

HILVANANDO UN PROCESO CREATIVO: DESMONTAJE DE “MUJER EN LA VENTANA...”

Stringing a creative process: disassembly of “Mujer en la ventana”

IBARRA, Ines¹

Resumen

Cuando hablamos de desmontaje teatral es más frecuente que lo asociemos a espacios de intercambio oral que suelen programarse en Festivales o Encuentros teatrales. En estas líneas proponemos recuperar algo del espíritu de esta práctica desde un registro escrito para abordar el proceso creativo que dio origen a la obra ganadora del Festival Provincial de Teatro de Río Negro, Argentina, en 2016. Algunos aspectos del proceso creativo que se han tomado en cuenta para este desmontaje son las imágenes disparadoras, las intertextualidades, los procedimientos dramáticos, montaje y la puesta en escena.

Resumo

Quando falamos de desmontagem teatral, é mais comum associá-lo a espaços de intercâmbio oral que são normalmente programados em festivais ou encontros de teatro. Nestas linhas propomos recuperar algum do espírito desta prática a partir de um registo escrito para abordar o processo criativo que deu origem à peça vencedora do Festival Provincial de Teatro do Rio Negro, Argentina, em 2016. Alguns aspectos do processo criativo que foram tidos em conta para este desmontamento são as imagens de desencadeamento, intertextualidades, procedimentos dramáticos, encenação e encenação.

Abstract

When we talk about the theatre disassembly, it is common to think about the spaces where we exchange our opinions orally which are usually set in Festival or Theatre meetings. That's why we want to recover the spirit of this activity by means of a written register to address the creative process which gave rise to the winner play of the Theatre Provincial Festival of Río Negro, Argentina in 2016. Some aspects of the creative process that are taking into account in such disassembly are the trigger images, the intertextuality, the dramaturgy proceedings, disassembly and staging.

Palavras-chave: *Desmontaje; Teatro; Proceso creativo; Dramaturgias; Puesta en escena.*

Palavras-chave: *Desmontagem; Teatro; Processo criativo; Dramaturgia; Encenação.*

Key-words: *Disassembly; Theater; creative process; Dramaturgies; Staging.*

Data de submissão: dezembro de 2021 | **Data de publicação:** junho de 2022.

¹ INES IBARRA – Universidad Nacional Río Negro, ARGENTINA. Email: inesibarra81@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo propone desarrollar el desmontaje de la obra “Mujer en la Ventana con perfume de ayer... con el alma prendida de alfileres” del grupo teatral El piso de arriba de la ciudad de Cipolletti, Rio Negro, Patagonia Argentina. La obra se estrenó en 2015 y fue la obra ganadora de la Fiesta Provincial de Rio Negro de 2016. Dicha Fiesta se lleva a cabo todos los años por el Instituto Nacional de Teatro.

Cuando hablamos de desmontaje es más frecuente que lo asociemos a espacios de intercambio oral en la programación de Festivales o Encuentros teatrales. En este estudio queremos recuperar algo del espíritu de esta práctica desde un registro escrito.

Para comenzar esta reflexión, se podría indicar que el desmontaje es un conjunto discursivo heterogéneo que incluye experiencias, reflexiones, testimonios, preguntas que se interrogan acerca de la creación. Permite la visualización de los procesos creativos y de extender el diálogo y el contacto con los espectadores.

Algunas de las cualidades que se le pueden atribuir a las prácticas de desmontaje y que intentamos recuperar para trasladarlas a esta forma de registro, tienen que ver con su carácter dialéctico y una voz colectiva que combina la teoría y la práctica.

En esta experiencia intentaremos abordar un desmontaje escrito que incluye nuestro registro como espectador, una entrevista con la actriz, imágenes y algunos fragmentos extraídos del texto teatral.

Los pre-textos del espectáculo

“Mujer en la ventana...” es el resultado de un trabajo de investigación entre la actriz Emilse Giardili y el director Javier Santanera. El primer registro que existe es un guion que relata lo que sucede, el “cuento”. Lo escribe la actriz en condición de inmigrante. En 2001, tras una fuerte crisis social que se vivía en Argentina, ella parte hacia España como tantos otros argentinos y exiliados del mundo. Una vez instalada, con el transcurrir de los años y lejos de la familia, llegan noticias de la Argentina que las abuelas empiezan a morir. La nostalgia empuja a la actriz a rendirles homenaje y poco a poco toman forma los pretextos de la obra. “Atravesada por un cúmulo de sensaciones, emociones, imágenes que me proyectaba del personaje -como si yo me viera a mí misma en personaje- y cosas que pasan en mi vida personal fueron cocinando esta historia: esta mujer sola que va a España siguiendo un amor...lo escribí: pasa esto, esto y esto y termina así” (Comunicación Personal, julio 2017).

