

**Desolemnizar la danza para construir teatro:
Un poyo rojo, de Hermes Gaido
Aproximaciones al *teatro físico***

**Laura Rauch
UBA – AICA
Argentina**

*Nació la voluntad de crear un lenguaje escénico nuevo
y personajes de teatro accesibles para
la mayor cantidad de público posible.*

El arte del presente, Ariane Mnouchkine.

El presente escrito tiene por fin dar cuenta de una obra de un estilo teatral de gran liminalidad en nuestro campo, por tratarse de la combinación de diversas técnicas/disciplinas, entre ellas, la *commedia dell'arte*, la danza, el mimo, el clown, las artes marciales y la acrobacia. *Un poyo rojo* (2009-2014), dirigida por Hermes Gaido, e interpretada por Luciano Rosso y Alfonso Barón; se propone como una pieza teatral que desde hace seis años sigue manteniéndose tanto en la cartelera local como internacional, sosteniendo sobre sus hombros la compleja y debatida, aunque acertada, denominación de *teatro físico*.

Antes de comenzar a estudiar la obra es pertinente señalar que esta forma teatral no tiene un autor puntual, sino que se configura como una conjunción de diversas teorizaciones que reúnen desde el teatro *Noh* japonés – revisada, analizada y traspolada a Occidente principalmente por Yoshi Oida -, pasando por las técnicas francesas de Jacques Copeau y Jacques Lecoq, hasta la antropología teatral de Eugenio Barba. La primera pregunta que se nos plantea es ¿qué es lo que portan estas técnicas en común? El cuerpo, entendido como elemento fundamental para la experimentación de las diversas posibilidades de interpretación y expresión. La improvisación, desde el análisis de estos teatristas, se constituye como técnica de composición de una dramaturgia que se escribe con el cuerpo. En este sentido, el *teatro físico* se aleja de la *performance* puesto que plantea y sostiene una narración concreta – y no se basa en la mera ejecución de acciones – permitiéndonos hablar de una

“dramaturgia de actor”, es decir, la construcción de un texto que parte desde el mismo intérprete, puesto en relación a su vez, con los propuestos por el director y los coreógrafos. Asimismo, este *tipo* teatral toma elementos de otros lenguajes, por ejemplo la danza, como medio de ampliar las posibilidades escénicas, requiriendo entonces intérpretes que conozcan, comprendan y corporicen los diversos lenguajes puestos en relación en una determinada pieza. Y allí está el desafío y la novedad de esta completa construcción: en la combinación de los elementos en íntima vinculación con lo que los intérpretes pueden alcanzar con sus cuerpos, en numerosas oportunidades – e intensamente dispuesto en la pieza a la que haremos referencia a continuación – llevados hasta el límite.

Un poyo rojo narra la “fábula del primer beso”¹ entre dos deportistas/bailarines masculinos que compiten por la atención, tanto mutua como la del público. Así, con una historia mínima, las acciones físicas en constante cruce con la danza contemporánea, la comicidad gestual, las artes marciales y bailes populares, los personajes despliegan un enorme abanico de posibilidades corporales intensamente atravesadas por el humor, siendo éste el elemento, quizás, más novedoso cuando hablamos de una puesta que pretende no solo desolemnizar ciertas convenciones de la danza, sino también los prejuicios sociales respecto del “vestuario de hombres”. Con una escenografía mínima – en la cual solo apreciamos dos lockers, un espejo, un banco y una radio – y una iluminación concreta, con variaciones puramente narrativas, la puesta ahonda en presentar una concepción sumamente amplia del cuerpo, al cual se concibe como objeto de deseo, instrumento para el movimiento, caja de resonancia de sonidos – y emociones -, y medio de contacto con otros.

