

**Pérdida de gravedad al servicio del drama:  
*Vigilias de un desarraigo*, de Germán Cabanas  
Aproximaciones al *teatro físico***

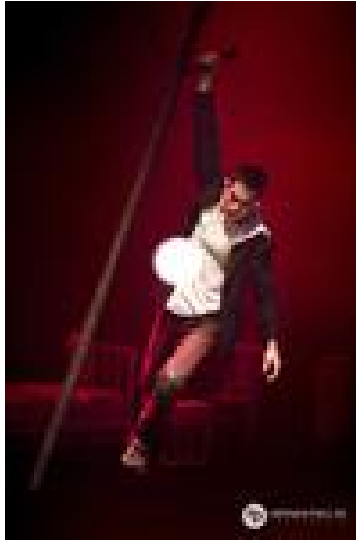
**Laura Rauch  
UBA AICA  
Argentina**

Dentro de las poéticas del teatro físico en Buenos Aires, en la que la multiplicidad de combinaciones de diversas técnicas nos perfila un campo tan rico como complejo a la hora de su estudio, nos vemos en la necesidad de ahondar en las *póiesis* concebidas por cada artista para comprender cómo seleccionan los modos de entrenar el cuerpo y de qué modo organizan estos saberes a la hora de configurar un espectáculo en donde el cuerpo de los artistas y espectadores se encuentran en total estado de afectación. *Vigilias de un desarraigo* (2013-2014), de Germán Cabanas y Mariano Pujal, reúne técnicas de danza, acrobacia y vuelos escénicos para contar *desde el cuerpo* una narración que se estructura temáticamente dentro de los parámetros del existencialismo, y a su vez, propone una alejarse de las formas convencionales para su representación.

A partir de la concepción del teatro físico en Buenos Aires como transposición de segundo grado – considerando las influencias europeas como el grado primero, construido desde las técnicas orientales entendidas como el grado cero - encontramos en la propuesta de Cabanas y Pujal elementos de disímiles técnicas provenientes tanto de la cultura oriental como occidental que configuran no solo la poética particular de los artistas sino que nos permiten también confeccionar una cartografía de producciones locales. Para comprender estos postulados debemos, en primer lugar, entender el concepto de “transposición” como pasaje o traslación de un lenguaje a otro. A este respecto, Jacques Lecoq explicita que se basa en un “*método de transferencias*, que consiste en apoyarse en las dinámicas de la naturaleza, de los gestos de acción, de los animales, de las materias, para servirse de ellos

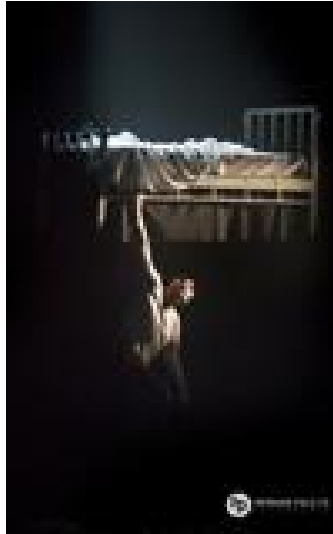
con fines expresivos y así interpretar mejor la naturaleza humana” (72). Esta propuesta, referida específicamente dentro de los parámetros del teatro físico y que propone la predominancia de una corporalidad al servicio de la narración, nos permite comprender el modo en que se compone un lenguaje apelando a múltiples recursos escénicos, que llevan al intérprete a indagar en las posibilidades expresivas, intentando así contar una historia por medio de su corporalidad concebida desde el inicio de esta práctica como medio suficiente y necesario para la transmisión de mensajes que no se reducen solo a lo conceptual, sino que se presentan accesibles para el espectador por verse interpelado en su propia corporalidad por el manejo de lo gestual. La palabra, por su parte, se implementa como herramienta para la escena, cuya presidencia no significa la no comprensión de los acontecimientos sino que, por el contrario, postula una comunicación basada en lo sensorial, lo emocional, lo vivencial.

En segundo lugar, los “grados” de transposición se presentan en esta forma teatral del siguiente modo: los artistas locales abordan técnicas, disciplinas y propuestas estilísticas europeas – a las que consideramos el “primer grado” – que a su vez parten de elementos del teatro oriental – que se configura como “grado cero” - . En las poéticas del teatro físico en Buenos Aires encontramos entonces poéticas tanto occidentales como orientales, cuya combinación solo es apreciable en cada construcción particular y que se configura no solo en la estructuración de un espectáculo sino que se plasman en los entrenamientos que los intérpretes confeccionan para la configuración de un cuerpo disponible, tal y como proponen los teóricos y artistas de ambas culturas respecto de las indagaciones respecto de la expresión y su implicancia en las narraciones a contar, lo cual implica un acercamiento al concepto de teatro y un alejamiento a la idea de performatividad.



