

El proceso creativo en Amor de músico: hacia la configuración de una poética actoral

RAMOS YASSINE, Mauricio /INVELEC-CONICET-UNT, Argentina –
mauricioramosyassine@gmail.com

Eje: Grupos de teatro independiente - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Actuación – Improvisación escénica – San Miguel de Tucumán

> Resumen

El trabajo busca contribuir a la producción de conocimiento sobre estudios de actuación en el marco del teatro independiente contemporáneo de la provincia de Tucumán. Por consiguiente, analizamos los modos en que se configura la poética actoral de la obra teatral *Amor de músico* del grupo "Teatro Al Manubrio". Un espectáculo que contó con presentaciones y distinciones en diferentes localidades de la provincia de Tucumán y de Argentina, entre los años 2010 y 2022. En este sentido, nos apoyamos en una serie de orientaciones teóricas que ubican a la acción actoral como productora de acontecimiento, en tanto es inherente a sí misma (inmanente) y se produce en el aquí y ahora de su ejecución (indeterminada). Desde esta perspectiva nos enfocamos en la técnica de improvisación como mecanismo de construcción actoral, y en dos componentes específicos que distinguen al proceso creativo del caso en cuestión: la incorporación del lenguaje musical y el compromiso de la biografía de los actores en la construcción ficcional de la obra. Para este abordaje, formamos un archivo ad hoc, integrado por entrevistas semi-abiertas a los protagonistas del espectáculo, recortes periodísticos y documentos visuales y audiovisuales de la puesta en escena.

> Introducción

En el presente trabajo abordaremos los modos en que se desarrolló el proceso creativo de la obra teatral *Amor de músico*, del grupo escénico independiente Teatro al manubrio, estrenada en noviembre del año 2011 en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Nos centraremos en el trabajo actoral que se llevó a cabo, mediante instancias de improvisación escénica que involucraron recursos musicales y elementos biográficos de los actores para la construcción ficcional de la obra, y la configuración de una poética escénica singular.

Comenzaremos por exponer una serie de orientaciones teóricas que nos permitan explicar en qué consiste la actividad actoral y el rol que ocupa la improvisación en tanto mecanismo de creación escénica y ficcional. Luego describiremos brevemente las características del espectáculo seleccionado y analizaremos las estrategias escénicas utilizadas para la consolidación de una poética actoral específica. En este análisis, se trabajará sobre dos variables claves en la construcción ficcional de la obra: el uso de recursos musicales y la incorporación de materiales autobiográficos, puestos al servicio de la producción artística.

Para este abordaje, conformamos un archivo ad hoc compuesto por entrevistas en profundidad realizadas al director y a los actores del espectáculo, así como registros audiovisuales y fotográficos de la puesta en escena, el texto de la obra (redactado con posterioridad a su presentación), publicaciones periodísticas sobre el espectáculo, y nuestros propios registros observacionales, realizados desde el lugar de espectador en tres funciones diferentes.

> Orientaciones teóricas

La actuación en tanto práctica artística escénica ha sido relegada dentro de la historia del teatro a una perspectiva que subordina la tarea del actor/actriz a las prescripciones contenidas en el texto dramático o a los lineamientos de la dirección teatral. La investigadora Karina Mauro (2011) sostiene que en la tradición teatral de Occidente ha prevalecido una dimensión transitiva de la representación que procura supeditar el trabajo actoral al sentido discursivo formulado por la trama de la obra, establecida previamente y por fuera de la práctica escénica. Es decir que la acción actoral consistiría en sustituir la acción del personaje (construcción discursiva creada por el dramaturgo), a la vez que la acción narrada o trama de la obra se ubicaría por encima de la tarea actoral.

Sin embargo, Mauro (2011) plantea que la acción actoral reviste en sí carácter de acontecimiento. Debido a su cualidad de acción realizada, la actuación se presenta en su condición inmanente, en tanto es inherente a sí misma y en su condición indeterminada, por cuanto se produce en el aquí y ahora de su ejecución. De este modo, la acción actoral como acontecimiento no puede ser invisibilizada por completo en la acción narrativa y la práctica actoral emerge como un elemento disruptivo que no se encuentra sometido del todo a los mandatos de la trama. Es entonces el cuerpo del actor/actriz, el que por la singularidad de su presencia y vitalidad, configura aquél elemento disruptivo que no se atiene de forma acabada al imperio de los discursos externos a la escena.

