

CONECTANDO MUNDOS: UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICO - EDUCATIVA DE LA RUEDA TEATRO

Andrés Valledor

La Rueda Teatro - Museo Blanes.

Breve contextualización

En el año 2002 nace La Rueda Teatro en Montevideo. Con este proyecto nos propusimos generar nuevos espacios y públicos donde confrontar nuestro trabajo como teatreros, indagando en la actuación, la dramaturgia y la dirección. Es así que comenzamos un recorrido artístico vinculado a diferentes Museos, dirigiendo y escribiendo nuestras obras teatrales a partir de una metodología particular.

La experiencia más duradera y continua es la que estamos llevando a cabo en el Museo Juan Manuel Blanes y es en esta en la que me centraré en comentar. A lo largo de este tiempo hemos realizado allí cinco espectáculos. Todos ellos a partir de temáticas vinculadas al Museo Juan Manuel Blanes y a las artes visuales uruguayas.

Desde su origen la experiencia ha sido dirigida a una amplia gama de público de diferente extracción socio-cultural, llegando a escolares de instituciones públicas y privadas de Montevideo y del interior, estudiantes de secundaria, centros de formación docente, docentes y público general. Las funciones han ido en aumento consolidándose en un promedio de 48 funciones mensuales en el período comprendido entre abril y noviembre, recibiendo un promedio de 13.000 espectadores al año.

Además en este tiempo hemos realizado algunos talleres dirigidos a docentes, intercambios internacionales y presentación de espectáculos en Argentina, Dinamarca y ciudades y localidades del interior de nuestro país.

Empatía y participación del público con el Museo y sus contenidos.

Desde cierta línea de la museología podemos afirmar *“que existen tres herramientas comunicativas: la estética, la pedagógica y la lúdica. La estética supone la mera presentación del objeto, por lo tanto incita a la contemplación personal; la modalidad pedagógica tiene como objetivo la transmisión de saber, mientras que la lúdica traslada al visitante a un mundo de ficción en que él es el actor principal. Estas mismas estrategias crean en el visitante una imagen del museo que pueden convertirse en un “museo-templo” (un lugar de culto), el “museo-escuela” (un lugar de aprendizaje) y el “museo-lúdico” (un lugar de diversión).”* (Cesar Carreras, 2012: 4, UOC)

Nuestro trabajo está asociado sobre todo a esta última vertiente aunque no lo identificamos como un lugar de diversión exclusivamente sino como un lugar donde el espectador interactúa con contenidos museológicos e identitarios a través de la poética de los espectáculos, implicándolo desde su subjetividad, siendo más que un mero observador.

Para que el espectador re signifique y se interrelacione con el espectáculo que presencia y por lo tanto con cierto tema relativo a las artes visuales, a pintores uruguayos o a elementos patrimoniales que hacen a la historia de la casa y del entorno, necesitamos que el espectador participe.

Que el espectador sea más que un simple observador ha sido una preocupación histórica a lo largo del siglo XX por parte del Teatro. Una de estas tendencias está asociada a Bertolt Brecht y su distanciamiento, que a través de diversas formas intenta romper la ilusión en el espectador, provocando la reflexión y generando conciencia de su existencia material. Por otro lado y en otra dirección hay una línea representada por Grotowski y Artaud que busca profundizar en la verdad del actor, y que la escena teatral envuelva al público y lo conecte con sus energías vitales.

Desde la práctica de *La Rueda Teatro*, influidos por estas tendencias, buscamos que el espectador

participe en tanto vuelque contenidos de su experiencia al momento de interactuar con estos imaginarios colectivos y discursos museológicos, buscando que se involucre con los mismos. Utilizamos varios mecanismos para esta finalidad tales como la identificación, la sorpresa, la emoción y la reflexión. La participación del espectador no implica necesariamente que intervenga la escena y tenga una participación motriz o verbal en la misma. Esta puede darse a través de procesos identificatorios del espectador con sus imaginarios y emociones, o planteando problemas que inciten a la reflexión.

Nuestros procesos creativos se nutren de diversas fuentes disciplinares, donde a través del teatro intentamos conectar contenidos y discursos museológicos con elementos idiosincráticos de nuestra cultura y con lo que los espectadores traen consigo: su experiencia de vida y puntos de vista.