*Vigilias de un desarraigo* propone temáticamente un conflicto amoroso dentro de los márgenes del romanticismo siendo la “pérdida” – tópico nodal de dicha corriente en términos ontológicos - el motor de la transformación del entorno, y dirigiendo al protagonista hacia una serie de peripecias dentro del reducido espacio cuyo objetivo es salir de una habitación para comenzar un día que se presentaba inicialmente como cotidiano. En este juego de paradojas que instaura la obra entre el interior y el exterior (propuesto de la perspectiva subjetiva del único personaje) focalizamos en la idea de “lo cotidiano” como contraposición entre la narración y el trabajo de cuerpo durante la representación. Por un lado, la narración intimista de la vida de este personaje no permite apreciar, u oculta intencionalmente, que todo el trabajo corporal a desarrollarse durante la pieza se presentará desde los parámetros que Eugenio Barba denomina técnicas extracotidianas del cuerpo, entendiendo por éstas la realización de acciones con un gasto extremo de energía (17). Estas secuencias de movimientos que se alejan de la simple operatividad apuntan a la presentación de situaciones de alto componente estético, encontrando en cada traslación en el espacio – que, como veremos más adelante, no será solo

en plano horizontal sino también en el vertical – o cada construcción coreográfica, apelando a la transformación del cuerpo como elemento central de la puesta, cuyo dominio virtuoso no se ancla en los parámetros de las atracciones (desde la ejecución de coreografías donde interviene distintas danzas o la técnica de palo chino) sino que se propone, y desde nuestra perspectiva logra ampliamente, dar cuenta de una narración compleja y dinámica. A este respecto Roberta Carreri, actriz del Odin Teatret, afirma que “lo importante [es] salir de la posición de equilibrio entrópico que pertenece a la vida cotidiana, para explorar posiciones de equilibrio extremo que [requieren] toda nuestra inteligencia física” (41). Durante toda la representación, Cabanas juega con la idea del anclaje de un cuerpo a los movimientos rutinarios del cuerpo cotidiano para ahondar en la presentación de múltiples posibilidades expresivas. Para ejemplificar, en la escena inicial nuestro personaje se dispone a comenzar su día con la típica rutina del aseo personal, aportando a sus acciones variantes a lo esperado – que podríamos definir como vectorizaciones - como si una fuerza lo impulsara a moverse de un modo no convencional. Este sistema de oposiciones que nombramos entre la narración y lo corporal, encuentra también su desarrollo dentro de la corporalidad misma del intérprete, quien, a la hora de realizar cada acción debe denotar expresivamente la sorpresa o extrañeza de aquello que no reconoce como habitual. En este sentido, son los espectadores los que completan el sentido de estas secuencias, siendo ellos los que reconocen no solo las nuevas formas de acción sino también la rareza de aquello que acontece, hermanándose con el protagonista en la búsqueda de una explicación.



Dicha fuerza, construida tanto por la actuación del protagonista como efectos lumínicos, se propone en escena a modo de mirada subjetiva del personaje, planteando así el conflicto entre aquello que es real o aquello que forma parte de la imaginación del personaje. Y así, como la narración cotidiana se contrapone a la implementación del cuerpo, la configuración espacial de lo interior y lo exterior son puestos en tensión al mismo tiempo que las categorías de lo real/posible o imaginario/imposible. Nuevamente es el cuerpo del artista el que rompe con los parámetros convencionales para alcanzar diversas aristas expresivas, encontrando en los vuelos escénicos, la acrobacia y la danza, las formas de concreción de la narración. Así, y con la utilización de arneses en ciertas escenas u otros elementos que conforman la escenografía, la traslación en el espacio abarca también el plano vertical, donde, como nombrábamos antes, estos elementos se implementan al servicio del drama y no como mera atracción efectista o simple demostración del virtuosismo del artista, que por otro lado, resulta innegable. Y del mismo modo que los parámetros espaciales se amplían, la configuración temporal se complejiza, puesto que cada acción en cada escena se basará en la repetición de ciertas

secuencias de movimientos que no apelan a la reiteración exacta o mecánica, sino que se presenta como una transformación minuciosa – y por tanto, mostración de la exhaustiva indagación por parte de los artistas – de la gestualidad de este personaje que, aunque solo, combate incesantemente contra algo que no es más que su soledad, el desarraigo o el duelo ante las sucesivas pérdidas: el amor (presentada en forma directa en la imagen digital de la mujer amada y simbólicamente por su vestido suspendido en el aire), el sueño y finalmente la gravedad, que culminan por imprimir a la obra una estética onírica, propia del surrealismo.

Es entonces que las ausencias provocan finalmente la posibilidad de, como mencionábamos antes, “lo imposible” presentado en los vuelos escénicos donde la percepción tanto del intérprete como de los espectadores se ve afectada por la ampliación de las coordenadas espacio-temporales que la obra apuesta por alterar.

La pérdida del amor, que narratológicamente representa el punto cero de la narración, termina por concretarse en el espacio de la representación, siendo la manifestación de la naturaleza (viento, lluvia) la que irrumpe en la escena y culmina por alterar la corporalidad del personaje, quien sostenido por arneses ofrece inútil resistencia siendo impulsado finalmente por fuera de dicho espacio. Así, el universo interno del personaje es replicado por el exterior, dejando a los espectadores completamente inmersos en una atmósfera surrealista, cuyas imágenes denotan una minuciosa composición estética, apelando siempre a la imagen romántica del hombre frente al abismo. Y es tal la intención de demostrar las disonancias entre las dimensiones de la corporalidad y el espacio que nuestro personaje opta por llevar a cabo el escape a modo de cabalgata sobre su cama tendida en el aire. La luz, por su parte, oficia de amenaza, que por medio de su estabilidad, se presenta como simbología de la imposibilidad de huída, puesto que todo lo que acontece surge a partir de la – cada vez más – nublada percepción del protagonista en su afán de recobrar no solo aquella persona ausente sino también el descanso.

Yoshi Oida, actor japonés formado tanto en oriente como occidente, reflexiona acerca del rol del público que,

Desde el punto de vista del espectador se experimenta un sentido verdadero de ser constantemente arrastrado hacia adelante. Puede haber una gran variedad de ritmos superficiales dentro de una representación cualquiera, pero el público nunca notará que la acción <se ha reducido>. (Oida, 71)

Esta mención nos sirve para comprender un elemento central en la filosofía teatral oriental referida al *Jo Ha Kyu*, entendido como ritmo natural, cuyo objetivo es alcanzar una acción más verosímil, orgánica, tanto para el espectador como para los actores. Considerando entonces la importancia del entrenamiento en este tipo teatral sumado a su carácter transcultural, estos postulados nos permiten entender la complejidad de los ritmos y energías que se proponen para el espectador y aquellos otros que corresponden a la práctica sobre la escena. Oida, en sus publicaciones referidas a su práctica, ejemplifica que,

La acción visible sobre el escenario es muy violenta y apasionada. Si nuestro interior se halla en el mismo estado, la actuación puede parecer demasiado tensa. Por tanto, tratamos de mantener el interior en calma. Si, de lo contrario, estamos retratando a un individuo tranquilo o aburrido, y nuestro interior de halla en el mismo estado, corremos el riesgo de que la actuación sea demasiado solemne. En este caso, nuestro interior debe trabajar intensamente con mucha fuerza y concentración. Si lo logramos, podremos conferir la calma necesaria del personaje o de la situación y de esta manera evitaremos que sea aburrido para el espectador. Idealmente, el exterior y el interior deben ser contradictorios. (84)

Este sistema de oposiciones, aquí expuesto, permite entender no solo la configuración de aquello que vemos en escena sino también la intensidad con que el intérprete atraviesa su accionar, siendo entonces cruciales las etapas de entrenamiento previas para la preparación de un cuerpo disponible y afectado (en términos lecoquianos) para aquello que el drama requiera.

*Vigilias de un desarraigo* se presenta entonces con las características propias de una pieza de teatro físico, apostando no solo por la inclusión de variadas técnicas corporales, sino también por la importancia de dar cuenta de una narración cuya dramaturgia se configura y enuncia desde la corporeidad.

Este personaje, cuya complejidad acabamos de enunciar, se presenta ante los espectadores como un individuo cuyas tensiones internas terminan por expandirse en todo el espacio de la representación y logran alterar los parámetros temporales, intentando introducir al público en una historia en donde nada parece imposible. Y es su carácter a la vez ficcional pero con tan profundo anclaje existencialista que nos hace comprender e incluso vivenciar, aquello que no precisa de palabras.

© **Laura Rauch**



## **Fotos**

Cortesía: Hernán Paulos

## **Ficha artístico-técnica**

Autor e intérprete: Germán Cabanas□

Diseño sistemas de Vuelos y Dirección Técnica: Santiago Castello□

Dirección general: Mariano Pujal Laplagne

Colaboración Coreográfica: David Angel C. (bboy Offspring), Juan Pablo Sierra□

Stage manager, asistencia de montaje: Hernán Paulos□

Tour Manager: Pablo Domínguez□

Vestuario: Marisol Castaneda□

Realización de video: Carolina Travi

Producción: PRIX D'AMI

Prensa: Octavia Comunicación

## **Bibliografía**

Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Colección Escenología, Edgar Ceballos ed., 1988

Carreri, Roberta. *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires: Eternos Pasajeros, 2013.

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

Oida, Yoshi. *El actor invisible*. Barcelona: Alba, 2010.

Oida, Yoshi. *Los trucos del actor*. Barcelona: Alba, 2010.