Esta construcción de un lenguaje corporal – desprovisto totalmente de lenguaje articulado aunque con interesantes recursos referentes al sonido aportados tanto por los intérpretes como por la mencionada radio – posibilita que el espectáculo sea accesible a cualquier espectador, donde la palabra se erradica puesto que los cuerpos construyen su propia dramaturgia, desde la

idea, quizás, que aporta Ariane Mnouchkine sobre la idea de actor/autor simultánea y complementariamente. Y puesto que “un verdadero dramaturgo es una persona que sabe que las palabras son acciones y no comentarios” (Mnouchkine 52), estamos en condiciones de afirmar que tanto el director como los coreógrafos e intérpretes asumen responsablemente el rol de la dramaturgia, otorgándole al cuerpo la primacía tanto en la historia como en su forma de contarla. “La subpartitura es un esquema kinestésico y emocional, articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con la ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador” (Pavis 330) A este respecto, la pieza se propone un objetivo que ampliamente cumple puesto que el público asistente no requiere de conceptos previos de ninguna disciplina ni una noción argumental, presentando entonces una experiencia al espectador donde comprende activa e intensamente.

Desde el inicio de la misma, partiendo desde la quietud en posición frontal al espectador, sin acompañamiento musical, Rosso y Barón llevan adelante una extensa y compleja secuencia de movimientos que pretenden dar cuenta de ciertas convenciones teatrales, como son apagar los celulares o no fumar en la sala. Esta secuencia, que en principio establece “movimientos tautológicos” – es decir, apelando a la mímica de gestos reconocibles que denoten el mensaje – se presenta paulatinamente en manera más abstracta, intentando encontrar los vectores de cada movimiento para su realización. Estas resignificaciones ejemplifican no solo la importancia de la improvisación y experimentación para la creación sino también la intención de “desolemnizar” el lenguaje de la danza, indagando respecto de otras posibles formas de composición de una dramaturgia corporal. Asimismo, se ofrece al espectador numerosas vías de acceso de un mismo mensaje que se actualiza en cada nueva ejecución de movimientos. Esta necesidad de dar un mensaje concreto desde múltiples aristas corporales, aboliendo la expresión en su inicio, se complementan luego con escenas donde ésta será el recurso primordial, en donde los intérpretes apelarán no solo al virtuosismo de los movimientos sino también a la

gestualidad fácil, convirtiendo cada mínimo movimiento, mirada, gesto, en un componente fundamental de esta narración construida por fuera de los márgenes de un lenguaje verbal.

A este respecto, Yoshi Oida reflexiona acerca de la concepción del actor, cuya doble configuración subjetiva y objetiva – introspectiva y en íntima relación con los agentes externos – propicia la completa construcción de la actuación en escena y en relación con su público:

Los actores [...] son marionetas manejadas y manipuladas por las “cuerdas” de nuestra mente. Si el público ve las “cuerdas”, la actuación deja de interesar. Aunque necesitamos mantener una concentración poderosa todo el tiempo, durante la acción, sea de movimiento o estática, esto no debe notarse nunca. [Sólo así] la actuación será verosímil, nada mecánica, es decir, completamente viva. (49-50)

Un elemento sumamente significativo de la puesta, y que nos remite a su temporalidad, es la manipulación de los diales de la radio *en tiempo presente*. Este recurso aporta a los intérpretes la complejidad de encontrar aquel que sirve para contar *su* relato, puesto que uno optará por música en el intento de seducción y el otro cambiará a un formato verbalizado, intercalándose y dando a conocer con total claridad, la intención y el deseo de ambos, cuyo desenlace – y quizás la escena más característica si atendemos al nombre de la pieza – es una riña de gallos, con los movimientos de cuello, columna, piernas y brazos propios de estos animales. Cabe mencionar que *Un poyo rojo* no remitió, en el período de ensayo-constitución, a esta práctica, pero, según nos comenta Gaido en una entrevista, optaron por tomar esta contingencia – como tantas otras – para la composición de la misma, puesto que ampliaba las posibilidades para la improvisación concebida como punto de partida para la creación. Asimismo, podemos considerar que para poder realizar esto, es necesario que los intérpretes y el director adopten una *disponibilidad* – en términos lecoquianos – de sus cuerpos y mentes frente a la investigación y experimentación de los movimientos a llevar a escena. Tomamos también las palabras de Eugenio Barba, quien sostiene que “el actor no debe abandonar una mentalidad y una actitud artesanal hacia su trabajo, debe acercarse al