-Tomamos de la plástica la preocupación por lo visual, el ejercicio de traducir contenidos expresados en un lienzo a otro lenguaje, el escénico, respetando cierto “espíritu” de la obra, del imaginario construido en torno a ella, nutridos por el tiempo destinado a la absorción y acercamiento al tema, y a nuestra re-elaboración libre del mismo. Por ejemplo en nuestra obra *Punto y raya* el tema central es la creación y tomamos como excusa, para hablar del crear, las búsquedas artísticas de cinco pintores uruguayos: Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Luis Solari. Para componer la obra partimos de estudiar a estos artistas conceptualmente pero sobretodo miramos mucho sus obras. Así, traducimos sus conceptos, sus técnicas, sus climas, sus paletas, al movimiento en el espacio, al trabajo con los objetos, a lo que los personajes son y a las relaciones que entre ellos se generan. Este estudio nos conduce al trabajo metafórico: una poética que nutre a otra poética, con otro lenguaje, jugando con ciertos contenidos y experimentando en formas de expresarlos.

-Por otro lado la elaboración de nuestros espectáculos tiene en cuenta como marco referencial una comprensión del desarrollo de la psique del niño en sus diferentes edades. Es así que tenemos distintas propuestas teatrales para diferentes edades, y adaptamos textos, ritmos, calidades de energía escénica manejadas por el actor, en una misma obra, según la edad de los espectadores. Pero no nos nutrimos de nociones psicológicas para formular categorías etarias solamente, sino que nos interesa que nuestras obras, de una manera u otra, vayan a lo afectivo, apuntando a ser un acontecimiento vivencialmente significativo. Por ejemplo en nuestra obra *La flor y Manolo*, pensada y realizada para niños de dos a seis años, tomamos como punto de partida dramático una anécdota publicada en una entrevista de una vivencia que el pintor uruguayo Manolo Lima tuvo de niño y que lo marcó en su condición de pintor. Tomamos esta anécdota y la adaptamos haciendo hincapié en el desarrollo emocional del niño. El personaje, Manolo, rompe una flor muy querida de su mamá, quien se entristece mucho y llora. Manolo realiza un largo viaje por diferentes lugares y paisajes, re-creados a partir de proyecciones de pinturas de pintores uruguayos intervenidos con títeres y otros elementos. Cuadros de Petrona Viera, Alfredo De Simone, J. Torres García y José Cúneo son el marco para evocar parques, bosques, ciudades y campos nocturnos, por donde Manolo busca otra flor tan especial como aquella. Esta recorrida es física por diferentes paisajes pero es paralelamente cultural e identitaria a través de estas pinturas y los imaginarios que representan. Finalmente no encuentra una tan especial pero a partir de este proceso le surge: “Pintarle la flor a mamá”, reelaborando el conflicto planteado y expresándolo desde su creatividad.

Para la adaptación dirigida a niños pequeños tomamos en cuenta algunos elementos sustanciales para estas edades, casi que arquetípicos: el hogar, el vínculo con la madre, un juguete especial, la naturaleza y su mundo sonoro, la curiosidad y temor frente a los lugares desconocidos, etc.

Se trata de la experiencia madurativa de un niño pequeño que, de la etapa de atención centrada en sí mismo desarrolla la capacidad de preocuparse por un “otro”, su madre, llevándolo a la acción, a la búsqueda de aquella flor tan especial. Especial por estar cargada con la afectividad de su madre. Pero su proceso avanza aun más, cuando al no encontrar una flor adecuada para reemplazar aquella, resuelve pintar la flor, reparando la pérdida a través de un acto creativo, cargando al objeto con su propia afectividad, accediendo al nivel simbólico a través de la representación de su dibujo.

En nuestro espectáculo *Punto y raya*, dirigido a niños grandes y estudiantes de secundaria hay un personaje interpretado por una actriz que al principio está escondido dentro de una maleta en plena escena, sin ser vista, con la maleta casi cerrada completamente. De pronto sale, investiga el lugar, curiosear sin que la vean otros personajes y se sienta entre el público, como uno más. A lo largo de la obra hace todo lo que los niños harían: juega corporalmente, cambia cosas de lugar, atraviesa y modifica el

espacio, cambiando la composición visual del encuadre, como sin darse cuenta. Interviene y crea por el solo placer de hacerlo. No dirige la actividad ni habla en casi toda la obra. No tiene el poder de la palabra ni de la verdad conceptual. Solo explora con una libertad lúdica asombrosa, llegando a lo largo de la obra a desacomodar y sorprender finalmente al maestro de arte, que es el personaje motor que va llevando adelante la actividad y que comienza a aceptar sus aportes artísticos. Es importante esta transición porque implícitamente transmite confianza al niño, como que vale la pena ser espontáneo y uno mismo y crear. y uno puede llegar a ser reconocido por el entorno.

