



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO**

**ESCUELA DE ARTES**

**LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO**

**TESINA FINAL**

**La propuesta escénica de Fuerza Bruta en su espectáculo *Wayra***

**ESTUDIANTE: BIANCA SILVIO**

**DIRECTORA: MG. PAULA TABACHNIK**

**CODIRECTORA: DRA. ÁNGELES SMART**

**San Carlos de Bariloche, 2024**

## ***Índice***

<b><i>Agradecimientos</i></b> .....	3
<b><i>Introducción</i></b> .....	4
<b><i>Capítulo I: Definición de tramoya y su función en el espacio escénico</i></b> .....	8
Introducción y aspectos generales de la tramoya.....	8
Recorrido histórico de la disposición espacial del teatro y uso de algunas tramoyas dentro del espacio escénico.....	11
<b><i>Capítulo II: Bases e historia de Fuerza Bruta</i></b> .....	19
Desarrollo histórico e identidad estética del grupo La Organización Negra.....	19
<b><i>Capítulo III: Fuerza Bruta y su propuesta del espacio escénico</i></b> .....	27
El espectáculo <i>Wayra</i> .....	27
Datos sobre el espectáculo y su organización espacial .....	40
Qué significa ser tramoyista en Fuerza Bruta.....	44
Entrevista a intérprete de Fuerza Bruta.....	45
<b><i>Capítulo IV: La experiencia espectral</i></b> .....	50
El espectador como parte de la escena.....	50
Mi experiencia como espectadora de <i>Wayra</i> .....	52
<b><i>Conclusiones</i></b> .....	57
<b><i>Referencias bibliográficas y audiovisuales</i></b> .....	60

## *Agradecimientos*

Haciendo un recorrido de mi carrera y volviendo a recordar cómo fueron aconteciendo las experiencias a lo largo de mis estudios, quiero agradecer a la Universidad Nacional de Río Negro por haberme brindado la oportunidad y las herramientas para lograr el desarrollo de mi elegida profesión.

A mi abuelo Rubén quien me apoyó y alentó en cada momento de mi experiencia en las tablas y fue mi mayor fuente de inspiración en la elección de mi tema de tesina.

A mi mamá por ser mi soporte en cada momento, con su paciencia, compañerismo y amor incondicional.

A mi abuela Aba por acompañarme con sus reflexiones, palabras, abrazos y compartir conmigo esta aventura académica.

A mi hermano Thiago que con su alegría y entusiasmo siempre me dio energía para seguir.

A mi papá por impulsarme a elegir la carrera que me apasiona.

A mi abuelo Belu, que ya no está, pero siempre está.

Quiero agradecer a cada docente que con sus conocimientos, palabras y enseñanzas, han hecho posible mi despliegue como artista.

Agradezco especialmente a Paula Tabachnik por acompañarme en este proceso e inspirarme con su compromiso y dedicación hacia las artes escénicas y a Ángeles Smart por guiarme y brindarme herramientas que me ayudan a desarrollar mi pensamiento crítico en mi camino artístico.

Tenía la sensación clara de que el espacio teatral respirase.

Sus dos pulmones estaban constituidos por un doble centro: un centro geométrico fijo, resultado de la simetría espacial, según el cual el espectador, de manera inconsciente, se orientaba constantemente; y un centro dinámico determinado por el desplazamiento del actor. (Barba, 2020, p. 81).

## ***Introducción***

Elegir el tema de mi tesina no fue una decisión difícil para mí porque encontré en *Wayra* todo aquello que me interpelaba como artista. Encontré esa estética, ese ritmo espectacular y esa disposición espacial que dio vueltas en mi cabeza durante mucho tiempo pero que aún no había experimentado de manera tangible. Por años proyecté en el mundo de mi imaginación distintas dinámicas, espacios, niveles y estéticas que en *Wayra* encontré. Esto me llevó a pensar en mi trayecto como estudiante y como artista, en donde a través de la investigación y a mis ganas de plasmar conceptos e ideas en distintos materiales, elementos, efectos y maquinaria me fui acercando, y sigo construyendo, mi propio lenguaje escénico. Siempre me pareció interesante la existencia de una escenografía que dialogue íntimamente con los actores y que se interpele de tal manera que ambos cobren vida en escena. Esta manera de pensar y direccionar mi investigación, me llevó también a una encrucijada, en la cual me encontré rodeada de algunos prejuicios e ideas como “estás buscando generar un efecto, impresionar, pero no hay profundidad en el mensaje” o “menos es más”. Y ciertamente considero importante saber detectar qué necesita y qué no necesita una obra para lograr su mayor organicidad, esto va a depender de su lenguaje, de su estética y de su poética. Pero también considero importante saber crear una puesta en escena que pueda desarrollarse y entrelazarse con el espíritu de la obra, que esta puesta en escena pueda contar una historia y tener su propia dramaturgia y que las máquinas y efectos puedan plasmar exactamente lo que la misma necesita. Es utilizar los elementos escénicos y técnicos a favor, para así potenciar el hecho teatral. Por lo que considero que se puede ser efectista sin ser superficial.

Sin embargo, pienso que para que exista esa íntima conexión entre la puesta en escena, con sus máquinas, escenografía, elementos y efectos, con el intérprete, este último debe desarrollar y entrenar en su cuerpo una sensibilidad profunda para poder trascender interpretativamente a los elementos escénicos que lo acompañan. Para explicar esto, voy a remontarme a mis entrenamientos en la universidad y mi vínculo con el entrenamiento actoral. Recuerdo muy bien los diferentes entrenamientos que experimenté a lo largo de las asignaturas y cómo, gracias a las variadas técnicas de entrenamiento, fui descubriendo un lenguaje expresivo en cada fibra muscular. Los ejercicios fueron muy variados pero todos conducían al mismo lugar: descubrir mi propio cuerpo, descubrir mis límites para superarlos y encontrar unos nuevos, experimentar las leyes del movimiento, romper y crear nuevos

equilibrios, detectar mis resistencias y explorar las fuerzas opuestas en mi cuerpo, y mi cuerpo en relación al espacio. La repetición de ciertos ejercicios y la utilización de ciertas técnicas, me llevó a encontrarme con un umbral en dónde la técnica, dejaba de ser técnica, para convertirse en estados poéticos del cuerpo; los ejercicios, ya no eran ejercicios, eran teatralidad y expresión en cada músculo, y el cansancio provocado, no era cansancio, ahora era motor de las acciones. Es ahí cuando entendí que la técnica debe ser trascendida. Yoshi Oida (1995) explica:

Poco importa la técnica o el estilo que uno aprende, de hecho uno puede practicar disciplinas tan diferentes como el aikido, el judo, el ballet o la mímica y tener el mismo beneficio, esto porque uno aprende algo que está más allá de la técnica. (p. 147)

Así fue que con cada entrenamiento logré encontrar estados puros de expresividad en todo mi cuerpo, así como también una consciencia total de lo que podía hacer con mi musculatura y lo que no podía, pero al poseer y entrenar una mayor capacidad de consciencia corporal, las posibilidades expresivas se expandieron para mí, y entendí también que no se trataba de realizar el movimiento o el ejercicio de manera perfecta, si no que, utilizar los mismos para lograr estados de expresividad. Peter Brook explica:

Cuando hacemos ejercicios acrobáticos, no es por virtuosismo, ni por volvernos acróbatas geniales (aunque eso pueda ser a veces útil y maravilloso), sino para la sensibilidad (...) En efecto, es muy fácil ser sensible con el habla, con el rostro, con los dedos: pero lo que no es innato y debe ser adquirido por los ejercicios, es la misma sensibilidad con el resto del cuerpo: las piernas, la espalda, el culo... Sensible, quiere decir que el actor está a cada momento en contacto con todo el cuerpo. Cuando se muestra, sabe dónde se encuentra su cuerpo. (Cit. por Josette Féral, pp. 172 y 173)

Cuando logré desarrollar esta sensibilidad en mi cuerpo, fue entonces que pude incorporar elementos y efectos en la escena, logrando que tuvieran una razón de ser y que cobren vida dentro del hecho teatral. Es gracias a esta búsqueda y reflexión personal que decidí desarrollar e investigar, en esta tesina, la propuesta del espacio escénico de Fuerza Bruta en su espectáculo llamado *Wayra*. Este tema lo elegí porque me pareció interesante la disposición espacial en la cual se desarrolla la ficción y en dónde también interviene un grupo de máquinas que forman parte de la estética y poética del espectáculo y están en contacto constante con el cuerpo de los intérpretes, quienes a su vez, se fusionan con dichas

maquinarias para lograr un diálogo y trascenderlas. También fue interesante para mí descubrir cómo se rompe el límite entre público y espectáculo, entre público e intérpretes y la aparición de un nuevo rol en escena, el del técnico-actor. Una de las motivaciones que me llevó a sumergirme en este trabajo fue la curiosidad de encontrar en la materia inerte, como lo son las máquinas, formas de expresividad y fuentes de vitalidad para el devenir de la ficción.

Asimismo, me pareció importante tener en cuenta la disposición espacial que propone Fuerza Bruta para, eventualmente, implementarla en producciones locales de la Ciudad de Bariloche. Esto implicaría un desafío creativo muy interesante, dado que se deberían intervenir lugares y construcciones de la ciudad, tanto al aire libre como espacios cerrados, para adaptar el lenguaje de este tipo de espectáculos pero a espacios locales. El hecho de repensar y organizar la espacialidad desde este enfoque hace que las posibilidades y herramientas creativas se expandan a nuevos territorios. Considero que la estética y dinámica de Fuerza Bruta nos despierta posibilidades expresivas y nos hacen reflexionar sobre variados usos del espacio escénico y máquinas en la ficción.

Para conocer y poder sumergirme en este tema, escribí un primer capítulo el cual da cuenta de qué es una tramoya, sus características principales, las tareas que realiza un tramoyista y cómo todo esto compone el despliegue escénico. En este capítulo también realicé un recorrido histórico que abarca desde la Antigua Grecia hasta el Renacimiento. Dentro del teatro griego di a conocer algunas de sus tramoyas, como por ejemplo el *Ekkyklema*, *Mechane* y *Periaktoi*, como así también detallé su disposición espacial. En el teatro de la Edad Media desarrollé sobre la influencia que tuvo el cristianismo en el teatro y cómo, partiendo de esto, aparecieron nuevas máquinas e instrumentos para la realización teatral. Por último, me sumergí en el Renacimiento donde se utilizaron efectos visuales, muchos de ellos realizados a través de la pintura. Quiero aclarar que la investigación del recorrido histórico y las maquinarias utilizadas a lo largo de la historia, fue una investigación muy particular dado que las fuentes encontradas fueron bastantes disparejas entre sí.