Este enfoque sobre la actuación puede inscribirse en los lineamientos de la filosofía del teatro de Jorge Dubatti (2007; 2011), quien define el arte teatral como acontecimiento singular que por su medio

expresivo funda una zona de experiencias materiales y de subjetividades dinámicas, conformadas al mismo tiempo por componentes semióticos y por factores indecibles. La experiencia instala una zona de inefabilidad dentro de la escena, que por su condición efímera e irrecuperable, trasciende los alcances de los discursos externos a la misma (textos dramáticos, metodologías de trabajo, directivas y propuestas pedagógicas). Entonces, lo que ocurre en la escena no puede ser aprehendido en su totalidad por el lenguaje.

Para Dubatti (2007), el medio expresivo por el que acontece el teatro es el conjunto de acciones físicas y físico-verbales del cuerpo del actor/actriz ante otro que observa/especta. Es así que ubica al trabajo actoral en el centro de la práctica escénica, en tanto se encarga de la producción de entes poéticos (poíesis) a través de las acciones corporales del actor/actriz. "El teatro es acontecimiento corporal empírico en acto" (Dubatti, 2007, p. 34).

Entonces, la actuación en tanto actividad que reviste carácter de acontecimiento, instala una zona de experiencia (inefable) a través del trabajo físico y físico-verbal de los actores/actrices, que no puede ser controlada y codificada en su totalidad por el lenguaje. Por lo tanto, la acción actoral no solo es producto del trabajo técnico que llevan a cabo los actores y las actrices, ya que también es posible que en ese hacer se cuelen algunos componentes de su propia subjetividad.

De esta forma, a partir de los aportes de Mauro (2011, 2014) y Dubatti (2007, 2011) entendemos por *actuación* a un fenómeno artístico producido por un sujeto en situación creativa que se posiciona como actor/actriz ante la expectación de otro sujeto que justificará su desempeño como tal. Es la fuente en la que se suscita lo específicamente teatral.

Desde este enfoque, la improvisación puede ser entendida como una técnica actoral y como un mecanismo de creación escénica. Esta técnica abarca un amplio espectro de posibilidades, que van desde aquellas obras que se desarrollan a partir de textos dramáticos, donde la improvisación se utiliza como herramienta para abordar y comprender el texto de manera escénica, facilitando así una aproximación a la concepción de personaje propuesta por el autor; hasta aquellos espectáculos en los que la construcción ficcional surge a partir de la investigación escénica realizada por el cuerpo de los actores en situación de actuación, sin un texto preexistente que guíe el proceso desde afuera de la escena.

Esta última modalidad de creación escénica, es la que nos interesa para la obra seleccionada en este trabajo, que en palabras de los investigadores Carla Pessolano y Martín Rodríguez, podría sintetizarse de la siguiente manera:

Es el actor el que produce ficción desde sí mismo y desde el encuentro con los otros actores en las improvisaciones, desde lo que él produce con los otros y desde lo que los otros producen con él, desde su relación con los objetos o con los textos, pero sin subordinarse a ninguna instancia previa a la instancia de actuación (Pessolano y Rodríguez, 2024, p. 26)

Es decir que la improvisación es entendida como un trabajo de construcción escénica, cuya centralidad reside en la tarea actoral. Son los actores, quienes a través de un proceso de experimentación ponen en juego su cuerpo mediante la producción de acciones físicas y físico-verbales para la creación de entes poéticos, a través de una dinámica de prueba y error, que orienta el trabajo creativo conforme a lo que la escena en su dimensión inmanente e indeterminada, va requiriendo.

Esta forma de creación escénica, puede inscribirse dentro de la teoría de la formatividad propuesta por Luigi Pareyson (2014), donde se resalta la idea de *forma formante*, que mientras va haciéndose, “da forma” a la obra hasta convertirse en *forma formada* al finalizar el proceso. Se trata de un hacer, que durante el proceso de creación, va inventando su propio modo de hacer. Durante el proceso de improvisación, no se tiene una claridad absoluta sobre los lugares a los que se arribará; en cambio, la única certeza radica en que se establece un trabajo dialéctico entre el cuerpo de los actores, su interacción mutua y los elementos presentes en la escena, dentro de un tiempo y espacio determinados, los cuales orientan y guían el proceso de creación.