La actriz considera a la imaginación como una de las herramientas fundamentales del actor y la actriz. En sus propios procesos creativos, imagina los objetos de la escena, un determinado tipo de iluminación, un sonido particular y proyecta al personaje. Estas construcciones se nutren en los momentos de improvisación donde además surgen accidentes que muchas veces permiten encontrar la punta del iceberg. De manera que la imaginación se expande a otras cosas que el actor no tenía pensado. “Hay momentos como de vacío pero hacer un espectáculo es una cuestión de fe”, arguye Giardili.

Se considera, junto a Féral Josette (2004), que las obras teatrales son procesos. En este sentido, el momento de la representación no es un resultado, sino una instantánea de un proceso mayor que la comprende. En “Mujer...” se puede reconocer al menos dos grandes etapas hasta el estreno: la primera abarca los primeros acopios e investigaciones de la actriz durante su permanencia en España. La segunda etapa se desarrolla en Argentina junto a Javier Santanera como director y finaliza en el estreno. Del estreno en adelante, puede reconocerse una tercera etapa que sigue ajustando las búsquedas del grupo con la colaboración también de otros directores argentinos. Entre ellos, José Luis Valenzuela y Román Podolski.

En el principio de este proceso ya estaba el germen del espectáculo que combinaba la historia, es decir, el guion, la investigación y los elementos de la escena. Las primeras inquietudes de la actriz tenían que ver con darle un formato teatral al guion escrito. Para ello, comienza a revisar fuentes que aborden una mujer sola en escena: ¿Qué puede decir?, ¿qué puede suceder? ¿Qué otros textos –no solamente teatrales- hablan de personajes femeninos? Esta etapa de la investigación se complementaba con el ejercicio en escena. En un lugar prestado, la actriz ensayaba sola con los elementos que formarían parte del espectáculo: una máquina de coser, unos retazos de tela y un ramo de jazmín. Este ramo de flores remitía a su propia abuela. En estos ensayos, que consistían en una improvisación con los objetos en escena, concluían con un registro de notas que describían el recorrido de la escena.

El personaje que finalmente toma la forma de una costurera fue gracias a un error de lectura de la prensa. En una reseña sobre un espectáculo teatral donde Giardili era colaboradora con el vestuario, se refieren a ella como “la costurera”. Surge entonces la necesidad de demostrar que es una actriz que tiene la habilidad de la costura ¿cómo aprovechar esa habilidad en una situación teatral? La inquietud técnica era entonces, ¿cómo de la nada se puede hacer algo real en una situación de ficción, empezarlo y terminarlo y en el medio de todo eso desarrollar una historia?

Figura 1 - Intertextualidades en escena



Los intertextos que pueden observarse en este proceso creativo incluyó lecturas de autores como Milan Kundera y Ángeles Mastretta. Particularmente, en el ámbito teatral, la obra “Harina” de Román Podolsky le dio la perspectiva de la actriz sola en escena que cuenta una historia y realizando una acción -la de amasar- durante todo el espectáculo.

Por otro lado, la obra “Nada del amor me produce envidia” de Santiago Loza es la historia de una costurera. Giardili nos comenta: “el punto fuerte de la actriz, independientemente de la historia, es que canta como los dioses. Canta muy bien, pero no cose. Yo no sé cantar, pero sí sé coser, así que vamos a lo que yo sé hacer”.

Otra experiencia que se sumó al proceso de “Mujer...” fue la participación en el Festival “Mujeres Iberoamericanas en las Artes Escénicas” en Cádiz. En dicho Festival conoció a Adriana Rabinovich, una argentina exiliada de la dictadura que se radicó en Valencia. Es humorista y escribe sobre mujeres. Aunque en apariencia, no tenía nada que ver con el sentido del espectáculo, la actriz iba hilando cosas de distintos universos que nutrían los campos temáticos que se despliegan en “Mujer...” como el mundo de lo femenino, la soledad, la inmigración, la nostalgia.

Por otro lado, un espectáculo que resulta de un trabajo de investigación tamizado por las propias experiencias le da una perspectiva, o más bien, una justificación personal. La actriz nos señala que el proceso de “Mujer...” fue sanando sus propia historia. La obra tiene momentos que son autorreferenciales: “hay cicatrices y dolores que no se ven, pero están en los mapas de los recuerdos de cada uno (...) Y eso está, vos no los ves, pero yo sí” (Comunicación Personal, julio 2017).

“-Ves las estrellas, mi chiquilla?
-Cómo voy a ver las estrellas si es la hora de la siesta, abuela...
-Pero están... las tres marías, la cruz del sur, todas están... sólo que no se ven... Como la costura bien hecha, está, pero no se ve... (...) Que no se vea algo no quiere decir que no existe, las costuras y los dolores no los vemos pero existen”.

Una pluralidad de dramaturgias

Emilse añade que de vuelta en Argentina en 2012, en una reunión informal surgió la posibilidad de trabajar con el actor y director Javier Santanera. La idea inicial la pone en juego, la expone: “esta es mi idea, ¿qué se puede hacer con esto?”. Esta segunda etapa comienza con los ensayos en febrero de 2014 y estrenan “Mujer...” en junio de 2015 en Cipolletti. La forma de trabajo propuesta era horizontal donde el director está presente pero también da lugar al actor, lo escucha. “Javier me permitió estar cómoda para decir todo lo que tenía ganas. Negociamos, él proponía, yo proponía y por ahí se iba cosiendo la obra” (Comunicación Personal, julio 2017).

Los primeros ensayos combinaron trabajo de mesa y después el de campo, el escenario. Parte de la investigación estuvo dirigida por el universo de la costura. En este sentido, buscaron representaciones sobre el tema como refranes populares y letras musicales:

“(...) quiero ser tu sastre y vestirme de amor
voy a ser el traje para tu pasión
hecho a la medida a tu gusto y color
bordándote a besos yo te haré el amor”

“Costurera sin dedal, cose poco y lo hace mal”
“Mujer ventanera, poco costurera”
“Mujer que es de casa, limpia, cose y amasa”

La investigación también fue llevada a lo físico buscando precisión y austeridad en los movimientos. El enfoque consistía en un trabajo creativo con los elementos del mundo de la historia pero en un principio desapegado de ella para luego resignificarlos en el montaje. De esta manera, la actriz desarrolló variados ejercicios y juegos con botones, hilos, telas, que devinieron en momentos del espectáculo. ~

Por ejemplo, en relación al trabajo físico y vocal de la actriz y la manipulación de objetos, han investigado posibles formas de lluvia de botones, parar un botón, rotarlo. Distintas maneras de decir algo, distintas maneras de desplazamiento por el espacio y posibles maneras de coser, de doblar una tela que está desparramada o hacerla un bollo. Luego, esa dramaturgia se combinó con el texto y la historia se resignificaba.

Independientemente de la historia, la actriz añade que su objetivo principal era “hacer teatro cosiendo o coser haciendo teatro” por lo cual necesariamente había que respetar patrones de costura para empezar y terminar algo. La cuestión técnica que debían resolver era cronometrar el tiempo de la costura y el tiempo de la historia. En este sentido, la dimensión del tiempo era un factor determinante que además incidía en la elección del objeto: ¿qué se puede coser que se pueda empezar y terminar dentro de la función? La costura tiene un tiempo real que pone a la actriz en situación de absoluta atención a todas las variables del espectáculo.

En relación al texto teatral, acudieron a juegos de dramaturgia. Uno de ellos consistía en dividir la obra en escenas y escribir un título para cada una. Luego, escribieron estos títulos en papeles que tiraron al piso y los mezclaron. Cada título que elegían al azar iba dando forma a la estructura.

Para entrelazar las escenas hay otros textos que llamaron “las ventanas” donde el personaje realiza otras cosas que la desvían del verosímil naturalista que es dominante en la historia de la costurera. Estos otros momentos funcionan como contrapuntos e instalan una atmósfera que tiende hacia claves simbolistas: “Ahí atraviesa el mundo de la estética de Javier (Santanera) que me abre hacia una poética distinta, me propone un juego mucho más arriesgado y que a mí me interesa más como espacio vital del actor y crecimiento del espectáculo”(Comunicación Personal, julio 2017).