También sucede con otro personaje de esta misma obra, López. Se lo puede ver en su imperfección, en apariencia tosco, intentando hacer tareas de reparación y mantenimiento con dificultad. El permitirle al público ser testigo de sus vulnerabilidades crea interés, y que a lo largo de la obra López vaya mostrando otras facetas: ideas originales, sueños, recuerdos, pasiones y dotes artísticos; favorece al público un proceso de identificación y desesquemmatización de modelos en cuanto al arte y la creatividad.

Otro ejemplo en la obra *Vivo color*, que se realizó durante más de 10 años por diferentes espacios del Museo. La obra se desarrolla en movimiento desde el claustro del mismo, atravesando galerías y hall central hasta internarse en el sótano, en un área dentro del depósito. A partir de la inquietud planteada desde la dirección del Museo de buscar nuevas formas creativas de relacionamiento con el público, tuvimos como objetivo en la creación que el espectador pudiera vivir la otra cara del Museo, “el inconsciente del museo”. Esta obra plantea un juego en el tiempo, en el que interactúan personajes reales o ficticiales que aluden a diferentes épocas en que la construcción del Museo era una casa de familia, o anteriormente un territorio rural con alguna chacra; o en el presente un lugar de exposición, de reserva del acervo y de trabajo a la interna con obras en restauración. Al ingresar al sótano, se le hace saber al espectador que es un lugar al que está prohibido el acceso, se trasladan por el sótano en grupos pequeños de no más de cuarenta personas. Tienen la misión de ayudar al protagonista a lo largo de la obra, restableciendo el orden alterado y reparando la relación con personajes del pasado. Esto hace que el espectador se comprometa, se sienta cómplice y único. El espectador, en este caso sí participa desde la acción, desplazándose, tomándose de una cuerda, es mirado a los ojos, tocado por los actores, llamado por su nombre en muchos casos. En una parte de la obra se le pregunta por sus objetos preciados, acuñados durante el correr de su vida, su “museo propio”, generando así un paralelismo entre el coleccionismo personal y el patrimonio colectivo de una sociedad. Aún recordamos un comentario de una niña que dijo: “es la obra que más me gustó porque yo estaba adentro.”

-Así es que la vertiente histórica se constituye también en una fuente que aporta al tejido que sustenta a la creación de nuestras propuestas. Los espacios donde trabajamos y algunos de los temas que tomamos provienen de un acervo con una fuerte impronta histórica en nuestro medio. El edificio del museo donde trabajamos tiene muchos años de enraizado en la ciudad, vinculado a multiplicidad de anécdotas que forman parte ya del imaginario colectivo. Así la arquitectura, las arcadas y estatuas del Claustro, la amplitud del mismo resaltado por el movimiento de los actores, sus columnas, los pasillos angostos y oscuros del sótano destacados por el suspenso de la trama, algunos bustos dañados que cuentan su historia; se ven resaltados durante la obra, logrando como un espesor en el tiempo, magnificando su aura patrimonial. Muchas docentes que vieron la obra *Vivo color* destacan el grado de interés y concentración que despertaba en los niños, jóvenes y adultos. Generando una tensión entre la situación dramática planteada y los diferentes espacios que se iban habitando.

Los aspectos históricos se entrelazan con elementos sociológicos y antropológicos en un entramado que subtiende características intrínsecas de nuestra sociedad. El tratamiento y elección de las temáticas que trabajamos configuran una alternativa de valorización de elementos que hacen a nuestra identidad, abordados desde una perspectiva contemporánea.

Una experiencia vivencial

Aprovecho las palabras de Jorge Dubatti en relación al acontecimiento poético o poíesis teatral, expresados en su libro *Filosofía del Teatro*¹:

“En el seno del convivio, a partir de la asignación anticipada de roles por división del trabajo, los artistas hacen, producen acciones que generan un segundo acontecimiento: el poético. Se inicia así la instauración de un orden ontológico otro enmarcada por la coniviabilidad. El acontecimiento consiste en la producción de un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan.” (Dubatti, 2007: 89)