teatro mediante ciertas resistencias y trabajar hasta el límite de su tolerancia física” (26). Estos límites son apreciables, en primer lugar, gracias a la ductilidad expresiva y virtuosismo corporal de los intérpretes, por medio de las cuales se compone la dramaturgia del actor, y en segundo lugar, a las decisiones del director quien brinda lógica narrativa a esta *puesta en cuerpo*, al mismo tiempo que propone la combinación de diversos lenguajes teatrales y no teatrales, llevando, por ejemplo, la cumbia al escenario luego de secuencias de danza contemporánea. La expresión será, junto con el humor, los ejes articuladores, proponiendo conjuntamente la risa con y de los personajes, aunque sin ridiculizarlos. Y en tanto actuación y dirección, este último elemento es de suma relevancia, ya que podría caer en una ridiculización banal, pero opta por sostener la tensión dramática desde el humor, y en ciertos momentos, desde la ternura. Hacemos esta aclaración, ya que “hacer reír” es una decisión política – como todo lo referente a la actividad representacional – y en la escena de Buenos Aires podemos encontrar espectáculos que recurren a otros tipos de comicidad que, al verlos, podemos considerar que no se interrogan respecto de los medios para alcanzar la risa, buscando únicamente el fin concreto.

En este sentido, traemos las palabras de Ariane Mnouchkine, quien reflexiona: “los directores y los actores aprenden unos a través de los otros. Cuando un actor [...] alcanza un momento de verdad, es una deflagración que abre camino al director. Y viceversa. Cuando un director encuentra una indicación, una imagen, una visión que tenga la capacidad de inspirar al actor lo hace avanzar” (32).

Este avance alcanzado por los intérpretes y propiciado por las decisiones de dirección, permiten comprender por qué *Un poyo rojo*, se mantiene desde hace tantos años en la escena de Buenos Aires, así como el creciente interés que la cartelera internacional tiene sobre la obra. Estamos en condiciones de afirmar que no solo son las combinaciones de técnicas presentes - y que configuran la categoría de *teatro físico* - en tanto decisiones por parte de los creadores, sino que la experimentación/indagación/investigación de los diferentes lenguajes



que puede adoptar el cuerpo permiten que pueda contarse una narración que interpela a los espectadores desde una expresión que habla por sí sola, una dramaturgia que se construye desde el cuerpo y se *entrega* gracias a las múltiples posibilidades que los artistas llevan adelante en escena. El cuerpo, como instrumento primordial logra apartar la mente de una comprensión racional, para proponer una *afectación* de la corporalidad de los espectadores que solo pueden reaccionar físicamente; la risa y el aplauso nacen espontáneamente, logrando componer así una experiencia festiva para todos los integrantes del hecho teatral, recordándonos, quizás, que de eso se trata el teatro.

© **Laura Rauch**



Ficha artístico-técnica

Actúan: Alfonso Barón & Luciano Rosso

Fotografía: Alejandro Ferrer

Coreografía: Nicolás Poggi & Luciano Rosso

Dirección: Hermes Gaido

Duración: 60 minutos.

Notas:

1. Esta denominación la aporta Hermes Gaido en una entrevista personal realizada en el mes de mayo de 2014.

Bibliografía

Hernández, Juan Jacobo. "Cinco días en el taller de Eugenio Barba en México". *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*. Época I, Nº 10 (Enero-Marzo 1985): 19-29. Impreso.

Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. Impreso.

Mnouchkine, Ariane. *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pasquod*. Montevideo: Atuel Trilce, 2007. Impreso.

Oida, Yoshi y Lorna Marshall. *El actor invisible*. Barcelona: Alba, 2010. Impreso.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

Zea, Alejandra. "Eugenio Barba y la búsqueda de la utopía". *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*. Época I, Nº 10 (Enero-Marzo 1985): 17-18. Impreso.



Argus-a
Artes & Humanidades