El proceso de creación

El modelo de la crítica genética, proveniente de la literatura, apunta a comprender el proceso de creación: cómo nace una obra, qué etapas tiene un texto hasta su publicación, cuáles son las dudas, tachaduras, desvíos, opciones. Su objeto es el proceso de creación visto, en principio, a través del estudio de sus huellas indicadas en manuscritos y borradores para comprender mejor el proceso de la escritura misma e identificar la dinámica de la escritura en su hacer. Los borradores visibilizan el espacio íntimo de la creación, lo que permanece invisible en el espacio público.

La crítica genética ha demostrado su utilidad incluso para analizar otros procesos creativos como los escénicos. A diferencia de la literatura que tiene un registro material concreto disponible para el analista, también es posible reconstruir esas huellas de creación en el arte escénico a través de los cuadernos de notas, filmaciones de ensayos y entrevistas ¿Cómo reconocer las tachaduras? ¿O acaso no son las innumerables variables que se juegan durante los ensayos? Seguir una variante contiene asimismo las infinitas otras alternativas que podría haber seguido el curso del espectáculo.

Otros aspectos invisibles pero presentes en la obra teatral son las dificultades y obstáculos que quedan expuestos al presentar el proceso creativo. Y observamos que estos obstáculos dan una dirección al trabajo; diseñan un recorrido posible. Al principio de este proceso, la actriz señala que el estar sola era un obstáculo: había escrito el guion sola, estaba sola en escena y se autodirigía. Estas exigencias la llevaron a recurrir a sus amigos colegas y comentar con ellos sus inquietudes. En esos intercambios fueron respondiéndose los principales interrogantes. Desde el punto de vista del formato unipersonal, la inquietud era cómo dejar fluir la conciencia, los pensamientos. De qué manera ese hablar solo de la intimidad llevado a escena sea orgánico para el personaje. Y en cuanto al espectador, ¿de qué manera incluirlo? En este sentido, toda obra artística supone un destinatario. Pero no necesariamente los artistas lo piensan en el momento de producción.

En este caso, primero había que decidir si romper o no la cuarta pared. Al decidir romperla e incluir al espectador era necesario darle una forma, saber a quién se le está hablando y esta decisión repercutía en todas las demás elecciones. En una de esas conversaciones con amigos, le comentaron sobre un unipersonal cuyo personaje es una maestra que les adjudica a los espectadores el rol de alumnos. Allí quedó latente la idea de incluir al espectador a partir de un rol. Ese rol, quedó asociado a la situación de inmigración que la actriz vivió personalmente: “Hemos tenido alguna vez que estar en el medio del mar y no saber para dónde ir...si quedarte, si volver. Y esa profunda soledad en la que a veces uno se encuentra cuando está allá, solo (...) Cuando llegamos en Madrid tuvimos que alquilar un departamento entre muchos para poder vivir dignamente. Hay gente que no tiene ni siquiera esa posibilidad. Entonces, ¿qué pasaría si esta mujer que está sola cosiendo para sobrevivir en España le subalquila habitaciones a los inmigrantes? Después me acordé de otra situación mucho más extrema: las famosas ‘camas calientes’.

La gente no tiene ni plata para alquilar una habitación y lo que alquila son camas por unas 6, 8 horas. Cuando le cuento al director me dijo -lo vamos a hacer, en vez de habitaciones son colchones-” (Comunicación Personal, julio 2017).

Del montaje y la puesta en escena

Decíamos anteriormente, que hay un modo naturalista de contar la historia. La actriz añade: “yo quería contar una historia simple, sencilla, de pueblo”. Sin embargo, hay además procedimientos que desvían o irrumpen esa estética a través del montaje.

Por definición, desde Sergei Eisenstein en adelante, la noción de montaje es el resultado de un trabajo de composición de elementos tomados de la realidad aisladamente y reunidos en un nuevo contexto. Eugenio Barba (1990) se refiere a la noción de montaje como concepto que sustituye al de composición y que se caracteriza como una síntesis de materiales y fragmentos, equivalentes de la vida cotidiana, que son extraídos de su contexto originario. De manera que el espectáculo teatral se constituye de elementos que de por sí no son dramáticos: por ejemplo la acción de caminar, la acción de comer, cocer, sentarse, etc. Son todos actos ilustrativos que se agotan en sí mismos. En consecuencia, se trata de llevar las acciones más allá del acto que representan y al relacionarlas en una nueva situación, despojadas de su significado ilustrativo, se vuelven dramáticas en el espectáculo.