Jerarquizamos la experiencia sensorial, de tiempo y espacio, un algo aconteciendo, en convivio, pero con

una poética que lo distingue de la vida cotidiana. Nuestro trabajo en museos oficia también como puente entre el espectador, las obras de arte y el museo mismo, pero siempre desde la experiencia teatral. En nuestro caso buscamos jerarquizar lo metafórico: buscamos sugerir, provocar, más que transmitir y ordenar. El ordenamiento se manifiesta en el trabajo de montaje del espectáculo, pero dentro de su lógica escénica tan solo, sin pretender transmitir una visión acabada sobre lo tratado, más bien intentamos dejar el contorno vivo para que siga multiplicándose en los imaginarios individuales y colectivos. El fenómeno del arte escénico continúa en un entrecruzamiento interpretativo, que se escurre, se completa con lo vivido, reflexionado, soñado, intuido o ignorado de cada espectador. Espectador que a su vez modifica su rol aparentemente pasivo a través de su imaginación, de su re elaboración, de su condición posterior de “ser activo en la sociedad”. En este sentido nuestro trabajo teatral se define por la no pretensión de enseñar nada, y es por eso que podemos tener una relación de complementariedad con la educación formal. Por lo general muchos docentes utilizan lo movilizado durante el espectáculo como disparador para tratar diversos contenidos e integrarlos. En general participan de visitas con o sin guía por las salas del Museo, alternando las dos actividades y potenciándolas.

Nuestro trabajo se vale de una traducción de lenguajes. En el caso de nuestro espectáculo Punto y raya es interesante como se presta especialmente a la multiplicación de lecturas. Varían mucho las apreciaciones según la edad, cultura general, formación y otras determinantes particulares relativas a lo experiencial. Los tejidos de sentido que se trazan en el espectador a partir de la capacidad de asociación y disociación, se escapan a cualquier intención de preverlos y abarcarlos.

Es interesante cuando nos regresa algún comentario posterior a la presentación, a través del cual podemos valorar esta multiplicación. Recuerdo una apreciación de un niño de 5 años que luego de ver el espectáculo Punto y raya comentó: “...trata sobre una crayola”. Nos llamó la atención el poder de síntesis acorde a su edad frente al problema de la creación y de los infinitos y posibles puntos de partida que aborda el espectáculo. Él logró espontáneamente hacer su propia traducción en base a las líneas trazadas en el espacio, el uso de la profundidad, el espacio vacío, la angustia, la tensión, el juego y a veces la simpleza en la creación. Formulando su opinión recreó en su interior un nuevo producto, en este caso utilizando como vehículo la palabra. En el otro extremo generacional, hemos recibido devoluciones por parte de docentes y estudiantes de la licenciatura de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, UDELAR, observaciones y análisis acerca de momentos de la obra en relación a conceptos o creaciones de los pintores tratados, análisis sobre la materialidad de la creación y su condición dialéctica, acerca de la posibilidad potencial de una intención creativa y su inmaterialidad. En este sentido somos conscientes del poder de una estructura unitaria pero a su vez lo suficientemente abierta para officiar como disparador. Es bueno cuando tenemos la posibilidad, ver trabajos plásticos o escritos realizados a posteriori, (en general por niños), y cómo estos jerarquizan de forma particular determinados aspectos de nuestras obras teatrales, dándoles una continuidad interpretativa que a veces sorprende.

Para ilustrar este punto quiero citar un fragmento del libro “El espectador emancipado” del filósofo francés Jacques Rancière: “ La emancipación, (del espectador), por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performers. (Rancière, 2008: 19)

En lo que atañe al puente que queremos establecer con el museo y sus contenidos a través del teatro, entendemos que fomentamos un vínculo creativo con el patrimonio tangible e intangible en tanto no pretendemos llegar a un discurso manifiesto sobre problemáticas museales o de historia del arte sino que los espectadores puedan realizar su propia configuración de estos temas en base a su propia experiencia.

Para terminar

Hoy en día desde la museología se conciben muchos recursos para potenciar la comunicación entre los discursos museológicos y el público, dentro de los cuales están las nuevas tecnologías.

Todas estas estrategias son complementarias y deben estar al servicio de los contenidos y de la forma de transmitirlos para que despierten interés en los visitantes, que los involucren y los hagan pensar.

Nuestro quehacer apuesta al poder del arte escénico tal como lo concebimos, a la experiencia presencial, vivencial y sugestiva, donde la actividad teatral destinada a niños, jóvenes, docentes y público general, sea un vehículo primigenio, arcaico y de esencia social; que contribuya a una experiencia intensa individualmente, y al mismo tiempo conecte con diferentes realidades museísticas, contribuyendo a formar seres creativos y fortaleciendo redes de sentido social no hegemónicas.

Referencias bibliográficas

- Carreras, C., (2012) *Los proyectos de Educación en Museos a través de las Nuevas Tecnologías* Fuente: Revista Musa nº 5 Museos y nuevas tecnologías. Pág. 34-42
- Dubatti, J. (2007) *La filosofía del Teatro I*, Buenos Aires, Argentina, Atuel.
- Ranciére, J., (2008) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Argentina, Manantial