De este modo, esta modalidad de creación, centrada en la tarea actoral en escena, otorga una relevancia no solo a las técnicas y metodologías de trabajo empleadas, sino también a los trazados biográficos y las subjetividades de los actores. Aspectos que se ponen en juego durante el proceso de experimentación escénica, influyendo en la configuración de una poética actoral específica.

> Amor de músico

Amor de músico es una obra escénica producida por el grupo teatral independiente Teatro al manubrio, perteneciente a la provincia de Tucumán, Argentina. Se estrenó en el año 2010 y fue ganadora de la fiesta provincial del teatro de Tucumán en el año 2011. A lo largo de su recorrido, el espectáculo fue presentado en diferentes salas teatrales de Tucumán, así como en otras varias provincias argentinas. Ha participado de diversos festivales escénicos, y ha realizado varias temporadas o presentaciones especiales desde el año 2010 hasta el año 2022. La obra contó con la dirección de Leandro Ortega, y la actuación de Mario Ramírez y Roberto (Beto) López. Estos últimos, además de actores también son músicos.

La obra fue gestada mediante un proceso de creación colectiva. En sus primeras etapas los actores se pusieron a trabajar en el proyecto, y luego llamaron al director que se incorporó para coordinar y orientar el proceso. Las propuestas iniciales de la dirección sirvieron como base para la improvisación actoral durante los ensayos, en los cuales los materiales escénicos se generaban a partir de la interacción y el

trabajo conjunto entre actores y director. Este proceso implicó la selección, depuración y consolidación de los elementos que compondrían la puesta. Un aspecto distintivo de este proceso creativo fue la formación y el trabajo musical de los actores, lo que permitió que la producción y selección de canciones y melodías se integrará plenamente en el proceso de improvisación. Por lo tanto, la creación musical resultó inherente a la creación actoral.

En términos generales, *Amor de músico* narra la historia de dos jóvenes amigos, Mauro y Joaquín, oriundos del barrio "El Bosque" en San Miguel de Tucumán. Ambos se reúnen con la intención de ensayar un espectáculo musical para presentarlo en el club de los abuelos del mismo barrio. A lo largo de esos ensayos, se desarrollan una serie de situaciones organizadas en escenas que exploran los desafíos y aspiraciones de estos jóvenes, quienes transitan la cotidianeidad de su amistad en un contexto poético que rememora recuerdos de su infancia y de su barrio. La obra aborda temas como las historias de amor y los sueños de un futuro modesto como músicos.

La organización de las escenas no sigue un orden cronológico, sino que se trata de fragmentos independientes, con relativa autonomía en la estructura dramática. Esta estructura fragmentada está compuesta por momentos musicales interpretados íntegramente por los protagonistas, quienes emplean los instrumentos y prestan su voz para las canciones. De este modo, la propuesta produce un quiebre con la estructura lineal del relato o unidad aristotélica (inicio-nudo-desenlace) tradicional.

La sinopsis de la obra dice:

Amor de músico es una historia sobre la amistad, el amor, la música, pero sobre todo sobre el silencio. Es narrada por dos actores que además son músicos y ejecutan canciones propias con diversos instrumentos en escena. Estos van desde guitarra, flauta travesa y melódica hasta instrumentos de construcción artesanal. La relación que se establece entre los dos personajes y medio barrial deviene en situaciones en que el humor y la ternura funcionan como ejes de narración. Propone al espectador un recorrido por los recuerdos comunes y cotidianos poetizándolos a través de la actuación y la música. (L. Ortega, comunicación personal, 15 de mayo de 2024).

› Lenguaje musical y trazados biográficos

En una entrevista con el actor Mario Ramírez, se menciona que el proyecto surgió a partir de una reunión con Beto López, el otro protagonista de la obra, con el propósito de crear un espectáculo musical que integrara elementos teatrales. En este contexto, comenzaron a trabajar con improvisaciones musicales durante los ensayos, donde los actores producían música, experimentaban con sonoridades y componían canciones utilizando diferentes instrumentos musicales y objetos cotidianos disponibles en ese momento. Durante el transcurso de esos encuentros, fueron incorporando gradualmente elementos

teatrales que ayudaban a completar el sentido de las canciones que habían creado, tales como la narración de historias y el armado de pequeñas escenas de interacción y diálogo entre los dos personajes.

Luego de varios meses de ensayo, se produjo un cambio significativo en el enfoque del proyecto. A partir de la materialidad escénica generada hasta ese momento, los protagonistas decidieron invertir la orientación del espectáculo, pasando de desarrollar una propuesta musical con componentes teatrales a crear una obra de teatro con elementos musicales. A raíz de esta decisión, convocaron a Leandro Ortega a unirse al proyecto en el rol de director teatral.

En esta nueva etapa del proceso creativo, la dinámica de trabajo consistió en producir materialidad escénica a partir de la improvisación de los actores, guiada por el director teatral. Leandro Ortega presentaba propuestas durante los ensayos, sobre las que los actores debían improvisar, las cuales derivaban del material escénico generado en ensayos anteriores. De esta forma se generó una relación dialéctica entre el hacer escénico y las reflexiones sobre ese hacer, que servían de base para continuar con las improvisaciones en los encuentros siguientes. Este proceso permitió, eventualmente, organizar y estructurar la propuesta teatral mediante una selección y ordenamiento de las escenas trabajadas.

De esta manera, observamos que el mecanismo de creación teatral elegido, centrado en el trabajo de los actores a través de improvisaciones en la escena, da lugar a la configuración de una poética singular, que permite vislumbrar dos procedimientos escénico-actores específicos: el uso de un lenguaje musical y la integración de la biografía de los actores en la narrativa de la obra.

En relación con el primer recurso escénico, como mencionamos anteriormente, las instancias de creación musical estuvieron integradas y al servicio de la producción actoral. En este sentido, Mario Ramírez sostiene:

El paso de la palabra hablada a la palabra cantada se da sin interrupciones, casi como una progresión natural. Creo que es una de las fortalezas de la obra, por eso preferimos hablar de teatro musical. Porque la música está al servicio de la teatralidad, y nos permite decir cosas que de otra manera no se puede o no queremos decir. (M. Ramírez, comunicación personal, 5 de junio de 2024)

Esta afirmación se relaciona con las ideas de la compositora Carmen Baliero, quien sostiene que la música para teatro cumple una función parcialmente musical, dado que se vuelve parte integral de la disciplina teatral. La razón de ser de la música en la obra, su duración e intensidad, dependen de las decisiones teatrales. "La música para teatro se piensa teatralmente" (Baliero, 2016, p. 7)

A partir de esta perspectiva, observamos que la música creada en las improvisaciones escénicas de *Amor de músico* cumple dos funciones claves:

En primer lugar, la música sirve como soporte para resaltar los climas y tensiones generados en el espectáculo, acompañando el ritmo con el que los actores trabajan. Al estar integrado a la totalidad de

la propuesta teatral, el lenguaje musical contribuye a la coherencia estética de la obra. Esto es evidente, por ejemplo, al inicio del trabajo, cuando los actores relatan la historia de un vecino del barrio, el flaco Espinoza, que hace todas sus actividades diarias en tres tiempos, utilizando una melodía alegre que sostiene el relato. Este recurso musical cambia significativamente hacia el momento más dramático de la historia, cuando el vecino sufre un accidente al cruzar una vía de tren, escena que es musicalizada con sonidos discontinuos y estruendosos.

En segundo lugar, la música cumple una función narrativa, ya que en ciertos momentos de la obra observamos el paso de escenas actuadas a canciones que, a través de sus letras y sonoridad, continúan y amplifican las situaciones previas. El desarrollo de este recurso es posible debido a que los propios actores producen la música dentro de su praxis actoral, lo que suprime los problemas de comunicación y coordinación comunes entre músicos y creadores teatrales que provienen de diferentes campos disciplinares, tal como lo menciona Baliero (2016). Un ejemplo de esta función narrativa lo encontramos en la escena en la que los protagonistas, desde la ventana de un altílo, observan pasar a una vecina del barrio, Claudia, y rememoran una historia de juegos y seducción en la que ella está involucrada. Este diálogo entre los protagonistas culmina en la canción "Claudia en el zaguán", que cierra y completa la narración de dicho relato.