En el segundo capítulo de mi tesina profundicé en las raíces históricas de Fuerza Bruta, la identidad estética heredada de La Organización Negra y las inspiraciones que interpelaron a este grupo teatral para la realización, composición y materialización de su espectáculo.

En el tercer capítulo investigué la organización espacial de Fuerza Bruta en su espectáculo *Wayra* con sus dinámicas, la maquinaria utilizada, la preparación anterior a cada función y la intrínseca relación que existe entre las máquinas en escena con la actuación de cada

intérprete. También di a conocer cuáles son las tareas principales de un tramoyista en el espectáculo *Wayra* y por último entrevisté a uno de los intérpretes que participa de *Fuerza Bruta*. A lo largo de la tesina nombraré técnicos y tramoyistas, ambos hacen referencia al mismo rol, al igual que tramoya y máquina.

El cuarto capítulo da a conocer el lugar que ocupa el espectador dentro del espectáculo, la importancia del mismo como parte de las escenas y la interacción que existe entre el público y el espectáculo. En este capítulo también doy a conocer mi experiencia como espectadora de *Wayra*, con una mirada muy subjetiva llena de sensaciones, emociones y percepciones personales.

## ***Capítulo I: Definición de tramoya y su función en el espacio escénico***

### **Introducción y aspectos generales de la tramoya**

El material de mi investigación es *Wayra* en dónde las maquinarias son parte fundamental del devenir del espectáculo, es por este motivo que me interesa traer aspectos técnicos para luego poder hacer el análisis correspondiente del montaje de dicho espectáculo. Para esto detallaré el concepto de tramoya y cuál es su función en el espacio escénico, cuáles son sus fines y objetivos específicos y por qué es un pilar fundamental para *Wayra*. La palabra tramoya está compuesta de la palabra *trama*, con su origen en el latín, que hace referencia al conjunto de hilos entrelazados que consiguen componer una tela<sup>1</sup>. Otra definición de tramoya explica que es un conjunto de máquinas, aparatos o instrumentos manipulados durante un espectáculo teatral y que tienen como finalidad realizar cambios de escenografía y efectos especiales en el escenario<sup>2</sup>. Al combinar ambas definiciones se da a conocer el origen y funcionalidad de la tramoya. Los hilos que se entrelazan son los diferentes dispositivos así como, máquinas, soportes y otros instrumentos, que son controlados meticulosamente a lo largo de una obra teatral para producir efectos especiales o cambios en la escenografía. Se sabe que los inicios de la tramoya fueron en Occidente con el teatro griego, el cual desarrolló más adelante. Todas estas tramoyas que componen y participan de la ficción fueron, desde sus inicios, ocultas al ojo del espectador.

Las primeras tramoyas fueron manipuladas y controladas por personas encargadas que adoptaron el nombre de tramoyistas. Con el paso del tiempo y la evolución de la tecnología, las tramoyas o máquinas en escena pueden ser manipuladas de dos formas, tanto de forma manual, como lo era en la Antigua Grecia por ejemplo, o de manera mecánica, en donde un aparato realiza la fuerza para hacer funcionar dicha máquina y el despliegue de los variados dispositivos. No obstante, la programación de dichos aparatos sigue siendo manipulada por personas especializadas para que esto funcione correctamente y en el tiempo preciso que demanda cada obra teatral, logrando así, que las máquinas puestas a disposición generen la magia escénica esperada.

---

<sup>1</sup> <https://etimologias.dechile.net/?trama>

<sup>2</sup> Real Academia Española, s.f., definición 1.

Las personas encargadas de estas tareas también son llamadas maquinistas, o como se los nombra en *Fuerza Bruta*, técnicos. *Teatro Español y Naves del Español en Matadero*, en su cápsula técnica, explica:

Los primeros tramoyistas fueron marineros jubilados que encontraron en la máquina ancestral del escenario, un nuevo mundo en el que poder sobrevivir. En la alta Edad Media la tramoya se fue actualizando para responder adecuadamente a las exigencias cada vez mayores de los misterios. Representaciones religiosas que alcanzaron niveles de gran espectacularidad.

Los efectos de maquinaria se apoyaban en principios mecánicos de multiplicación de fuerzas por medio de poleas, aparejos y tambores, principios que se usaban desde la antigüedad en la construcción, en la marina, y más tarde en el teatro. (Canal TEATRO ESPAÑOL, 2022, 15s)

En los diferentes teatros a lo largo de la historia, se utilizaron variedad de tramoyas con objetivos muy específicos, por ejemplo, hacer ascender y descender personajes, mover escenografía, producir efectos especiales, entre otros. Las tramoyas también han sido construidas de diferentes materiales, entre ellos hierro y madera, y con diferentes grados de complejidad, por ejemplo, plataformas desmontables, grúas, poleas y hasta estructuras capaces de crear efectos visuales, como el volar de una mariposa gigante.

Históricamente, los tramoyistas nunca estuvieron expuestos al ojo del espectador, lo que sí sucede en *Fuerza Bruta* donde los técnicos encargados del funcionamiento de las máquinas en escena, desarrollan algunas de sus tareas en el campo visual del público, es decir, que el espectáculo no se molesta por ocultar algunas de las intervenciones técnicas de los tramoyistas; sin embargo, hay otras acciones de los mismos, en conjunto con algunas de las maquinarias, que sí se encuentran ocultas para no entorpecer el espacio de la ficción y la organicidad del espectáculo. Sin embargo no funcionaba así en los antiguos teatros o en los teatros tradicionales, donde los tramoyistas cumplían sus tareas moviéndose de un lado a otro por detrás del escenario. *Teatro Español y Naves del Español en Matadero*, en su cápsula técnica, explica:

Una tela enredada o una cuerda enrollada les ayudaba a deslizarse desde el puente de maniobra del teatro atados al extremo de una cuerda como hicieran, con anterioridad, en los barcos. Era un mundo basado en los límites prácticos de la fuerza humana, aumentaba por garruchas, poleas, manivelas y cabesantres, funcionalmente hermoso y muy parecido a un barco velero, en especial por la meticulosidad en el cuidado puesto en las cuerdas y en el modo en que se anudan. (Canal TEATRO ESPAÑOL, 2022, 1m 10s)

En base a los registros antiguos se puede observar que la característica principal de las tramoyas es estar oculta al ojo del espectador, esto quiere decir, que el público presente no tiene acceso, en su campo visual, a detectar la maquinaria utilizada a lo largo de la obra teatral. Sin embargo, esto no sucede así en el espectáculo *Wayra* de Fuerza Bruta, el cuál tiene como característica dejar al descubierto ciertas máquinas que forman parte de la obra ya que tienen funciones específicas que cumplir en conjunto con los intérpretes. Es por este motivo que algunas de las máquinas de *Wayra*, salen a intervenir y a ocupar el espacio del espectador. En el capítulo III retomaré esto y detallaré sobre las máquinas utilizadas en dicho espectáculo, como así también daré cuenta de la disposición espacial y las tareas realizadas por los técnicos.

## **Recorrido histórico de la disposición espacial del teatro y uso de algunas tramoyas dentro del espacio escénico**

Como mencioné anteriormente, me voy a remitir al teatro griego para poder entender en mayor profundidad la funcionalidad y finalidad de algunas de sus tramoyas y algunas de las disposiciones espaciales utilizadas en aquella época. También, para entender el progreso histórico de las mismas, me sumergiré en la Edad Media y por último en el Renacimiento. Reconocer algunas de las disposiciones espaciales, partes de la arquitectura espacial y algunas de las máquinas utilizadas en estos tres momentos históricos, servirá para entender las funciones específicas de cada una y su evolución a lo largo del tiempo hasta llegar a las máquinas utilizadas en *Wayra* de Fuerza Bruta, las cuáles detallaré más adelante.

### **Antigua Grecia**

En este momento de la historia se realizaban ceremonias y rituales en honor a Dionisio donde se llevaban a cabo tragedias y comedias. El teatro construido estaba compuesto del *koilon* que era donde se ubicaba el público para ver las representaciones, el mismo estaba construido de piedra y parecería ser como lo que es conocido hoy como gradas. Luego estaba la *orchestra* que era el círculo en medio del *koilon* en donde se ubicaba el coro y se lucían las composiciones musicales y por último estaba la *skene*, que es la parte de la arquitectura espacial que voy a desarrollar y en la cual se ubicaban los actores para realizar sus interpretaciones. A continuación se puede observar lo que sería la vista general de un teatro griego.

## VISTA GENERAL DEL TEATRO GRIEGO



Imagen extraída de Canal Ancient Athens 3D, 2019, 3m 38s.

### Skene

Antes de la aparición de la *skene*, los actores realizaban sus actuaciones en la *orchestra*, a medida que los mismos fueron tomando protagonismo, se necesitó de un espacio exclusivo para las representaciones. Es acá cuando aparece la *skene*, ubicada por detrás de la *orchestra* y más elevada que ella. En sus inicios, esta estructura era de un material liviano y desmontable, la cual tenía como función que los actores logren con éxito cambios de vestuario, sin embargo, con el paso del tiempo, dicha estructura se transformó en un espacio dramático con fines puntualmente escénicos. Para esto se necesitó construir la misma con materiales más sólidos, como lo es la piedra. A continuación se pueden apreciar las distintas partes de la *skene*, su disposición espacial y las máquinas que utilizaban para las representaciones.

