

# “EL RELATO EN FUGA”\*

## “THE STORY ON THE RUN”

Daniel Posada\*\*

*\*\* Facultad de Artes y  
Diseño Universidad  
Nacional de Cuyo.  
Mendoza-Argentina.  
E-mail:  
Danielposada65@hotmail.com*

### RESUMEN

La génesis de esta investigación, involucra la función social de la Academia Artística, instalando el debate sobre la necesidad de Conservar y transmitir saberes previos y/o de generar conocimientos. Partimos de principios que, nos permiten alcanzar terrenos conocidos para poder romperlos y reestablecerlos en otros lugares, dando paso a lo que se esconde detrás.

### PALABRAS CLAVE

Relato en fuga.

### ABSTRACT

The origin of this research involves the social function of the Artistic Academic aspect by installing a debate about the need to conserve and transmit previous knowledge and/or generate knowledge. We start from principles which allow us to reach known fields in order to be able to break them and re-establish them in other places, giving way to what is hidden behind.

### KEYWORDS

Story on the run.

---

\* Recibido: enero 18 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*"... la pausa no es la antesala ni el preludio del texto, el silencio no es sinónimo de carencia de ruido, pero en cambio, un tiempo en la partitura escénica, define lo preciso"... o sea, saber pararse en las palabras no dichas.*

La génesis de esta investigación, involucra la función social de la Academia Artística, instalando el debate sobre la necesidad de **Conservar y transmitir saberes previos y/o de generar conocimiento**. La idea que, estas dos opciones son antagónicas parece sostener la concepción de existencia de creación a-histórica. Por otro lado, la idea que, la creación está atada a la aprensión de saberes previos, parece inducir un concepto tecnicista de la formación del actor.

En la reflexión sobre el espacio que **la creación** ocupa en la Academia, es importante señalar la **participación inicial** que, tiene la Academia, en la formación de un artista y, si se percibe que la formación artística es permanente a lo largo de su vida profesional, **la Academia jugaría sólo** el papel de alfabetizadora.

Por tanto, en la alfabetización, hay ya elecciones de lenguaje teatral, que de alguna manera determina o, como mínimo, marca los límites dentro del cual se hará práctica de lenguaje, entonces, es aquí donde aparece la necesidad que dicha alfabetización incluya la problematización de saberes, la capacidad de asumir el riesgo dentro de la práctica.

El tiempo académico, en el sentido de requisitos de calendario estable, de plan de estudios, también resulta limitante para los espacios de creación.

Vale aclarar que, esta discusión aparece en las reuniones de confrontación de programas donde queda explícito, que los docentes hacen **de su propia** didáctica una problematización **de la propia práctica**, dando cuenta de espacios de creación para enfrentar la tradición de saberes previos.

Desde el cuestionamiento de las convenciones teatrales, hasta la transgresión de los saberes que el estudiante va acumulando a lo largo de su recorrido de estudios, se muestra que la práctica docente está atravesada por la necesidad de cuestionar la propia tradición y los saberes propios, con lo cual se problematiza la idea de transmisión.

Ahora bien, como disparador del debate, o reflexión, y a modo de ejemplo, hemos propuesto la problematización de algunos contenidos básicos-históricos.

Buscar **líneas de fuga** de la estructura dramática, por ejemplo:

- A través de la acción, haciendo fluir una textualidad cotidiana sobre acciones extra-cotidianas.
- A través del entorno, ubicando en un espacio diferente al propuesto por el texto.
- A través de la sintaxis, priorizando la pura materialidad de la palabra por sobre el sentido de la situación.

Tomaremos *"El relato en fuga"*.

## PROCESOS DE INVESTIGACION

### Fundamentos

Los principios de esta investigación, nos permite alcanzar terrenos conocidos



Obra: "Yerma". Universidad de Caldas, Foto: *Julio Cesar Hurtado*

para poder romperlos y reestablecerlos en otros lugares, dando paso a lo que se esconde detrás.

Si el arte es el nexo del hombre con su ser poético, con su sí mismo, con su "ser otros" ¿por qué que el teatro cede, a veces, lo poético a lo representativo, a través de técnicas que valorizan lo visible por sobre lo invisible? Es por esto que, la escena debe llevarnos a otro sitio, debe poner en peligro la realidad que la circunda.

A través de la puesta en crisis de la mirada heredada se alcanza la visión poética.

Si antes decíamos que "el teatro funcionaba como espejo de la vida" devolviéndonos una imagen acomodada, estática, sin

contradicción, hoy, intentamos ver al teatro como "una fuerza que rompa ese espejo". Al romperse el espejo, ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, dan vueltas, entre otros. Entonces, se restablece la relatividad del reflejo devolviendo imágenes caóticas, fragmentadas, en desorden, si se quiere, pero que estimulan y rescatan "lo poético".

También debemos reconocer, que a veces, la idea de técnica suena contradictoria a la idea de poética, pero esto es aparente, ya que, una técnica no es un contenido, sino un medio de alcanzarlo. En la medida en que "produzca" el juego, una técnica alcanzará sus contenidos, y en la medida que se postule poetizante alcanzará también su verdad.

## Marco teórico y procedimental

A partir del primer estímulo o idea generadora que se nos brinda: **FRONTERAS E INMIGRACION**, se propone la "**Creación colectiva**", como marco que sustentará la investigación.

De aquí, se desprenden **dos partes** fundamentales involucradas en los territorios a investigar:

a) *La fábula*, pero no entendida como "el argumento" de la obra, sino una *fábula* que establece relaciones entre el primer estímulo (fronteras e inmigración), con todos sus preconceptos, sus clisés, entre otros. Y los conflictos sociales reales, o mejor dicho, sensaciones contradictorias de nuestra sociedad, dentro de los cuales, ese primer estímulo se inscribe. Esta nos servirá como instrumento de análisis: (plano manifiesto o texto y plano latente o subtexto).

La idea es fomentar e incentivar el encuentro de signos dramáticos no reconocibles, zonas de oscuridad y misterio. Situaciones, si se quiere reconocibles pero, tremendamente sugestivas.

b) *El sujeto*, pero ¿cuál es el sujeto real de la técnica? ¿El actor? ¿Cuál? El que piensa o su propio cuerpo, su racionalidad o su ¿instintividad? ¿Todo ello? ¿Por dónde empezar?

Por tanto, el modo de conocer es haciendo, y la herramienta acorde a este modo es el juego dramático, la improvisación con sus reglas de juego, entre otros.

La actuación debe producir disturbios, erotizar los cuerpos, como un fluir de imágenes, un encadenamiento... como un latido. *"Es el cuerpo el que aprende, pues la forma no se proyecta sino que se descubre"*.

Las líneas procedimentales aplicadas fueron:

*La escritura generadora del pensamiento*, la cual nos brindó material para textos y fábula. Y si bien esta fábula no nos marcó minuciosamente la "peripecia", o el "argumento", nos ayudó a organizar los hechos fundamentales determinantes, de manera lineal, yendo de las causas a las implicaciones.

¿Con qué fin? Con el fin de encontrar las fuerzas sociales en pugna.

Algunos ejercicios. Narración en conjunto y en tercera persona singular con verbos en acción: *"las perras de la aduana, fronteras de mi cabeza, oficinista-turista, entre otros"*.

Rompimiento de discursos tradicionales (Ejemplo. Dra. Cifuentes).

Discursos técnicos a partir de recursos como: *prospectos, preámbulo, entre otros*. Relato de vivencias propias a partir del tema planteado.

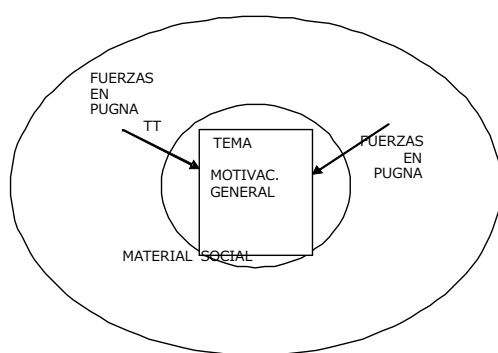
*Los principios de la improvisación*, como el RAP (recibo, me adapto y propongo), La NO NEGACION.

Algunos ejercicios. Articulación-acción. Ronda-Handom.

Arquero improvisador. Improvisaciones secuenciadas por analogía con la fábula *"Descubrir el plano latente u oculto, es descubrir las acciones del personaje que conduzcan a otras acciones hasta formar situaciones"*.

### Algunos resultados, producto de las líneas procedimentales

Estas, nos ayudaron a confrontar y reorganizar tres elementos:



Las fuerzas en pugna (*personajes con sus objetivos e ideas*), se encuentran en el límite entre el tema o motivación general (*fronteras e inmigración*), y el material social (*relatos de vivencias, causas, entre otros*) dentro del cual se sitúa.

A partir de esta organización del territorio, armamos la siguiente secuencia de situaciones que derivó en el producto aportado:

- Antecedente-historial.
- Oportunidad-ocasión-el otro lugar.
- Preparación-aprestamiento.

- Separación-la desunión.
- La despedida.
- Salida-paso-La amenaza.
- El cruce.
- Realidades contradictorias entre lo que fue y lo que podría ser.

Para terminar, vale aclarar que este trabajo debe tomarse como punto de partida de la creación, puesto que en la medida que vaya aparecido el material textual, debe comenzar el trabajo de abordaje, para que este se convierta en consecuencia de los comportamientos orgánicos del actor. Debido a que, si partimos de la premisa que el "texto", es uno de los principales elementos de la estructura dramática y que, *"es el punto de partida y de llegada del trabajo creador del actor"*, nuestra tarea apunta a que la acción nos lleve a encontrar **la dialógica de la situación y no la del texto**, o sea **no** a unas líneas memorizadas.

### BIBLIOGRAFÍA

Audivert, Pompeyo. (2007). "El piedrazo en el espejo". En: *Revista Funámbulos*. Argentina.

Bartis, R., Cueva, C., Lauten, F. (1992). *5° Taller EITALC, América Latina-Europa*. Alemania-Venezuela. FUNDACULTURA, EITALC.

Buenaventura, Enrique. (1991). *La Creación Colectiva*. México: Editores Mexicanos.

Serrano, Raúl. (1996). "Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor". Capítulo: "Elementos de la Estructura Dramática y procesos". Esceneología, A.C.