En relación con el segundo recurso escénico-actoral que analizamos en este trabajo, que implica la incorporación de la biografía de los actores a la construcción ficcional de la obra, consideramos que, al tratarse de procedimientos de creación actoral basado en improvisaciones que comprometen el cuerpo de los actores en escena, la pieza teatral se vuelve permeable a la presencia de determinados constructos de subjetividad de los protagonistas. En este sentido, hacemos referencia a dos dimensiones claves del trabajo actoral:

En primer lugar, el universo de un barrio de la ciudad de San Miguel de Tucumán, el vínculo entre dos amigos que intentan triunfar con la música y las historias de los personajes/vecinos que se cuelan en la narrativa, forman parte de la subjetividad de los actores, de los espacios que habitan, de su forma de estar en el mundo. Estos universos son trabajados por los actores, mediante escenas, narraciones y canciones que permiten construir un nuevo ente poético o realidad ficcional, que está teñida de elementos de su vida cotidiana. Por ejemplo, el argumento central de la obra, que narra la historia de dos músicos que se reúnen para ensayar un espectáculo musical, se origina en el mismo propósito que tenían los actores al inicio de este proyecto. Otro ejemplo de este recorrido biográfico lo encontramos en la escena en la que los amigos se enamoran de la mujer que atiende la panadería del barrio, una situación que se crea a partir del vínculo que los actores establecieron con la mujer que atendía un local comercial cercano al lugar de ensayo.

En segundo lugar, la obra presenta un registro actoral realista que recorre y construye los universos poéticos evocados por los protagonistas y se percibe en la acentuación del lenguaje y la tonada regional (Noroeste Argentino) que emplean al hablar. Ambos elementos constituyen componentes de la subjetividad y cotidianeidad de los actores, tal como lo mencionaron en las entrevistas. Estos factores contribuyen a la emergencia de disposiciones y trazados de su propia biografía, consolidando de esta manera aquel imaginario de “barrio tucumano” que pretenden instalar en la obra.

> Reflexiones finales

En este trabajo nos propusimos realizar un análisis de la obra teatral *Amor de músico*, presentada por el grupo teatral independiente Teatro al Manubrio, de la provincia de Tucumán. El foco de este análisis recae en el trabajo actoral que caracterizó el proceso creativo del espectáculo, particularmente a través de improvisaciones escénicas.

Para llevar a cabo este análisis, nos centramos en los conceptos de actuación e improvisación escénica más pertinentes para el caso de estudio, en el que se desarrolló un trabajo de “creación colectiva”, sin un texto dramático de referencia. En este contexto, entendemos la improvisación como una herramienta de construcción escénica, cuya centralidad radica en la tarea actoral. Es decir, son los actores quienes, mediante un proceso de experimentación, ponen en juego su cuerpo en una dinámica de prueba y error, orientando el trabajo creativo en función de las necesidades de la escena.

A partir de este marco conceptual y de las entrevistas realizadas a los protagonistas de la obra, nos enfocamos en analizar dos procedimientos escénicos fundamentales en la construcción del espectáculo: el uso de un lenguaje musical y la integración de la biografía de los actores en la narrativa. En cuanto al primer procedimiento, entendemos que la música acompaña el relato, generando determinados climas y tensiones, a la vez que cumple una función narrativa, ya que se utilizan canciones que contribuyen al desarrollo de la trama. En relación con la biografía de los actores, esta se inserta en la producción de la obra a través de anécdotas de su vida cotidiana, que son poetizadas en escena, así como mediante el uso de un registro actoral realista, que acerca a los actores a su propia cotidianeidad.

De esta manera y bajo estas coordenadas, consideramos que, a través de la tarea actoral emprendida por los actores-músicos, *Amor de músico* configura una poética singular, que le otorga una particularidad distintiva en la escena teatral independiente de San Miguel de Tucumán, sostenida por dos procedimientos escénicos distintivos: el uso de un lenguaje musical y la integración de la biografía de los actores en la narrativa de la obra.

Bibliografía

- Baliero, C. (2016). La música en el teatro y otros temas. Buenos Aires, INTeatro.
- Dubatti, J. (2007). Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad (1º ed.). Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales (1º ed.). México DF, Libros de godot.
- Mauro, K. (2011). "Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de «representación» y de «interpretación»" En Escenarios Post-Catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral. Bilbao, Artezblai.
- Mauro, K. (2014). "Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica", en Telón de Fondo, (19), Argentina.
- Pareyson, L. (2014). Estética. Teoría de la formatividad. Madrid, Ediciones Xorki.
- Pessolano, T., Rodríguez, M. (2024). "La Producción de Sentido Actoral (PSA) y el actor popular ("nacional"): algunas hipótesis en torno a una resistencia que no cesa". En Gupo IEP (ed.), Producción de Sentido Actoral. La plata, Malisia Editorial.