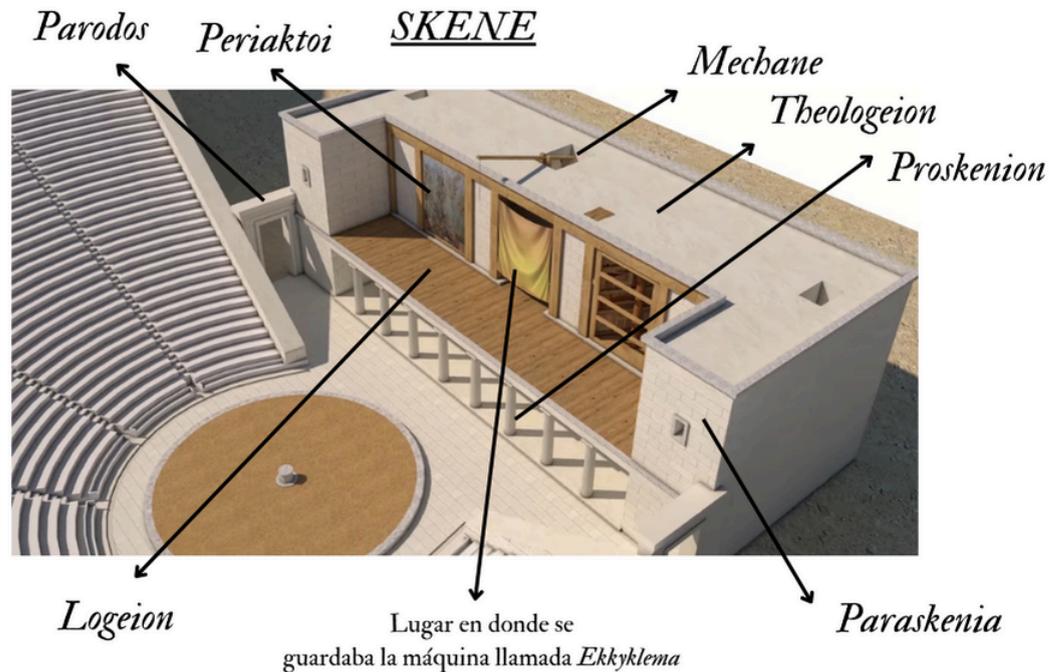


Imagen extraída de Canal Ancient Athens 3D, 2019, 2m 49s.

La *skene* estaba compuesta de diferentes partes, todas cumplían una función diferente dentro de las representaciones. Por ejemplo, en ambos costados de la *skene* se encontraban los *parodos*, lugar que cumplía la función de entrada, en donde ingresaba el público para luego acomodarse y tomar asiento, como así también ingresaban los actores para luego ubicarse dentro de la *skene*. También a los costados de la *skene* y ya integrados en la estructura edilicia de la misma, se encontraba la *paraskenia*, parte del edificio que tenía como función guardar cosas. Otra parte de la *skene* era el *proskenion*, una estructura principal en la conformación del escenario, dado que sostenía, lo que era llamado el *logeion*, parte superior del *proskenion* en donde se ubicaban los actores para llevar adelante las representaciones. Algunos teatros tenían, en la parte superior de la *skene*, otra escenario más elevado que el *logeion*, en el cuál aparecían los actores que representaban a los dioses. Este escenario más elevado tenía el nombre de *theologeion*. La aparición de la *skene* tomó relevancia en la composición espacial teatral dado que surge el límite entre las interpretaciones de los actores y la *orchestra*, esta última a su vez, fue desvaneciendo su impronta en el hecho teatral.

Como se pudo observar, el teatro griego contaba con diferentes niveles, en donde en cada uno de ellos sucedía algo diferente y aunque el público estaba distanciado del escenario, el mismo podía decidir en qué dirección proyectar su mirada.

Hasta aquí he nombrado la composición espacial y arquitectónica del teatro griego antiguo, ahora detallaré algunas de las maquinarias utilizadas dentro de las representaciones griegas.

### Ekkyklema

El *ekkyklema* es una de las maquinarias utilizadas en las representaciones de la Antigua Grecia y se trataba de una plataforma móvil con pequeñas ruedas, la cual se escondía dentro de la *skene* para luego aparecer en escena. Durante un largo período del teatro griego, las escenas de violencia o agonía no fueron representadas frente al ojo del público, por lo cual, estas escenas violentas sucedían detrás de una tela que tenía la *skene* en la parte del *logeion*, en dónde se escondía el *ekkyklema*. Una vez realizado el acto de violencia, el personaje se subía a esta plataforma móvil para salir al *logeion* mostrándose ya muerto, descuartizado o en agonía. De esta manera era como se le daba a entender al público las consecuencias que dejó la escena de violencia y dolor que no fue vista. A continuación una imagen representativa de lo que era el *ekkyklema*.

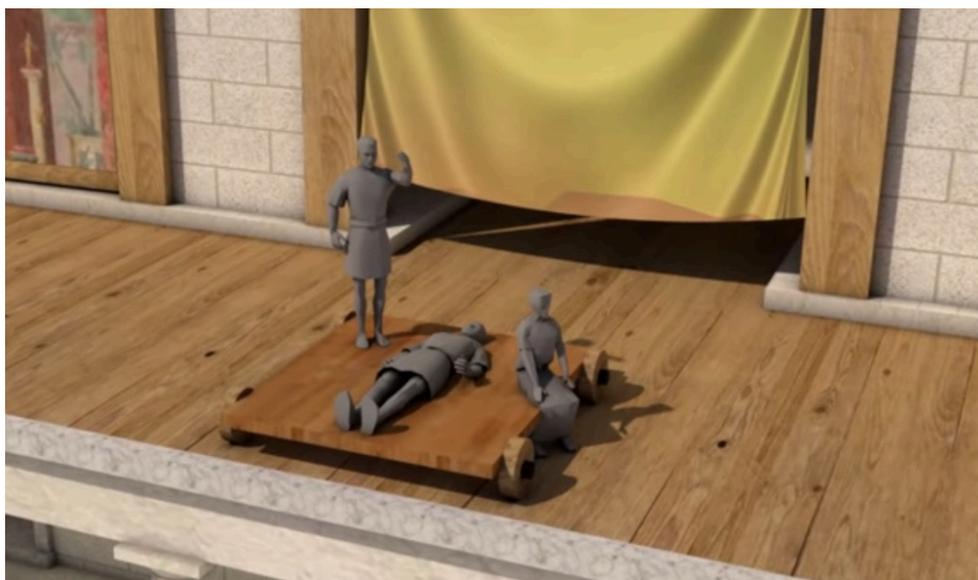


Imagen extraída del Canal Ancient Athens 3D, 2019, 4m 28s.

### Periaktoi

Otra máquina utilizada en el teatro griego se llamaba *periaktoi*, la cuál era una estructura móvil con forma de prisma triangular que rotaba en su propio eje. Cada uno de sus lados estaban compuestos de pinturas con diferentes paisajes y cada paisaje cambiaba según el devenir de la representación. Es decir, su principal función era realizar cambios de escenografía durante el transcurso de la obra.

### Mechane

Otra de las máquinas fue el *mechane* y se trataba de una grúa gigante capaz de levantar un cuerpo humano. La misma estaba ubicada en la parte más elevada del escenario, que era el *theologeion*, y tenía cómo principal función hacer descender y ascender el cuerpo de los dioses, haciendo parecer que los mismos flotaban. Este recurso fue utilizado para darle un desenlace armonioso y milagroso a las tragedias, donde al final aparece el dios y termina con todos los conflictos no resueltos. Gracias a esta máquina, nace la expresión *Deus ex machina* que significa “el dios que baja de la máquina”. Este modelo de máquina con su estructura, también será visto en el espectáculo *Wayra* de Fuerza Bruta. Como expliqué anteriormente, la construcción de esta máquina, ya sea en su composición estructural como en los materiales, ha evolucionado con el paso del tiempo, sin embargo, en ambos momentos históricos cumple funciones similares.

## **Edad Media**

Del siglo V hasta el siglo XV, se desarrolla el teatro medieval a partir del surgimiento del cristianismo; el teatro, tal como había sido conocido en la Antigua Grecia, estaba prohibido. Por lo que en una primera etapa de esta época, las representaciones teatrales sucedían dentro de las iglesias con el objetivo de realizar rituales religiosos y así enseñar y promover la fe cristiana. Luego de un tiempo, el teatro comenzó a incorporar momentos jocosos y se caracterizó por un tono más profano, lo cual lo alejaba del cristianismo, por lo que, las

representaciones comenzaron a realizarse en las puertas de las iglesias. En este lugar se construyó un escenario horizontal con tres espacios bien diferenciados, el paraíso, el cielo y el infierno. Sin embargo, con el paso del tiempo, las representaciones comenzaron a ser más grandes, y como consecuencia de esto, comenzaron a necesitar más lugar para llevarlas adelante. Es así, que el teatro se traslada a espacios públicos como plazas, patios o cementerios. La estructura de este escenario estaba compuesta por una tarima prolongada que ocupaba varios metros cuadrados en el plano horizontal de los terrenos. El público estaba ubicado justo en frente de esta tarima y podía seguir con su mirada todo lo que sucedía a lo ancho de su campo visual. Pero también existió una variante de este escenario y fue el escenario múltiple vertical, en dónde las escenas ya no estaban ubicadas en el plano horizontal, si no que ahora se buscaba ocupar espacio en el plano vertical. Este escenario estaba compuesto de tres espacios principales, el cielo, que estaba en la parte superior, en el medio estaba el mundo terrenal y en el inferior, se encontraba el infierno. A continuación una imagen de lo que fue un escenario múltiple vertical.

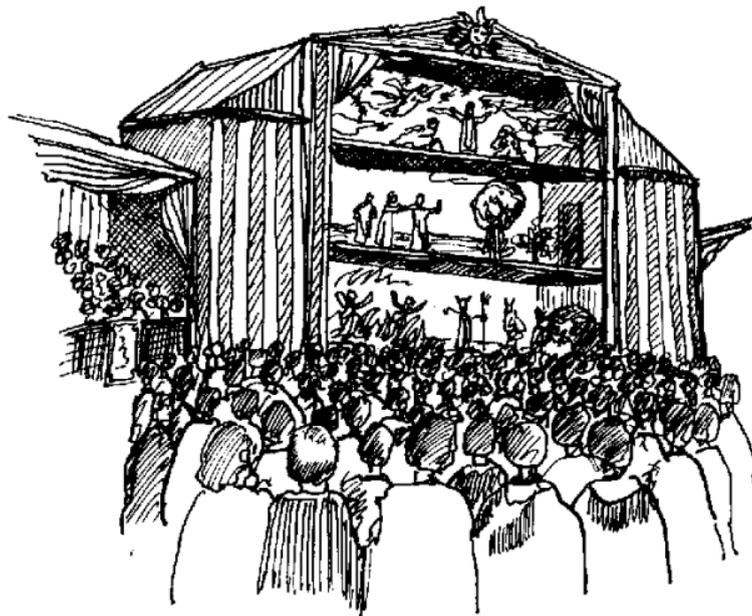


Imagen extraída de:

[https://artefabulinus.files.wordpress.com/2014/06/introducci\\_n-a-la-historia-del-espacio-esc\\_nico.pdf](https://artefabulinus.files.wordpress.com/2014/06/introducci_n-a-la-historia-del-espacio-esc_nico.pdf)

Otra estructura utilizada en la Edad Media fue el carro procesional, que se trataba de una estructura donde el escenario estaba diseñado en altura y con ruedas para poder desplazarse. Su objetivo era trasladar a los actores por las calles, mezclándose entre los ciudadanos, para llevar adelante las representaciones. Mientras este carro se movía, los actores quedaban inmobilizados, y una vez ubicado el carro en diferentes espacios públicos, los mismos comenzaban sus representaciones.

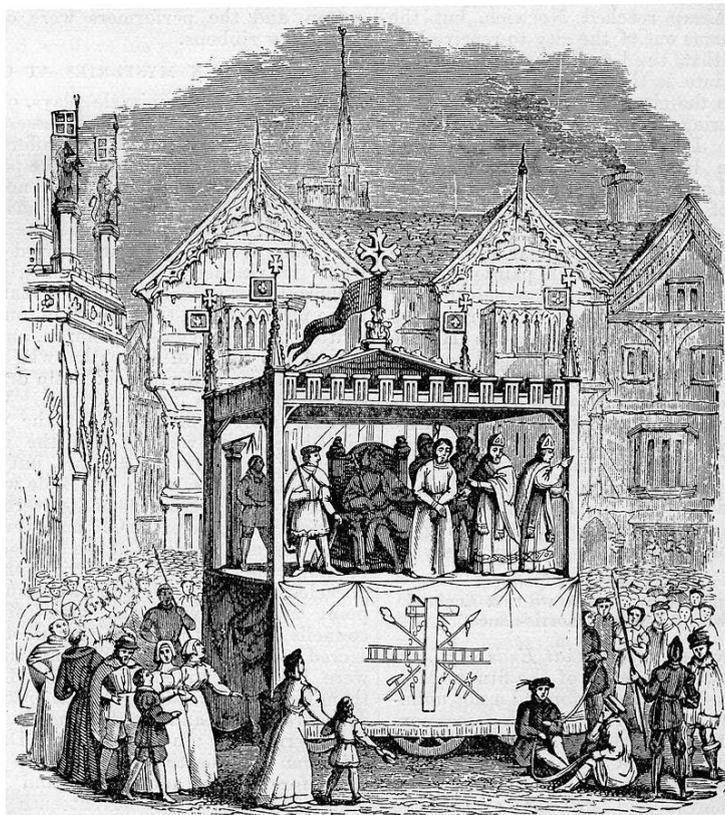


Imagen del artista David Gee (extraída del libro *Chambers Book of Days* (1864) del editor y escritor británico Robert Chambers). En [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_medieval#/media](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_medieval#/media)

## Renacimiento

Durante esta época, que se desarrolló entre el siglo XIV y el siglo XVII, comenzaron a utilizarse decorados en perspectiva los cuales tenían como objetivo generar una ilusión óptica en la escena. El pintor y arquitecto Donato d'Angelo Bramante (1444 – 1514) fue uno de los pioneros en utilizar este tipo de estrategia visual. A continuación muestro un ejemplo de esta técnica.

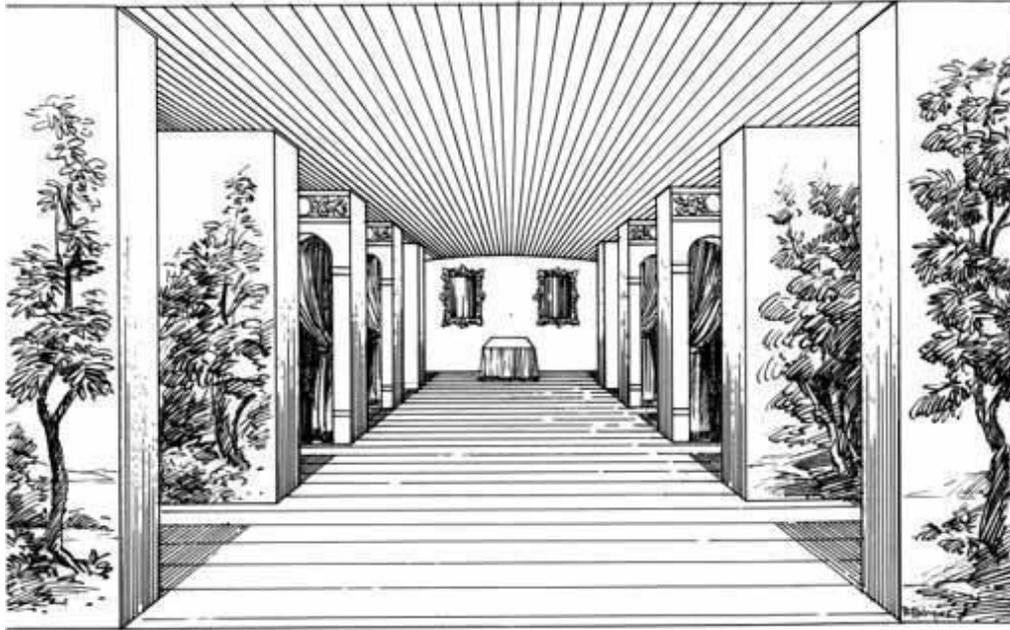


Imagen extraída de: Canet, J L. Rodríguez, E. Sirera Lluís, J. *Decorados en perspectiva del teatro cortesano: reconstrucción de los bastidores laterales y el telón de fondo* (1997). En <https://parnaseo.uv.es/ars/Imagenes/Tramoya/5.htm>

## *Capítulo II: Bases e historia de Fuerza Bruta*

### **Desarrollo histórico e identidad estética del grupo La Organización Negra**

En este capítulo daré a conocer la historia de Fuerza Bruta y su evolución a lo largo del tiempo. Para comenzar a hablar de este grupo, primero debemos conocer sus raíces, y esto nos remite a La Organización Negra o como fue conocida en sus inicios, La Lista Negra, que surge en 1984, unos meses después de que Raúl Alfonsín asume su presidencia en diciembre de 1983, dándole fin a una dictadura cívico militar que golpeó a la Argentina por siete años. Este nuevo contexto sociopolítico expande el terreno a nuevas posibilidades en el ámbito cultural, dejando un ambiente de menos hostilidad, represión y censura para dar paso a uno más flexible y amable para las diversas producciones artísticas de ese momento. Dentro de estos nuevos paradigmas socioculturales, la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) ubicada en la ciudad de Buenos Aires, realiza un llamado a elecciones para cubrir cargos en el centro de estudiantes de la institución. Es en este momento donde un grupo de jóvenes de primer año, unidos por un mismo enfoque, deciden presentar su lista llamada La Lista Negra de manera anónima. Este grupo se presenta con una impronta muy personal que refleja un espíritu libre y una clara tendencia en disentir de cualquier política establecida o estructura tradicional. Los integrantes de La Lista Negra, que luego transformaron su nombre en La Negra y por último en La Organización Negra, instalaron un ambiente desafiante, en comparación del resto de los partidos políticos, y apoyaron fuertemente el libre voto y la libre expresión.

En 1984 se lleva a cabo en Córdoba el Primer Festival Latinoamericano de Teatro, convocando al arte extranjero y nacional, generando así, un espacio de intercambio. La Organización Negra viajó como espectadora del festival y fue ahí donde conocieron a la compañía de teatro originaria de España, La Fura dels Baus<sup>3</sup>, con su puesta en escena llamada *Accions*. Este espectáculo se destacó del resto debido a su elección espacial. El mismo no tenía delimitado un escenario, es decir que ficción y espectadores convivían en el mismo espacio físico, el cual fue, el patio de una escuela. Por otro lado, este espectáculo llevó adelante un lenguaje propio, teniendo cuerpos interpelados por acciones de alto impacto, imágenes y acciones surrealistas. A continuación imágenes del espectáculo *Accions*:

---

<sup>3</sup> La Fura dels Baus es una compañía teatral originaria de España que se fundó en el año 1979.



Imagen extraída del Canal Marcel.lí Antúnez Roca, 2013, 2m 14s.



Imagen extraída del Canal Marcel.lí Antúnez Roca, 2013, 2m 17s.



Imagen extraída del Canal Marcel.lí Antúnez Roca, 2013, 3m 56s.



Imagen extraída del Canal Marcel.Í Antúnez Roca, 2013, 3m 50s.

Como mencioné anteriormente, el espectáculo *Accions* se llevó a cabo entre el público presente, dado que el mismo no delimitó el espacio de la ficción de los espectadores. A esta función asistieron los integrantes de La Organización Negra quienes se sintieron atrapados por esta representación y la tomaron como inspiración para replantearse nuevas maneras de hacer teatro y llevar a la dramaturgia escénica a diferentes expresiones y posibilidades. Esto los llevó, un año después, a dejar la formación académica y a sumergirse en una búsqueda artística más personal, que tenía como eje el arte en la urbanización, profundizando en espacios no tradicionales ni delimitados por un escenario. Comenzaron así a indagar en nuevas posibilidades de desarrollar el proceso de montaje y también de alejarse de la composición que parte de un texto dramático. Partiendo desde este enfoque, La Organización Negra decide ahondar en un teatro que conecte con el cotidiano de la gente y el ritmo de las urbanizaciones, es por esto que los espacios por excelencia para generar escena fueron las calles, irrumpiendo así en el día a día de la ciudad de manera sorpresiva. Estas intervenciones urbanas generaban una puesta en jaque para la relación que existe tradicionalmente en el teatro entre el mundo cotidiano y el mundo de la ficción. A pesar de que la calle es el escenario para muchos espectáculos callejeros, La Organización Negra se diferenciaba a través de su lenguaje y gracias a su poética establecida. Todo esto producía impacto en la gente y llamaba la atención en las calles del pueblo.

Teniendo en cuenta el contexto sociopolítico de esta época, es interesante resaltar que La Organización Negra transmitía cierta consciencia del pasado. La autora del documental *La Organización Negra (Ejercicio Documental)* Julieta Rocco, explica:

Mientras muchas de las obras utilizaban el humor, el absurdo o buscaban hablar sobre las nuevas identidades de género, lo sexual, había una explosión de color y alegría en muchas de ellas, dada la primavera alfonsinista que se estaba viviendo en los primeros años de democracia. La Organización Negra eran en este contexto, como define Ana Longoni, los “aguafiestas”, aquellos que decidían hacer memoria.

En el año 1986 el grupo comenzó a utilizar otros espacios, como por ejemplo, locales comerciales, bares y boliches bailables como lo fue Cemento, lugar en el cual La Organización Negra ganó el reconocimiento y atención de la crítica, la cual caracterizó a este tipo de teatro como vanguardista. Rocco (sin fecha) agrega:

Esta estética postapocalíptica, industrial y oscura que remite a la tortura, el secuestro, la violencia y que se desarrolla a través de la provocación y la fricción con su público, como fue UORC, la obra del grupo en Cemento, remite a ese mundo denso del que habla y tal vez, también, a los años oscuros de la dictadura. No es algo a lo que el grupo haya querido remitir (...) pero, tal vez en retrospectiva, es posible ver cómo LON es un hijo de su época, una especie de médium de lo que le tocó vivir a esos jóvenes criados y formados en los años 70s.



Imagen extraída del Canal newclearheads, 2014, 21m 43s.



Imagen extraída del Canal newclearheads, 2014, 12m 34s.



Imagen extraída del Canal newclearheads, 2014, 18m 55s.

Llegaba el año 1988 y La Organización Negra fue invitada a participar de eventos organizados por instituciones lo que hizo que la manera de difundir y promover su arte tomara un rumbo diferente, ya que ahora su nombre aparecía en carteles y volantes. El grupo iba ganando reconocimiento, tanto que, en 1989, el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires autorizó a que intervinieran el Obelisco, donde realizaron un show aéreo, el cuál se llamaba *La Tirolesa*. La Organización Negra ya tenía armado este espectáculo pero en ese momento lo dispusieron para desplegarlo en dicho monumento.

A partir de este momento La Organización Negra amplió su llegada al público y obtuvo el apoyo y subvención de la ciudad. El espectáculo aéreo abrió las puertas a nuevas

participaciones internacionales para el grupo, así es que llevaron dicho espectáculo a México y Brasil. Luego de eso, grandes giras internacionales le esperaban a La Organización Negra.



Imagen de *La Tirolesa*, extraída del Canal HombreVertiente, 2011, 40s.



Imagen de *La Tirolesa*, extraída del Canal HombreVertiente, 2011, 1m 32s.



Imagen de *La Tirolesa*, extraída del Canal HombreVertiente, 2011, 2m 12s.



Imagen de *La Tirolesa*, extraída del Canal HombreVertiente, 2011, 2m 31s.

Luego de estar de gira y ya de regreso a la Argentina, el grupo fue invitado a realizar algunos de sus espectáculos en el Teatro Municipal General San Martín, por lo que, La Organización Negra debió ajustar sus dinámicas escénicas a un teatro convencional. Aquí llevaron a cabo sus obras llamadas *Argumento* y *Almas*. El hecho de adaptar el espectáculo a un espacio cerrado, implicó modificaciones en el despliegue escénico, dado que la dinámica que habían creado y funcionaba en las calles, no tendría el mismo impacto dentro de un teatro oficial. Es por este motivo que en la adaptación de estas obras se crearon mundos fantasiosos que estaban acompañados de escenografías de gran envergadura, máquinas y aparatos llamativos. Todo esto iba en función de preservar la esencia de su espectáculo y seguir interviniendo, con las herramientas que tenían y con el espacio que disponían, al espectador.

Con esta nueva dinámica que adoptó La Organización Negra, se iban desintegrando sus comienzos, donde el espacio urbano era el lugar de la ficción. Con esta nueva disposición, vinieron nuevas estéticas y decisiones en relación a lo espacial y ficcional. Algunos de estos cambios fueron: dejar atrás el mezclarse con la gente, abandonar el show aéreo y adaptarse a la limitación tradicional entre espectáculo y espectadores, quienes ahora, estarían sentados. Otros de los cambios que incorporan fueron la utilización de la palabra hablada a través de frases literarias y la determinación de roles específicos para cada integrante. A pesar de estas nuevas dinámicas, y de que el público permaneciera en un mismo lugar, La Organización Negra mantuvo la creación grupal y continuó profundizando en el teatro de imagen, buscando impactar y provocar, tanto desde lo sonoro y visual, al espectador.

No queda duda que trasladar los espectáculos a salas cerradas, donde el grupo debió dejar atrás la calle como escenario, llevó a los mismos a acercarse al formato de un espectáculo convencional. Esto significó el cierre de un ciclo y repercutió en los fieles espectadores de La Organización Negra quienes se desilusionaron al ver este nuevo formato, ya que añoraban la magia de sus intervenciones callejeras. Dados estos cambios, varios de los integrantes del grupo no se pusieron de acuerdo con todo y esto derivó en la disolución de La Organización Negra. De esta separación surge, en 1992, el grupo teatral De La Guarda, fundado por Diqui James, quién retomó el espectáculo aéreo, eliminó nuevamente la delimitación entre público y ficción y revivió el espíritu inicial de lo que fue La Organización Negra. Esta estética fue muy reconocida y lograron realizar sus espectáculos a nivel internacional. Luego de unos años De La Guarda se separa y, sólo con algunos integrantes, surgen los grupos teatrales llamados Fuerza Bruta y Ojalá. Acá es dónde Fuerza Bruta cobra vida manteniendo el espíritu de La Organización Negra. Este nuevo grupo es creado por Diqui James como director y Gaby Kerpel como director musical, quienes habían sido integrantes de La Organización Negra años antes.

Con el paso del tiempo, Fuerza Bruta fue encontrando su propio lenguaje y esto lo logró gracias a que fue creando su propia identidad e impronta visual y también incorporando grandes máquinas en escena, donde el cuerpo de los intérpretes se deja intervenir por las mismas. Otro factor importante para este grupo fue el espectador y el lugar que ocupa en el espacio, ya que el mismo no se sitúa en una butaca, sino que también es interpelado por el devenir de los sucesos que ocurren a lo largo del espectáculo.

### ***Capítulo III: Fuerza Bruta y su propuesta del espacio escénico***

#### **El espectáculo *Wayra***

Como mencioné anteriormente, en este capítulo doy cuenta del espacio escénico que propone Fuerza Bruta en *Wayra*. Este acontecimiento performático se ve constantemente interpelado por máquinas en escena, las cuales cumplen con funciones específicas como lo es acompañar e interpelar el movimiento de los intérpretes. Dichas máquinas tienen diferentes tamaños y funciones y en este capítulo detallaré cada una de ellas y cómo van apareciendo a lo largo de la función.

Para abrir el espectáculo, aparece un grupo de personas entrelazadas entre sí colgando de un arnés y sobrevolando la cabeza de los espectadores. Hasta ese momento sólo se puede apreciar la banda sonando en vivo y a los intérpretes realizando su entrada por el espacio aéreo.

Una de las primeras máquinas que aparece en el espacio es una enorme cinta corredora sobre ruedas. La tela se ve gruesa y dura, lo suficientemente firme. Encima de la misma hay un actor caminando con pasos constantes. En este momento es donde se pueden observar con mayor facilidad a los técnicos, quiénes abren paso entre los espectadores para trasladar dicha máquina y colocar vallas para que nadie pase.

Los detalles de las fuentes de las siguientes imágenes, todas del espectáculo *Wayra*, pueden encontrarse en la lista de referencias bibliográficas:



Fotografía. (20 de junio de 2022). *InfoNews*.



Fotografía. (13 de julio de 2017). *Bogotá Ilustrada*.

La cinta corredora toma diferentes velocidades para que el actor camine o corra arriba de ella. En un momento dado, se puede apreciar cómo el sonido de un tiro invade el espacio y se crea el efecto de este tiro impactando sobre el cuerpo del actor.

Se puede decir entonces que la máquina toma acción y participa de la ficción, interfiriendo y modificando el cuerpo del intérprete. Luego de unos minutos comienzan a aparecer sillas blancas encima de la cinta, las mismas son colocadas a gran velocidad por los técnicos que están debajo de dicha máquina. Al mismo tiempo, más actores se suben a caminar, para después deslizarse y dejarse caer al suelo por la cinta. Hacia el final de la escena, el actor vuelve a quedar solo y se puede observar que delante de él aparece una nueva máquina, la misma expulsa viento y agua en contra de la dirección que él camina y corre. Todas estas intervenciones producidas por las maquinarias son parte de la dramaturgia afectando e interpelando el cuerpo de los intérpretes y a su vez componen la estética tan característica de este espectáculo.

Una vez terminada la escena anterior comienza a aparecer, por el mismo espacio por el que entró la cinta corredora, una enorme tela brillante con una textura similar al papel aluminio, pero con una densidad más liviana y maleable. Esta tela, teñida de luces violetas, va desde el techo hasta el suelo y se balancea gracias al aire que expulsa una de las máquinas. Corriendo por estas paredes aparecen bailarinas sostenidas por arneses que realizan una

coreografía aérea en contacto con esta tela, que también está sujeta a una especie de viga mecánica que la traslada para entrar y salir del espacio.



Fotografía. (20 de junio de 2022). *InfoNews*.

A continuación hay un apagón para darle lugar a la siguiente escena. En la misma permanece la cinta corredora con el mismo actor de antes, sin embargo esta vez, se puede observar que el hombre se encuentra arriba de una cama colocándose una nueva camisa blanca. Al mismo tiempo, otros actores aparecen y se deslizan por al lado suyo. El intérprete agarra la cama y la arrastra por la cinta corredora, hasta dejarla caer. La fuerza que se requiere para esta acción y el acondicionamiento físico que se necesita para el devenir del espectáculo, son entrenados por los intérpretes fuera de la ficción para así llevar adelante con éxito esta demanda física que requiere el espectáculo. Al momento siguiente, el actor comienza a correr y aparecen frente a él paredes compuestas de ladrillos de cartón blanco rellenos de papel blanco, que al impactar con su cuerpo, se rompen y estallan haciendo volar los papelitos que tienen dentro. Luego los técnicos suben a la cinta sillas y mesas, el actor intenta acomodarlas pero luego las deja caer y comienza a correr de nuevo hasta que se produce un apagón. Al concluir dicha escena, los técnicos nuevamente se abren paso entre los espectadores para retirar la máquina corredora y las vallas antes colocadas, para así darle

lugar al próximo momento. Todo este movimiento espacial sitúa al espectador en diferentes lugares del espacio para que pueda observar y vivenciar el espectáculo desde diferentes ángulos.

En la siguiente escena aparecen dos aros gigantes, rellenos de una tela muy brillante, similar a la tela que apareció anteriormente, estos aros también tienen incorporados muchos pasamanos. Dichas estructuras entran al espectáculo colgando del techo y desplazándose hasta llegar al centro del espacio, lugar dónde se anclan a una estructura en el piso que los sujeta.



Fotografía. *Fuerza Bruta* en una de sus presentaciones en Bs. As. XiahPop.

Sujetados a estas enormes estructuras circulares, hay actores colgando de arneses. Estas máquinas dan vueltas y se balancean sobre su eje haciendo que los intérpretes vuelen, corran, se agarren de los pasamanos y choquen sus cuerpos en esta gran tela circular. Para finalizar esta escena, la tela brillante termina por romperse mientras los intérpretes corren agarrados de las mismas.

Al finalizar la escena anterior, los técnicos se vuelven a abrir paso entre el público para que la cinta corredora sea parte de una nueva escena, pero esta vez una máquina diferente irrumpe en el accionar del actor, quien lleva puesto en todo momento un arnés que le permite saltar

desde las alturas y correr por el aire. Al inicio de este nuevo momento escénico, se puede observar al intérprete corriendo por encima de la cinta una vez más y luego de unos minutos, aparecen frente a él unas enormes escaleras que irrumpen en el espacio. El actor se predispone a subir cada escalón y una vez que llega a la cima de estas escaleras se encuentra con una puerta negra y se observa cómo abre sus hojas y registra que en el suelo sigue permaneciendo la cinta corredora. Al instante siguiente se lo ve saltar al vacío direccionando su caída sobre esta máquina, pero un segundo antes de que el cuerpo toque la cinta, el mismo es impactado por una pared que contiene ladrillos de cartones blancos, iguales a los que ya aparecieron anteriormente. Al momento que el actor choca contra esto, se vuelve a producir la explosión de los ladrillos, los cuales llevan dentro papelitos blancos que salen volando hacia diferentes direcciones.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 17m 54s.



Fotografía. Quinteros, Rafael Mario. *Clarín*.

Luego de esta escena, la cinta corredora es retirada una vez más por los técnicos y el foco pasa al lado opuesto del espacio, donde aparece una plataforma compuesta por una estructura rectangular de hierro y revestida de ladrillos de papel blanco idénticos a los de las escenas anteriores. Dentro de este lugar hay gente bailando alrededor de una mesa y sillas blancas. El público se mueve hacia esa dirección del espacio para observar este nuevo momento del espectáculo.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 18m 49s.

Los bailarines dentro de esta estructura comienzan a danzar de manera cada vez más intensa, lo que hace que los ladrillos de cartón blanco se destruyan y comiencen a volar por todo el espacio. Se puede observar que los intérpretes terminan de destruir las paredes y queda sólo la estructura rectangular de hierro que los sostiene para bailar.

Luego de unos minutos la plataforma, la cual también tiene ruedas en su base, es trasladada por el equipo técnico y a su vez, los espectadores deben abrir paso para que esta estructura pueda desplazarse hacia un nuevo lugar en el espacio. Una vez reubicada, los bailarines terminan la coreografía y se bajan de la misma para comenzar a repartir ladrillos de cartón rellenos de papelitos blancos, para que el público pueda romper. A su vez comienza a tocar una murga entre los espectadores. El compositor de la música de Fuerza Bruta es el músico argentino Gaby Kerpel quién diseñó los temas musicales con percusión para este espectáculo.



Fotografía. Figueredo, Ricardo. *El País*.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 19m 36s.

En el medio de esta danza y festejo compartido entre intérpretes y espectadores, aparecen dos máquinas con forma de grúa muy similar a la histórica tramoya llamada *mechane*, antes nombrada y detallada. Arriba de estas máquinas se puede observar que hay mujeres bailando mientras que en el suelo la gente sigue rompiendo los ladrillos de cartón. En un momento dado, las mujeres saltan de estas grúas y comienzan a correr en círculos por el aire gracias a que están sostenidas de un arnés y a que la máquina gira en su propio eje. Luego de esto, todo se retira y continúa la función con una nueva máquina en escena.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 20m 54s.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 21m 22s.

Para dar inicio a un nuevo momento del espectáculo, se da lugar a la aparición de una nueva máquina. Se trata de dos estructuras rectangulares de piso transparente, muy similares a una piscina, que se sumergen en la ficción por el espacio aéreo y se ubican justo por encima de la cabeza de los espectadores. Se puede observar, a través de la iluminación que genera un contraluz, que arriba de las mismas hay agua y bailarinas.

En un primer momento las bailarinas están acostadas sobre este piso transparente y dejan que el agua corra por sus cuerpos, pero luego comienzan a deslizarse y a rodar encima de esta plataforma. Los espectadores deben elevar su mirada para poder apreciar todo lo que sucede arriba de sus cabezas. A continuación las intérpretes se ponen de pie sobre este suelo y se tiran de panza impactando sus cuerpos con la estructura transparente que las sostiene. Luego de este momento, ambas máquinas comienzan a descender hacia el público con el objetivo de que las personas presentes en el espectáculo, puedan tomar contacto físico con esta máquina. Para dar cierre a esta escena, las máquinas vuelven a elevarse y se retiran del espacio.



Fotografía. Vargas, Dedé. (4 de noviembre de 2012). *Flickr*.



Fotografía extraída de la web *Autopista Rock*.

Aquí comienza un nuevo momento de *Wayra* y con este empieza también a tocar una banda en vivo que se ubica al costado de los espectadores. En este mismo instante, entra una tela muy liviana, brillante y que ocupa todo el espacio de la ficción para cubrir la cabeza de todo el público presente. Una vez que la tela ocupa el espacio total, la misma toma unos

centímetros de vuelo para permitir que un actor pueda entrar a la ficción caminando por encima de esta superficie sujeto de un arnés.

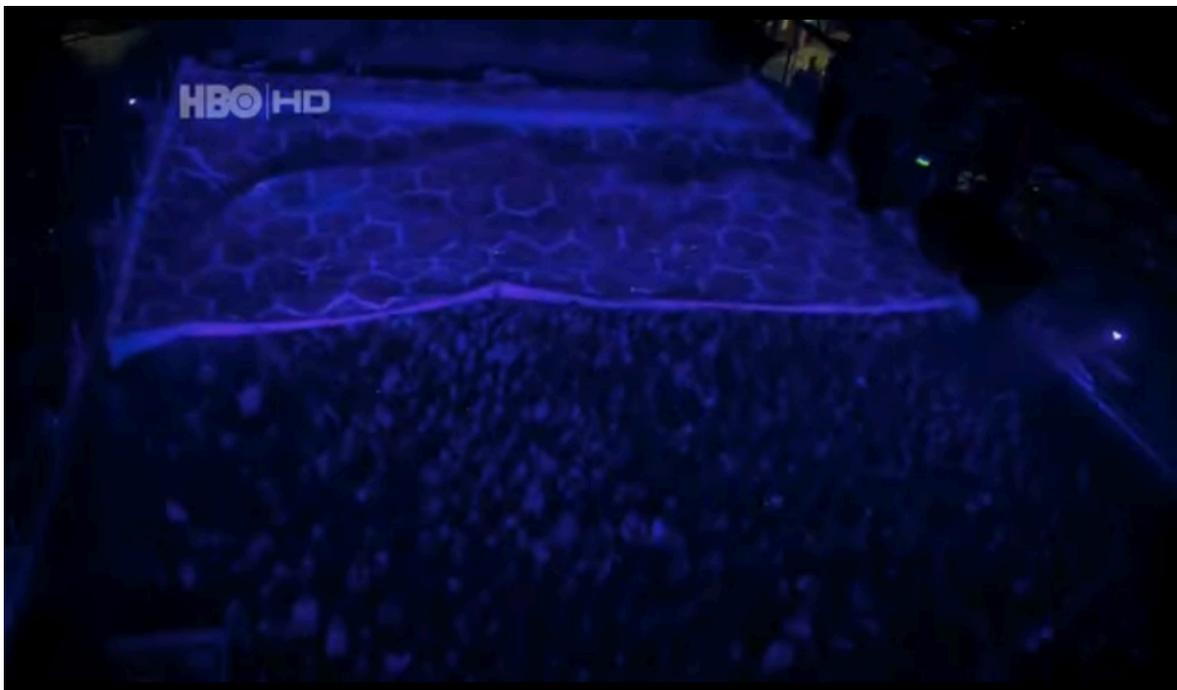


Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 38m 11s.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 39m 43s.

En un momento dado, esta gran tela comienza a tomar mayor altura y a moverse sutilmente de arriba hacia abajo para que el actor se pueda hundir en la misma sin tocar al público. Luego de unos instantes, dicha superficie toma más altura aún, inflándose como si fuera un globo, para dar lugar a que más actores entren a participar de esta escena. Estos últimos entran corriendo y haciendo piruetas. Al cabo de unos minutos, la tela se infla por completo hasta tomar la forma de un gran iglú y los actores protagonistas de este momento, quienes quedaron por encima, abren unos huecos en esta tela para poder descender y tomar contacto nuevamente con el público. A la par de este momento, se comienza a armar la próxima máquina que tomará protagonismo. Se trata de unos tubos grandes y transparentes con enormes circunferencias, que a su vez, tienen una textura similar a una bolsa y son muy flexibles. Estos se ubican de manera vertical y se unen con los huecos abiertos en la tela de la escena anterior. En el mismo momento los actores, que colgaban de sus arneses, colaboran para encastrar los tubos con sus respectivos huecos. Una vez logrado esto, comienzan a descender por estos pasillos transparentes.



Fotografía extraída de la web *RollingStone*.

Hacia el final de esta escena, estas grandes columnas transparentes vuelven a desarmarse y sólo quedan los huecos formados anteriormente. Acto seguido, los intérpretes descienden por los agujeros de la gran tela para tomar contacto con gente del público. Los mismos

seleccionan a una persona y la suben con ellos, con sus arneses, para correr sobre la gran superficie. Luego de esta experiencia, la tela es retirada de la misma manera en la que ingresó.

Al finalizar el espectáculo aparecen todos los intérpretes y músicos arriba de un gran escenario ubicado a un costado del espacio, para cantar y bailar la última canción de *Wayra* todos juntos. En este momento se arma una fiesta donde los espectadores son mojados con agua que cae desde el techo y es de esta manera cómo finaliza este espectáculo con su despliegue escénico.



Imagen extraída del Canal Ala Red, 2014, 48m 11s.

A lo largo de este desarrollo pudimos realizar un recorrido de cada maquinaria y disposición espacial y técnica utilizada para llevar a cabo este espectáculo. Se puede observar que las estructuras y máquinas forman parte de la esencia performática de *Wayra* e interpelan constantemente en el devenir de la ficción. También se puede percibir cómo existe una intención clara de tomar contacto y provocar la sensorialidad del espectador tanto desde la visión como el tacto y la audición.

## Datos sobre el espectáculo y su organización espacial

El espectáculo tiene un armado minucioso y sistemas de seguridad que lo hacen un lugar cuidado, tanto para los intérpretes, como para los espectadores. Las máquinas que participan de la ficción son pensadas detalladamente en base a la poética y estética que se quiere transmitir, con los efectos que se quieren producir y en base a las historias que se quieren contar. A su vez los puntos de contacto entre la interpretación de los actores y bailarines con las máquinas están pensados detalladamente para que se pueda crear una conexión entre sí y crear historias a través de ambos. Es decir que en ningún momento aparecen elementos aislados, acciones de los intérpretes sin sentido ni intervenciones de las máquinas sin un por qué estético, poético o interpretativo.

Toda la maquinaria conlleva un orden y despliegue en el espacio muy específico, que se organiza y construye previamente. *Wayra* se expande en diferentes posibilidades y maneja su propio código de organización espacial para que, al momento de la función, todo los sucesos y acciones, funcionen armoniosamente. Por supuesto que para que este devenir salga tal cual lo planeado y ensayado, Fuerza Bruta cuenta con un equipo técnico que se ocupa de tomar medidas del espacio, movilizar los materiales, ajustar, armar y construir toda la disposición espacial con sus respectivas máquinas y sistemas de seguridad.

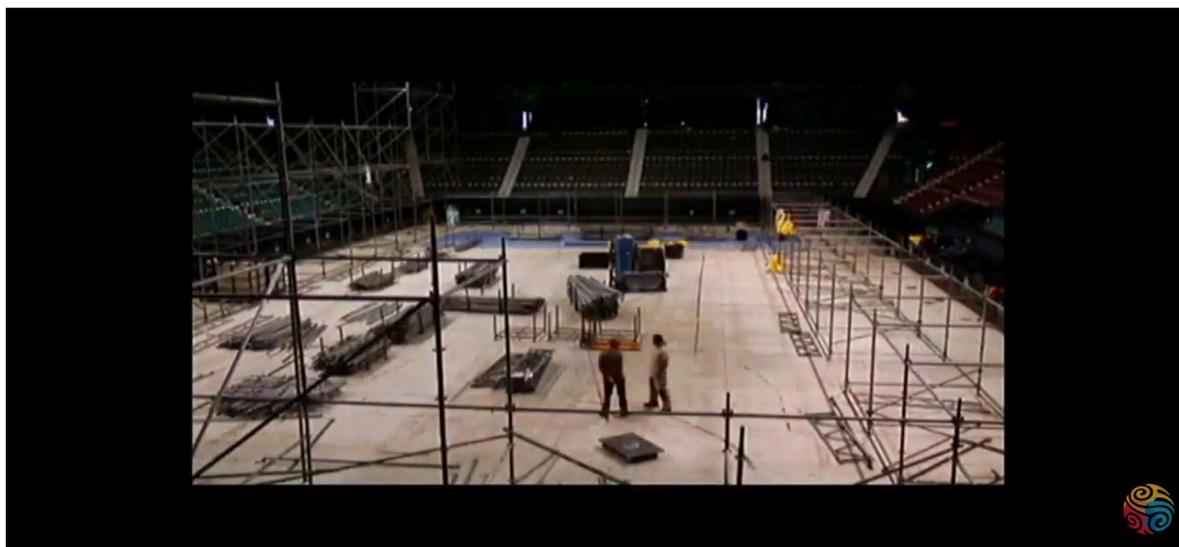


Imagen extraída del Canal Señal Colombia, 2013, 7m 9s.

Los técnicos preparan con anticipación el espacio y todas las estructuras, armando con total precaución las grandes máquinas protagonistas del espectáculo. También llevan adelante procedimientos de seguridad para que los intérpretes puedan realizar su trabajo con tranquilidad; ellos previamente ensayan y conocen detalladamente los sistemas de seguridad.

El director de montaje, Gustavo Santos en una entrevista realizada en el año 2013 explica que se utilizan aproximadamente 45.000 kilos de hierro para armar las estructuras y que trasladan todo lo necesario para el montaje en siete contenedores, ocupando dos contenedores sólo para el armado de estructuras.



Imagen extraída del Canal Señal Colombia, 2013, 8m 15s.

Este minucioso armado se lleva adelante para que el desarrollo del espectáculo cumpla con su dinámica, obtenga eficientemente los efectos que quiere producir y en el *timing* especulado. La organización espacial y el armado de las máquinas es importante porque, de esta manera, se logra intervenir al espectador, llamando su atención con diferentes acciones, máquinas y usos del espacio. Todo esto logra que el público presente tenga la libertad de decidir dónde llevar su mirada y a qué dirección del espacio trasladarse. Algo muy similar sucedía en el Odin Teatret <sup>4</sup> con su propuesta del espacio-río el cual se conformaba de dos filas de sillas que construían las orillas y en el medio de las mismas ocurría el espectáculo, es decir, que los espectadores eran ubicados frente a frente con otros espectadores. Esta disposición espacial tenía un objetivo particular. Eugenio Barba (2020), en relación a este espectáculo, explica:

---

<sup>4</sup>. Odín Teatret fue un grupo teatral de Dinamarca, fundado en 1964 por el director de teatro Eugenio Barba.

Un típico espectáculo del Odin Teatret se realizaba en un corredor derecho o de forma oval de 10-12 metros de largo y 4-6 metros de ancho, entre dos orillas de espectadores que se enfrentaban y cuyo campo visual no podía abarcar el largo del “río” que los separaba. Su atención navegaba por una *corriente de acciones* que la mirada no lograba abarcar por entero (...) La contigüidad de acciones que pertenecían a situaciones diferentes imponía al espectador un *proceso de selección* que muchas veces desatendía lo que el director proponía como central. Mi intención era que cada espectador decidiera la jerarquía de los eventos. Escenas de igual importancia se desarrollaban simultáneamente en los dos extremos del “río”. El espectador debía elegir y realizar un montaje propio, encuadrando rápidamente a veces una, a veces otra situación, o bien seguir una e ignorar otra. (p. 83)

Para el director de Fuerza Bruta, Diqui James, el cine tuvo una gran influencia dado que, como él explica, en el cine el espectador tiene la oportunidad de vivir variadas situaciones y experimentar diferentes ángulos en segundos. Este conjunto de acciones dinámicas, donde el ojo del espectador se encuentra atento y alerta a los diferentes escenarios que se van presentando, es lo que Diqui James traslada a Fuerza Bruta. El director, en la nota *Fuerza Bruta estrenó Wayra: un viaje sensorial: Nota con Diqui James* del año 2017 del Canal Diez de Mar del Plata, explica:

En teatro si vos me sentás en una butaca, me matás porque me das un solo punto de vista (...) entonces nosotros salimos de ahí y te dejamos a vos libre en el espacio y te atacamos de arriba, de abajo, del costado (...) entonces jugás con ese punto de vista del espectador, jugás con eso de que te pasa en el cine que lo que ves no es lo más importante sino lo que vos creés que está pasando afuera de la cámara. Entonces el cine tiene una influencia muy grande en nuestro lenguaje.

Con todo esto se puede vislumbrar la esencia y el objetivo de Fuerza Bruta, que es organizar, desde la dramaturgia, la poética, la estética y el armado técnico, un espacio que funcione dramáticamente con diferentes frentes de acción, con un público en movimiento y máquinas interpelando el espacio escénico. Cada ángulo del espectáculo está organizado pero también invita al espectador a elegir, muy similar a lo que sucedía en el Odin Teatret también. Barba (2020) explica:

La estimulación de la atención del espectador no estaba dada automáticamente por el espacio-río. Era el director quien la planificaba. Durante los ensayos, me desplazaba de un lugar a otro para darme cuenta del campo visual que cada espectador tendría de cada escena. Cambiaba las posturas de los actores y

sus direcciones en el espacio para ampliar o restringir su visibilidad, regulándome según la cantidad de información que el espectador había recibido. (...) Cuando hacía uso de la escena “entre las dos orillas”, el espectador, durante los primeros minutos, tendía a observar el espectáculo como si fuese frontal. Pero rápidamente se daba cuenta que sucedía algo incluso fuera de su visión. De ahí en adelante comenzaba a elegir. Se daba cuenta de que podía aplicar al espectáculo una mirada independiente.

(p. 84)

## Qué significa ser tramoyista en Fuerza Bruta

El director Diqui James, quien busca -en sus espectáculos- que el público vea a los técnicos en acción, dice que estos “forman parte del show, son un poco actores, eso tiene su propia poética y lenguaje, forma parte de la creación. Ese quilombo es parte del espectáculo y no me interesa esconderlo” (James, 2015, sin numerar).

Ser técnico en Fuerza Bruta requiere de una gran responsabilidad, no sólo porque son los encargados de hacer funcionar las máquinas exitosamente y de manera segura, sino que también forman parte del espectáculo. En el caso de *Wayra* los tramoyistas se funden con los intérpretes para desarrollar en conjunto las dinámicas, historias y diferentes escenarios. Los tramoyistas de Fuerza Bruta son los encargados de la dramaturgia espacial, es decir, son responsables de ingresar máquinas al espacio, revisar los sistemas de seguridad, tanto para intérpretes como espectadores y controlar que nadie interfiera con el funcionamiento de las maquinarias. Los mismos están ubicados de manera tal que todo el espectáculo se desarrolla de manera segura y según lo planeado.

En todo momento se puede observar a un grupo de técnicos armando y desarmando el espacio de la ficción, interviniendo en el mismo y realizando sus tareas al mismo tiempo y en el mismo lugar que los intérpretes y espectadores, es decir que tanto actores como bailarines, tramoyistas y público, quedan envueltos e interpelados por la energía de la ficción.