(Mujer en la ventana midiendo)

-1 carrete de hilo chico mide 500 yardas, unos 457,20 metros.

1 carrete de hilo mediano mide 2000 yardas, 1828,80 metros...

1 cono de hilo mide 15000 yardas, más de 14000 metros....

Para coser un vestido de fiesta se necesitan 450 metros, es decir no más de un carrete.. mi primer vestido lo cosí con 9 carretes y medio.

9571,20 kilómetros es la distancia entre Cadiz y Paraná, exactamente unos 19468 carretes chicos de hilo y medio.

¿Cuántos metros de hilo necesito para llegar a vos, abuela?

Por otro lado, la aparición de estribillos que van intercalándose en el texto e irrumpen el decir del cuento “simple, sencillo”, pone en evidencia la composición de fragmentos que permiten visualizar los cortes y contrastes. Patrice Pavis (2007) ha definido estos procedimientos e”n términos de montaje dramaturgico como una técnica épica de narración” (p. 299). En esos momentos de la obra se repiten refranes populares,

se alterna el tiempo cronológico con flashbacks del personaje y otros recursos como números estadísticos y encadenamiento de palabras que describen, por ejemplo, la inmigración. Los objetos de la escena dejan su significado ilustrativo (como las acciones) y se cargan de otros sentidos cuando son asociados desde el texto a otras situaciones. Una de las escenas de la obra que ilustra lo que estamos comentando remite a centenares de botones que observamos desparramados en el escenario:

“la playa se veía clara... y llena de lunares, (...) me fui corriendo a la playa... y ahí ya no parecían lunares sino que ya tenían cuerpo los lunares eran alpargatas, maderas, un bebé, un piloto, una nena, y más lunares y lunares, como botones perdidos en un costurero... un lunar de por allá lejos tosía, o parecía que tosía... era una nena de unos quince años”

Otras dimensiones que se despliegan en el espectáculo son asociadas al mundo de la costura a través de metáforas: una tela, una historia; las costuras asociadas al dolor y la cicatrización, a lo que visibiliza u oculta:

La costura y pespuntos no están hechos con las mismas puntadas, ni con la misma tela en cada historia.

¿Dónde está el molde del dolor cosido al cuerpo? Hay costuras para las heridas. Hay costuras para hacer, para crear, y hay costuras para remendar, para emparchar.

Las costuras no deben verse. Son bellas si no se ven, si se descubren, si se suelta una costura, pierde todo sentido.

La hilacha no se puede mostrar, ni decir, da vergüenza, se tapa, se esconde, se corta. Las historias de los inmigrantes están bien cosidas.

El inmigrante muerto es una hilacha bien escondida, es nuestra vergüenza, es el patrón con que se cortan y se cosen todas las sociedades civilizadas y desarrolladas.

A modo de cierre

Este cierre queda abierto a la posibilidad de seguir indagando en el proceso de creación de este espectáculo. En este desmontaje, intentamos de forma resumida proponer un orden que empieza con las primeras imágenes de la actriz compuesta por recuerdos, sensaciones, circunstancias, anécdotas, experiencias. Estas imágenes -en principio latentes- se fueron articulando en un sintagma creando sentidos estéticos y volviendo único su proceso.

También recorrimos la riqueza de intertextualidades que forman parte de las condiciones de producción de este espectáculo. Y describimos procedimientos que hacen al trabajo creativo de la actriz y del director.

Y finalmente, convencidos de que todo proceso encuentra obstáculos, indagamos en ellos para visualizar el recorrido que se fue diseñando. Las dificultades permiten hallazgos que de otra manera no hubieran sido descubiertos.

Todo proceso artístico es una red de relaciones y asociaciones que en la representación están, pero son invisibles. Por eso, el desmontaje intenta descubrirlos para expandir la experiencia estética más allá del momento finito en que uno es espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barba E., & Savarese N. (1990) *El arte secreto del actor*. Diccionario de Antropología Teatral. México: Escenología

Féral, J. (2004). “Para un estudio genético de la puesta en escena” y “La teoría como traducción”, en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna

Pavis P. (2007). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós