

# LA ESCENA Y EL DESBORDE

## EL PROYECTO *FLOTA* DESDE LA DIRECCIÓN

Sebastián Santa Cruz, Javier Swedzky

### Primeras ideas

Abordar la dirección de *Flota*, que en un principio no era una rapsodia, propuso muchos desafíos de diferente orden: políticos, escénicos, operativos. Entre ellos, ¿cómo hablar con una comunidad de un evento traumático reciente, del que las personas que han sido afectadas van a estar en escena y en el público? Ese “cómo” no era solamente ético o filosófico, muy lejos de eso: era una duda escénica. Por ejemplo, ¿habría personajes o no en nuestra obra? ¿Qué es pertinente decir sobre la inundación de 2003 que no haya sido dicho o, en todo caso, cómo aportar una mirada nueva, o nuevas preguntas? Ese “qué” implicaba una selección de acciones, textos, montajes, también algo concreto. Habíamos sido convocados por el trabajo con objetos, pero, ¿cuál sería el lenguaje teatral para utilizarlos? El teatro de objetos no es un estilo, ni una estética uniforme, ni un lenguaje homogéneo. Habiendo tanto material: documentales, investigaciones científicas, archivos... ¿Qué seleccionar? ¿Cómo dar cuenta de lo real en escena? ¿Qué sería en este caso ese “real”... las experiencias propias, la información comprobada, lo escondido que se revela, solamente lo evidente y tangible? En este sentido, ¿qué es la realidad cuando está alterada? Y de manera más amplia, ¿cuál es el lugar del teatro en todo esto? Porque ante todo la experiencia teatral no es ni investigación, ni archivo. Este “cuál” nos ubicaba en un lugar de incertidumbre, entre dar y no dar información, haciendo un espectáculo entre local y universal. Pero, por sobre todo, ¿qué puede aportar el teatro al espacio público?

Sabíamos que el tema de la inundación de 2003 era excesivo, inabordable, imposible de ser resumido sin volverse reduccionistas y simplificadores de una complejidad y una cantidad de facetas que eran las cosas que nos parecían más atractivas. Teníamos algunas certezas. Entre ellas, que hay dos comunidades que están presentes en la obra: la de la ciudad y la del propio grupo. Hay un núcleo del grupo que



#3 / *Ya plena luz hago la sombra*. Títeres y objetos en escena

\* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.

trabaja en conjunto desde hace más de veinte años en creaciones teatrales, proyectos comunitarios. Incluso durante la inundación estuvo conectado, una parte del grupo inundada, otra yendo en canoa a ayudar a la casa con agua por el techo y la improvisación de un centro de evacuados en otra casa. Asimismo, era una certeza el hecho de saber que para este proyecto el grupo decidió dejar algunas moralejas afuera, puesto que la obra debía ser una ceremonia colectiva de exorcismo, es decir, de dejar salir fantasmas guardados; y que *Flota* tenía que ser una experiencia sensible que no hablara racionalmente de la inundación (para eso los estudios académicos y los archivos), si no que trabajara en otro nivel, el de las sensaciones físicas y las emociones que fueron vividas.

*Flota tenía que ser una experiencia sensible que no hablara racionalmente de la inundación (para eso los estudios académicos y los archivos), si no que trabajara en otro nivel, el de las sensaciones físicas y las emociones que fueron vividas.*

También apareció la necesidad de la risa. Nos parecía novedoso poder agregar el humor en donde siempre habíamos visto seriedad y dolor, algo totalmente comprensible y con lo que había acuerdo, y muchas otras veces solemnidad, cristalización de la memoria y victimización, que al grupo le parecieron actitudes con las que se estaba en desacuerdo, porque estas últimas son formas rígidas que no permiten dinamizar el pensamiento dado que lo revisten de formas ceremoniales y lo envuelven en un respeto inmovilizante.

Había un particular interés por investigar hoy qué forma posible puede tener un teatro político, un teatro de títeres y de objetos político y, de manera más amplia, un teatro de las imágenes, contemporáneo, igualmente político. Nuestra obra tenía que abrir preguntas, poner en relieve algunos aspectos guardados o acallados, poner algunos temas incómodos en discusión, pero sobre todo tenía que ser divertida, llevadera y emocionante. ¡Todo eso a la vez!

Por parte del grupo Hasta las Manos<sup>1</sup> quedaba en claro que se quería hacer un ejercicio de memoria colectiva, es decir, de poder pensar lo sucedido tanto desde la experiencia personal como desde lo social y cuestionar algunas construcciones de memoria inamovibles. Las herramientas elegidas para poder abordarlo fueron el humor en muchas de sus versiones: irónico, bajo, ambiguo, absurdo, conviviendo con el drama. A eso sumamos el desparpajo y la poesía, en un delicado equilibrio con el respeto a las víctimas, a quienes trabajaron solidariamente, y a quienes pensaron —y piensan— sobre la inundación. Pero... ¿cómo pueden estas ideas plasmarse en “teatro”, en una experiencia sensible en tiempo presente?

<sup>1</sup> / La compañía Hasta las Manos es un colectivo títerero con más de quince años de trabajo en la ciudad de Santa Fe, cuyo proyecto *Flota* fue seleccionado en la convocatoria Comedia UNL 2024.

Vino una segunda etapa, que fue encontrar los diversos modos de habitar el espacio escénico. Teníamos algunas certezas, los títeres y los objetos son un lenguaje teatral de por sí distante: no están presentes los cuerpos de las personas, están sus alusiones, representaciones, simulacros, evocaciones. Esta distancia nos iba a permitir hablar de algo traumático y doloroso sin que fuera insoportable. Entonces la catástrofe podía encarnarse en esos cuerpos, en esos objetos y en esos materiales “para equiparar la inestabilidad y la catástrofe objetual a la humana”, frase que traemos de Shaday Larios en su libro,<sup>2</sup> y retomamos su principio de que los objetos pueden contar y ser la catástrofe, y que la catástrofe objetual puede ser equivalente a la humana. Sabíamos que los cuerpos catastróficos de los títeres, entre vivos y muertos, entre reales y fantásticos, entre una memoria de carne y hueso y unas bolsas de descarte, serían el mejor medio para dar a conocer testimonios que necesitaban de las palabras. Que algunos de los materiales presentes en la inundación, no todos, solo cartón, plástico y alguna cosa más, podían constituirse en una metáfora potente en escena: un mundo pobre, efímero y hecho con pocos recursos, los vestigios de la catástrofe.<sup>3</sup> La última certeza era que los objetos eran

2 / Larios da un ejemplo acerca de cómo los objetos son mensajeros de las catástrofes desde las tragedias griegas. “Jerjes partió rumbo a la batalla de Salamina (480 a.C.) con mil naves y “todo un ejército”, según la dramaturgia de Esquilo, *Los Persas*, y retornó a su palacio en Susa, capital de Persia, solitario, con la indumentaria palatina desgarrada, la mirada pletórica de una memoria de desapariciones, un arco y un carcaj vacíos” (2011, p. 24).

3 / *Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del Desastre* (2011, p. 44).



testimonios de una fuerza enorme. No solo para mostrarlos y exponer su destrucción. Tocar esos objetos funcionaba como un transporte directo a otro tiempo, como los “trasladores” de Harry Potter, esos objetos humildes y encantados que pasan desapercibidos para los *muggles*, pero que son utilizados para que la gente del mundo mágico sea llevada inmediatamente de un lugar a otro.

Todos estos principios se articularon con condiciones de trabajo particulares: el poco tiempo de ensayo y la distancia, un equipo en Santa Fe, uno de los directores en Buenos Aires, nos llevaron a organizarnos con cuatro encuentros quirúrgicos y súper eficaces y dos supervisiones con el equipo del concurso, tutorías que servían no solo para la formalidad del proyecto universitario si no para tener un encuentro real con quienes estaban siguiendo el trabajo, un primer público calificado que podía hacer devoluciones para que el proyecto avanzara.

Debemos decir que a la catástrofe contada de 2003 se sumaron unas cuantas catástrofes contemporáneas e intensas, entre dengue, incertidumbre económica —con la consecuente suspensión de estrenos por la necesidad de hacer trabajos pagos— y problemas de salud. Era una catástrofe dentro de otra. Fue la comunidad afectiva la que sostuvo la realización del espectáculo.

Esta puesta en acción impuso una dinámica intensa y eficaz: desde la dirección debíamos decidir rápidamente qué funcionaba y qué no, y organizar el material de manera intuitiva, sin mucho ensayo. Uno de los directores, Javier, evocó que en un montaje lo había dirigido una actriz de Kantor. Ella contaba que no ensayaban mucho, ensayaban poco e intenso y concentrados, dejando líneas de acciones claras para las obras, armadas de un modo tal que era imposible repetir lo que se hacía, porque era necesaria una enorme concentración y atención a lo que sucedía. Esa fue una línea de trabajo salvadora en la que nos refugiamos.

En el artículo de presentación en esta revista hemos hablado de la decisión de trabajar con una rapsodia. Después de esa decisión tuvimos que definir el funcionamiento interno de cada fragmento, la articulación caótica, para poder plasmar a la vez algunas escenas con relación al momento de la inundación, como el desconcierto, la falta de planificación, la situación de desborde y el caos. Y otras respecto del momento de narrar la inundación: la imposibilidad de contenerla completa en escena, la dificultad de encontrar una sola forma de hacer referencia, la manera en la que la inundación modificó o arrasó con nuestros recuerdos materiales.

Para dar cuenta de la estructura rapsódica de la obra y de nuestra libertad en el armado del espectáculo, el inicio es el momento de las tentativas conceptuales de



PH: Juan Martín Alfieri.

representación de la subida del agua y la aparición de los primeros títeres como testimonio. Hacen su aparición el plástico, el cartón, el barro y las sombras. El cartón y el plástico dan lugar a un primer testimonio demostrativo y a una primera maqueta, en la que dos títeres muestran un conflicto social que con la inundación aparece en toda su crudeza. Con un simple objeto que proyecta sombras, como en una instalación plástica, se mezclan personas y figuras animadas, se vuelven lo mismo.

En el segundo momento, con el agua en altura, pasamos del tono conceptual y tal vez serio a lo divertido a través de una poesía contemporánea, distorsionada, y trabajamos un humor festivo, absurdo, desbordado y escatológico. Hacemos una incursión en dos de las formas del teatro político: la invectiva sarcástica y la información numérica irrefutable, tomadas del *agit-prop* soviético.

En el tercer momento, con la ciudad inundada, trabajamos con una imagen poética potente, a la vez irreal y documental: una maqueta en movimiento que hace entrar un barrio entero en pocos metros cuadrados. Al mismo tiempo, exponemos un testimonio con un títere que no es del todo amigable, tan extraño como la situación de vigilia en los techos de las casas. Luego pasamos a un momento claramente surrealista para dar cuenta del paisaje inundado, pero en escala real, donde convi-



PH: Juan Martín Alfieri.

ven imágenes que mutan todo el tiempo y un texto extrañado. Los objetos de esta escena hacen clara referencia al dadaísmo y termina en el foco más pequeño de toda la obra: la boca de un actor, iluminada, hablando algo que no se entiende, dentro de un cono de metal. Después, el espacio explota e incluye a la platea y comienza un momento que, según nosotros, no es teatro. Se le pide al público que haga determinadas acciones que implican tener contacto físico con objetos que formaron parte de la realidad de un centro de evacuados. En medio de esa situación irrumpen un segundo momento de teatro político para hablar del juicio popular, este mucho más ligado al teatro político de los '70. Y finalmente la bajada de las aguas, con una imagen entre ritual y festiva, la imagen del río inocente encarnado en un títere, mezclado con el secado de libros, un momento conmemorativo que expone el caos.

El final fue un tema de mucha discusión. Por un lado, al finalizar un ensayo, uno de los directores quiso salir de la sala porque sentía un clima demasiado opresivo y sofocante. Creímos en su intuición. Quisimos sacar al público de la sala y terminar la obra afuera, haciendo una marcha de antorchas. Pero se hacía muy difícil desde la logística. Tuvimos que encontrar, entonces, un final pequeño, sensible y esperanzador, que permitiera al director volver a la sala y, sobre todo, al público quedarse atento y con una comunicación afectiva.

Como se puede ver en este resumen, la obra pasa de un estilo a otro sin transiciones ni justificaciones. No se intenta crear un espacio de ilusión, porque toda ilusión creada deja ver el mecanismo teatral que la produce (manipuladores haciendo viento para que se agite un títere, manipulaciones a la vista, materialidades puestas

en evidencia). Solo nos guía la idea que se repite en la obra: “nos es muy difícil encontrar la forma de hablar de lo que pasó” y la siguiente hipótesis de trabajo: ¿cómo hablar de esto otro?

El espacio escenográfico se convierte en nuestra memoria en funcionamiento. Una memoria arbitraria, incompleta, distraída, sometida a interrupciones, divagues, rodeos, banalidades, relativizaciones, comentarios ácidos, insultos. Una memoria que en un principio es del grupo creador, pero que, por una operación “no teatral”, se convierte en una memoria ocupada por las personas que esa noche están viendo la obra y que construyen algo único en un grupo más grande.

Una de las premisas más importantes que guió el trabajo fue la transformación de los cuerpos, los objetos y los materiales. Todo lo que se ve, en la medida de lo posible, es modificado: un plástico negro se desenrolla como un río y tapa a una actriz que intenta hablar por detrás, pero después es un telón y un retablo de títeres, y luego es el suelo brillante de una

maqueta. Un títere está dentro de un bollo, se despliega, no se sabe si flota o vuela, se desvanece por debajo del río. Otro da tanta información que pierde su cabeza. Los objetos se transforman para dar la ilusión de estar hundidos en el suelo (nuestro agradecimiento al plástico bonaerense Javier Torres, quien nos permitió utilizar su idea), o muestran las trazas de la inundación a través de los efectos en una fotografía. Los títeres tampoco responden a una técnica en particular, son híbridos. Lo único que tienen en común es el material constitutivo. Los objetos reproducen fielmente lo que sucedió: un libro mojado gotea sobre un fuentón. No hay representación; hay exposición. El espacio de la obra hace varios viajes: orden al caos, de lo limpio a lo sucio, de lo despojado a lo acumulado. El universo sonoro acompaña, comenta, ironiza, resalta y nos trae voces del pasado. La obra es desordenada, un poco difusa, es interrumpida... como nuestra memoria.

El trabajo con los intérpretes requería un tono particular, modesto y humilde, cómplice, con gran profesionalismo y eficacia; no había dos años para experimentar. La obra no es el resultado de una experimentación, es el resultado de nuestras maceraciones puestas en movimiento, de nuestras hipótesis esbozadas y puestas al lado del tacho de descartes. Se prueba más o menos, se le ve potencial, funciona, sí, no, no insistimos mucho. La rapsodia nos da libertad, una libertad insolente

**El espacio escenográfico se convierte en nuestra memoria en funcionamiento. Una memoria arbitraria, incompleta, distraída, sometida a interrupciones, divagues, rodeos, banalidades, relativizaciones, comentarios ácidos, insultos.**



PH: Juan Martín Alfieri.

marcada solo por el montaje y el ritmo. La actuación, la de los cuerpos de las personas que asumen el discurso con sus movimientos y su voz, es muchas veces pequeña y distante para que aparezcan los objetos y los títeres, que son frágiles y tienen un mensaje pequeño y sutil. Otras veces —las menos— los cuerpos son un desborde de energía que ocupa y explota en la escena. Los objetos necesitan su espacio para ser discurso en escena: no hay que hacer mucho, solo pasarles el foco, no hacer nada interesante, retirarse.

Los títeres hablan, y en sus palabras, que parecen dichas al azar pero que escogimos con cuidado, surgen flechas y dardos arrojados en todas direcciones. Son títeres que, con aire de inocencia e ingenuidad, cuentan cosas atroces, intolerables, absurdas, aterradoras como el miedo a la muerte solitaria, el despojo y el abandono, la pérdida de sentido de una vida de trabajo, la aparición de comportamientos de intolerancia y odio. Si eso hubiera sido dicho por personas, se habría tomado por una exageración: en los títeres, curiosamente, cobra credibilidad.

*Flota. Rapsodia santafesina* se nos construyó como un espacio lúdico, libre y tremendamente divertido. Al mismo tiempo, queremos dar cuenta en él de todas las emociones que nos atraviesan al trabajar con un material sensible de una situación traumática que aún nos resuena. La obra nos desborda en varios aspectos: como el agua, en la posibilidad de contenerla en su totalidad. Como la memoria, en la posibilidad de ordenarla, limpiarla, jerarquizarla. Desde los objetos, en sus posibilidades

expresivas y su potencial. Se nos va de las manos todo el tiempo y decidimos entregarnos a otras dinámicas y procesos por fuera de los tiempos de las personas. El espacio teatral desborda a la platea, o la platea desborda en el espacio teatral construyendo algo que nos fascina y que todavía no entendemos bien qué es. Pero, sobre todo (esto lo escribimos al momento de hacer la quinta función), hay algo del desborde de las emociones del público, de las palabras que aparecen, de los recuerdos que estaban guardados. El desborde se refleja en las charlas posteriores, en la necesidad de la gente del público de contar anécdotas a las personas del equipo. Es un desborde festivo que nos da la sensación de volvernos un instante colectivo con la gente con la que compartimos la inundación. Eso nos da esperanzas.

Nuestro trabajo desde la dirección de *Flota* fue administrar la información intentando que no sea redundante y articular el material por su materialidad, no por su psicología, un material de una contundencia tal que solo necesitaba ordenarse para convertirse en un momento de agregación comunitaria. ~

## Referencias

Larios, S. (2011). *Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del Desastre*. Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010. Artezblai y Paso de Gato.

Para citar este artículo:

Santa Cruz, S; Swedzky, J. (2024). La escena y el desborde. El proyecto [Flota] desde la dirección. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0032

## Sebastián Santa Cruz

Actor, director, docente de teatro. Hacedor de títeres y música, gestor cultural. Promotor sociocultural en Teatro. Se formó con destacados referentes de la actividad escénica. Gestó e integró diversos grupos, poniendo en escena espectáculos que alcanzaron gran reconocimiento del público y recibieron premios y distinciones, tanto grupales como individuales.

## Javier Swedzky

Escribe, interpreta y dirige teatro. Estudió cine en UNC, títeres en ESNAM y pedagogía teatral en París III, Francia. Trabajó con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Es docente de posgrado en la UNA, director de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordinador de la focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM.