

### El desmontaje como puente entre teoría y práctica

**Inés Ibarra**

Las investigaciones que abordan algún aspecto del territorio de las artes escénicas actualmente radican, principalmente, en instituciones educativas de nivel Superior: Universidades, y en menor medida, Institutos Terciarios.

En términos generales, se plantean una o nuevas problemáticas ligadas a la producción de conocimiento en los estudios teatrales.

Una diferencia que se puede establecer entre las investigaciones académicas, de otras iniciativas o propuestas, es en cierta medida, la inclusión dentro de algún Programa que exige cumplir ciertas pautas para ser reconocido institucionalmente por organismos como CONICET, FONCyT, MINCyT, etc. Las pautas generalmente responden a criterios tales como delinear objeto de estudio, objetivos e hipótesis, desarrollar el marco de referencia y los antecedentes o estado de la cuestión. Estos aspectos son los que se someten a evaluación y determinan el reconocimiento o legitimidad de la propuesta investigativa.

Asimismo, los estudios teatrales no sólo enuncian problemáticas de estudio, sino que lo hacen desde una perspectiva teórica determinada que debe estar explicitada.

#### Una teoría para qué objeto...

Por largo tiempo los estudios teatrales se identificaron con la historia de la literatura dramática. Con el advenimiento y crisis de la Modernidad, se erigió la semiótica teatral que superó y atravesó sus propias crisis y límites metodológicos.

La modernidad, de acuerdo a De Toro, instauró un nuevo modelo de conocimiento tanto en la ciencia como en el arte y es resultado de las rupturas e instauración de nuevos lenguajes expresivos a través de operatorias tales como la fragmentación, reflexibilidad, discontinuidad, distanciamiento, entre las más características.

Si aceptamos la posibilidad de un logos compartido, dentro de un mismo paradigma epistemológico, podríamos re-enfocar la práctica teatral de nuestro siglo a partir, no ya de un acercamiento puramente sincrónico y puntual (un momento, un director, un autor), sino de su inscripción dentro de un radio de relaciones más amplio, lo cual implica una perspectiva diacrónica relacional cuyo objetivo sería elucidar la naturaleza misma del cambio y su extensión posterior, no como un fenómeno aislado, sino simultáneo y homólogo a otros. (De Toro, 1999: 56)

Asimismo, otras investigaciones que se inscriben dentro de la semiótica (De Marinis 1997; Pavis, 2000) dieron cuenta de la necesidad de reflexionar sobre la práctica teatral desde una teoría que no se comporte de manera reduccionista. Estos estudios han demostrado los límites que ha tenido la teoría en

relación a la construcción del objeto teatro en tanto que se ha considerado en primer lugar su condición literaria, luego su condición espectacular y, finalmente, concluye en la propuesta de una nueva teatrología que construya su objeto teatro basado, entre otras cosas, en la relación actor-espectador de manera transdisciplinar tomando en cuenta el enfoque histórico y los aportes de las ciencias del espectáculo (De Marinis, 1997). La semiótica, como marco de referencia metadisciplinar, provee de un esquema que aporta, en términos de De Marinis, un aparato categorial explícito y coherente y su capacidad de autorreflexión.

Desde un enfoque más cercano al antropológico, Fernando de Toro considera que:

Hoy nos encontramos en un espacio de convergencia entre teoría y práctica, donde la denominada antropología teatral iniciada por Eugenio Barba, entendida como la disciplina que busca establecer principios universales para el trabajo del actor, y la semiótica teatral, entendida como la elucidación de categorías heurísticas universales para el análisis de la práctica teatral, basadas en la constitución de sistemas de significación, establecen un diálogo que tiende a una mayor comprensión y vinculación de ambas actividades de búsqueda. (De Toro, 1999: 57)

Por su parte, Patrice Pavis señala que en los 80 la tendencia fue desmarcarse de la semiótica tomando en cuenta los aportes de la hermenéutica y de la fenomenología y valorizando la impresión y percepción antes que la significación de teoría de los signos.

De acuerdo al autor, se abre una etapa donde la misma semiótica en crisis empieza a discutir la noción de signo ligado fundamentalmente al lenguaje y sustituido de toda la materialidad del teatro. La materialidad se vuelve un concepto fundamental para comprender el teatro. Es a partir de su percepción que el espectador toma contacto con una experiencia estética. Es decir, es necesario dejarse *impresionar* antes que significar, para que los movimientos que mueven el texto en escena se vuelvan perceptibles y comprensibles al espectador

El espectáculo se concibe, entonces, como una serie de síntesis o marcos que involucran opciones de actuación, elecciones dramáticas y líneas de fuerza superando la tendencia a la segmentación.

En este sentido, Pavis encuentra en la teoría de la vectorización la posibilidad de vincular redes de signos y concretar dicha síntesis. Los signos son entendidos de acuerdo a la percepción de una red, y no aislada y segmentariamente. De esta manera, la vectorización se convierte en un modelo flexible para aplicar en el análisis del espectáculo.

[...] la puesta en escena –su producción y su recepción– no se ofrece nunca «llave en mano», sino que hay que hacer la hipótesis, a menudo frágil, de una cierta vectorización, es decir, de una tensión de signos o momentos del espectáculo y de un recorrido de sentido que los vincula y que hace pertinente su dinámica. (Pavis, 2000: 33)

Si bien, no resuena en los estudios actuales *el modelo vectorización*, el modo de vincular los signos, sí parece haber sido adoptado. Posiblemente no se hable de vectores y se lo nombre de otra manera pero consideramos que de fondo se habla de los mismos mecanismos.

## Teoría más práctica

Resulta un poco más claro, luego de esta revisión sobre los intentos y abordajes teóricos, que la disciplina que más ha resistido las crisis y límites de la teoría para acercarse a la práctica ha sido la antropología.

Un concepto fundamental surgido de los espacios de encuentros de la antropología teatral de los años 70 es el desmontaje. Dicha noción se utiliza, principalmente, para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, creación y experimentación del quehacer teatral y, de alguna manera, crea un puente que suprime la distancia entre los espacios reservados para la teoría y los propios de la práctica.

Al presente, los estudios de la investigadora Ileana Diéguez (2009) señalan que el desmontaje construye el montaje de un espectáculo, pero también un montaje es una selección, una circunscripción, un plan, un hilvanado de signos. En todo ello, hay elección y en toda elección hay descarte. En este sentido, el desmontaje evidencia también lo descartado:

Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el *trabajo de mesa* [...]. Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a la escena. (Diéguez, 2009:10)

Desde otro lugar, en 2009 y 2010, Mauricio Kartun dictó un seminario de desmontaje de la obra *Ala de criados* de la cual es autor y director. Antes de dar comienzo al seminario, solicitó a los participantes leer, entre otras cosas, un material escrito por él mismo llamado *instructivo* en el que se describe el modo de trabajo durante el seminario refiriéndose a qué es un desmontaje y cuál es su sentido. A esta pregunta, responde:

Es un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja un creador. Observados sobre el ejemplo mismo de un proceso, expuesto en su desglose con el fin de objetivar esos mecanismos y poder reflexionar sobre la práctica de los mismos (Kartun, 2009: 91)

Recientemente, la editorial del Instituto Nacional del Teatro (INT) ha publicado los trabajos de devoluciones y desmontajes del teórico, director y dramaturgo José Luis Valenzuela. El autor viene desarrollando la tarea de coordinación de estos espacios desde el año 88 en adelante en Festivales y Encuentros a nivel Nacional e Internacional. En su mayoría organizados por grupos ligados al ITSA (International Theatrical School of Anthropology), a la Universidad Nacional de Córdoba y al Celcit. En los últimos años, se establece en la región del Noroeste argentino encargándose de las devoluciones de obras en las Fiestas Provinciales y Encuentros de Teatro que el INT organiza en todo el Territorio Nacional. Con respecto a su tarea señala que:

Mediante la similitud con cierto tipo de trabajo directorial y el contraste con la crítica periodística corriente, podemos tal vez aclarar algo más sobre los procedimientos de la "devolución" o el "desmontaje" de una obra escenificada por un colega sin forzar esos procedimientos hasta cristalizarlos en una supuesta metodología rigurosa.

Quizá la palabra *devolución* designa con más justicia lo que provisoriamente he venido llamando "reescritura analítica" de una obra o trazo ajeno, a condición de que entendamos que "devolver" -o "reescribir"- no equivale a completar, ni a corregir, ni a explicar una impresión débil o potente, sino que, en todo caso, implica arriesgar una respuesta temeraria, supone pronunciarse sobre la obra contemplada con la misma audacia vacilante, con el mismo atrevimiento trémulo con que los artistas han ofrecido -o, mejor dicho, *lanzado*- su trabajo en la escena. De este modo, una "devolución" reuniría, paradójicamente, la más sólida fundamentación conceptual y técnica de que sea capaz quien la enuncia, y la modestia de una enunciación que se sabe apenas hipotética, tentativa, parcial y contingente. (Valenzuela, 2012)

### A modo de cierre

Preliminarmente, se observa que el desmontaje -o devolución- se inscribe con mayor frecuencia entre las actividades programadas en Festivales, Fiestas y Encuentros de organización tanto independiente como oficial, de la última década.

Lo que en un principio parecía ser un espacio de intercambio oral de experiencias, al presente se advierte una incipiente institucionalización de esta práctica que reclamaría como tal, la necesidad de que esos intercambios sean registrados.

En consecuencia, consideramos la práctica del desmontaje como un procedimiento de estrategia didáctica que permite la reflexión estética y una alternativa de producción de conocimientos.

Atento a ello, consideramos propicio que los ámbitos educativos de formación docente y artística adopten los desmontajes como una práctica de formación y reflexión.

El beneficio parece ser doble: la práctica artística aportaría la construcción de nuevos contenidos y líneas de investigación para quienes se están formando y quienes educan, y al mismo tiempo, se nutriría de los aportes teóricos de la comunidad educativa convirtiéndose en un repositorio íntegro y global con fecundas reescrituras sobre el hecho teatral y la materialización de un legítimo debate sobre el aspecto moral del oficio teatral.

### Bibliografía

- De Marinis, M. (1994). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.
- (2005). *En busca del actor y el espectador Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- Diéguez, I. (Comp.) (2009). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: INBA/UIA.
- Kartun, M. (2009). *Ala de criados*. Bs As: Ed. Atuel.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Valenzuela, J. L. y otros (2012). "La continuación de un trazo". En *Un teatro apenas visible. Escenas en el noroeste argentino*. Jujuy: Ed. INT.