teatral: dinámica de la poésis en el acontecimiento teatral” *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot, 2011
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna, 2004
- García Barrientos JL. “La triple vida del texto dramático”. En *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, nº 65, pp. 89-93. 2016
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*, Ed. Taurus, 1982
- Ibarra Inés “El desmontaje teatral”. En *Cuadernos del Picadero N°39*. Editorial INTeatro, 2021
- Kartun Mauricio. “Mauricio Kartun: la incertidumbre es el gran mecanismo creador” Entrevista por Félix Mansilla, Nicolás Vassaro en Revista *El Viaje* [Revista digital] Recuperado 29 de junio 2015, de: <http://revistaelviaje.com.ar/mauricio-kartun-la-incertidumbre-es-el-gran-mecanismo-creado>
- Naugrette, Catherine. *Estética del teatro*. Artes del Sur, 2004
- Oliveras, Elena. “Capítulo III: Teorías sobre la creatividad” en *Estética. La cuestión del arte*, Emecé, 2007
- Pavis Patrice *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 2007



Stephan Nachmanovich. *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós, 2012