Se puede observar que los movimientos de cada tramoyista no son casuales, sino que son decisiones tomadas estratégicamente y, a diferencia de los iluminadores o vestuaristas, los tramoyistas se encuentran en el ojo de la escena, pertenecen y entienden el lenguaje de la ficción y están involucrados en el devenir narrativo.

## Entrevista a intérprete de Fuerza Bruta

Para poder entender cómo se fusionan los intérpretes con las máquinas y conocer cuál es su entrenamiento físico para poder llevar adelante el espectáculo, me puse en contacto con uno de los intérpretes de Fuerza Bruta. Su nombre es Luis Gómez, conocido como Tuto Style, y como él mismo detallará más adelante, si bien es bailarín del espectáculo *Aven*, ambos espectáculos, *Wayra* y *Aven* cumplen con las mismas particularidades espaciales, estructurales y con máquinas similares. La entrevista se realizó el día martes 30 de enero del año 2024 a través de Google Meet.

1. ¿Cómo llegaste a ser parte del equipo de Fuerza Bruta? ¿Pasaste por una audición? De ser así, ¿cómo fue? ¿Qué conocimientos físicos, vocales (otros) fue necesario aplicar?

Yo audicioné para Fuerza Bruta en 2016 para el casting de su espectáculo *Wayra*, en ese entonces era el único que estaba, no existía *Aven* todavía. En esa audición pude avanzar sólo dos etapas que consistían en una presentación y reproducir una coreografía que te mostraban. Lo que buscaban ellos (los directores de Fuerza Bruta) en su momento, o en ese en particular, iba más allá del virtuosismo, creo que igual esto aplica para ambos (tanto para *Wayra* como para *Aven*), ellos querían ver cómo tu puedes conectar con una persona, cómo te despegas del artista que eres para construir empatía y generar un espacio más cómodo para el espectador en el cual este se sienta parte del show. Aquella audición tenía como tópicos: el carisma, la energía y el poder de resolución que tengas. Ese año yo no pude avanzar a las siguientes etapas porque estaba lesionado y esto me exigía demasiada potencia, la cuál no estaba pudiendo administrar, entonces pasó la oportunidad. Sin embargo, ellos siempre guardan una base de datos y considero que eso fue lo que me ayudó para poder audicionar nuevamente para *Aven*, sumado a que también tenía referencias artísticas. Así fue que volví a audicionar para el casting de *Aven* que fue en el 2022 y fue similar, sin embargo en este ya buscaban bailarines, no era tan abierto como fue el casting de *Wayra* ya que el formato de *Aven* tiene mucho más baile. También fueron similares los tópicos que ya te mencioné antes pero esta vez buscaban que los intérpretes tuvieran consciencia corporal dentro del baile. También me ayudó el hecho de que yo ya tenía experiencia en muchas de las cosas que ellos buscaban gracias al primer casting, como por ejemplo ya sabía cómo era el proceso de audición, es decir, conocía la bajada de línea sobre qué era lo que iba a pasar. De hecho, hubo algo particular y es que, en ambos espectáculos hay una máquina de correr en la cuál nos subimos,

en *Aven* se utiliza esa máquina para bailar y en *Wayra* hacen otro tipo de performance, pero es un elemento muy representativo dentro de Fuerza Bruta y ahí era donde yo había fallado en el 2016. ¿Qué pasa? previo a este casting nuevo de *Aven* me metí en un gimnasio sólo para buscar esas máquinas de correr y practicar mucho, la gente del gimnasio me veía y se preguntaba “¿Qué le pasa a este loco?” porque yo lo que hacía era bailar en esa máquina. Jamás pensé que iba a bailar en una máquina pero adapté mi cuerpo de todas las maneras posibles para controlar ese elemento. Esto me ayudó bastante y ese fue mi *mindset* y entrenamiento que me llevaron a estar preparado.

2. ¿Cómo es tu preparación física para poder llevar adelante dicho espectáculo? ¿Los intérpretes tienen una línea de entrenamiento en común?

Nosotros siempre somos citados dos horas antes del show. Tenemos funciones de miércoles a domingos y cada día los artistas hacemos una escena diferente, osea a mí no me toca hacer lo que hice el viernes, y el viernes no me toca hacer lo que hice el jueves, siempre estamos rotando dentro de todo el *track*, así llamamos. Como te comentaba, siempre nos citan dos horas antes para hablar del show anterior, para entender cómo va a ser la dinámica del show de ese día y también para tener espacio para nuestra preparación física que es individual. Si bien compartimos un tiempo en común, cada uno realiza su rutina de entrenamiento, hay algunos que hacen ejercicio directamente, hay otros que eligen hacer una elongación profunda, hay otros que por ahí simplemente meditan, así que cada uno tiene su espacio de entrada en calor para prepararse para el show.

3. En ese caso ¿cómo te gusta prepararte o qué sentís que tu cuerpo necesita hacer para estar preparado?

Yo hago lo que mi cuerpo realmente me pide, hay momentos que me pide elongar y lo elongo, hay momentos donde me pide potencia y hago ejercicio, hay momentos donde simplemente necesito conectarme con la música y bailar. Entonces mi forma de prepararme es variada, no sería el claro ejemplo de qué es lo que hay que hacer, pero es la forma en la cual mi cuerpo me ha dado resultado durante tanto tiempo. Hago lo que realmente me pide.

4. ¿Cuánto tiempo llevó armar el espectáculo? ¿Cómo fue la experiencia de ensayos y funciones y, en particular, el contacto con diferentes máquinas durante el espectáculo?

Si lo analizamos desde el lado de cuánto tiempo fue, fue desde julio hasta diciembre. Dentro de los primeros meses, es decir, de julio a septiembre, hubo algunos llamados intercalados y muy esporádicos que hacían para hacer un *call back* de varias instancias en dónde fueron evaluando lo que sirve y lo que para ellos iba a ser lo elemental. Pero empezamos los entrenamientos directos en septiembre y, de septiembre hasta diciembre, estuvimos ensayando todos los días de lunes a viernes. Algunos sábados también íbamos pero más que nada todo lo fuerte era de lunes a viernes, desde la mañana hasta la tarde. Recuerdo que entrenamos demasiado porque era un show que no estaba armado, sino que lo armamos desde cero. Sí habían algunos elementos reciclados de *Wayra* que lo que hicieron fue transformarlos o ideas que quedaron y que no se materializaron y esa fue la oportunidad para hacerlo. Fue un proceso dentro de todo largo pero fue muy potenciador, nos construyó mucho. Me pasó de conocer gente nueva, es decir, tenía amigos que los conocía por separado pero de otras personas tenía solamente referencias o los conocía de vista. Así que pasé de eso a verlos todos los días y convivir con ellos, por lo que me tocó amoldarme a distintas energías constantemente. También estábamos siendo dirigidos constantemente, tuvimos la suerte de que los productores y directores estuvieron todo el tiempo con nosotros, creo que eso no ha pasado en tantas compañías de Fuerza Bruta, entonces nosotros sentimos que tuvimos ese privilegio, ese agrado de poder contar con la visión y la bajada de línea directa desde ellos, por ende creo que el show es lo que es porque tuvimos esas directrices muy claves y supimos aprovecharlas.

4. ¿Cómo son los ensayos y las funciones particularmente en contacto con diferentes máquinas durante el espectáculo?

Partiendo de que todo es un espacio muy seguro, siempre hay profesionales cuidándonos, todo está meticulosamente preparado y hay muchos técnicos y físicos trabajando allí. Realmente todo está pensado y calculado, por ende creo que eso fue lo que a mí me hizo bajar la ansiedad y bajar esa inseguridad que tenía. Particularmente a mí me daba mucho vértigo las alturas, entonces fue el momento de ponerme a prueba. Yo siento que para llegar o estar a la altura de este show necesitás primeramente cambiar desde la conciencia, o sea saber de que el nombre Fuerza Bruta no es por suerte, no es por casualidad, tienes que subirte

realmente a ese nombre, tienes que dejar atrás cualquier tipo de excusa. También es fundamental saber que estás en un espacio seguro, confiar en eso y más que nada reconocer que las máquinas están pero, lo que nos dice nuestro director es que, ya el show es grande por las máquinas y todos los efectos, pero eso no funciona si no estamos nosotros, entonces, somos quienes le vamos a dar todo el virtuosismo a lo que es el show, así que para nosotros la máquina no está, la máquina no existe, obviamente fue difícil entender que la máquina no estaba porque durante el proceso de ensayos nos enfocamos en cómo manejarlas. Para mí los ensayos fueron clave para poder disipar todas esas dudas e inseguridades, también me dio seguridad que el equipo nos diga que estábamos seguros y eso hizo que me sienta muy contento, tranquilo y con ganas de siempre volver a hacer el show.

.....

Quiero agradecer a Tuto por brindarme esta agradable entrevista de la cual quiero rescatar la estrategia que utilizó él para poder fusionarse con la máquina corredora, el entrenamiento para esta acción no fue un entrenamiento convencional, él no preparó su cuerpo por fuera de la máquina, él necesitó de la misma para poder entender su dinámica, sus velocidades, observar cómo se ajustaba su cuerpo arriba de la cinta, entender y hacer los ajustes necesarios para poder bailar y no caerse, regular su fuerza para correr arriba de esta máquina, dado que no se utiliza la misma fuerza para correr en un suelo estático que para correr en un suelo en movimiento. Todos estos ajustes físicos los encontró en la máquina y es así cómo pudo desenvolverse exitosamente arriba de la cinta corredora, su cuerpo había entendido la dinámica, la exigencia y la fuerza que ésta requería. Sin embargo, existe una dualidad entre el contacto físico con las máquinas y el trabajo mental de los intérpretes para saber que están ahí pero olvidarse de las mismas para poder hacer sus acciones libremente y con confianza sin pensar que están arriba o dentro de una máquina, lo que les da lugar para, como explicó Tuto anteriormente, dar vida, virtuosismo y dinámicas al espectáculo a través de sus cuerpos en contacto con las máquinas. Para que todo esto funcione hay un factor importante que cumple un rol fundamental y es todo el sistema de seguridad, que como explica Tuto, está totalmente cuidado y es en dónde ellos, los bailarines y actores, pueden tener la tranquilidad de olvidarse de las máquinas y dar lugar a la creatividad y el desarrollo del espectáculo.

Retomando esta idea que comenta Tuto de “olvidarse de la máquina”, teniendo en cuenta también mi experiencia como espectadora, sobre la cual profundizaré más adelante, y conociendo la dinámica de *Wayra* que ha sido desarrollada a lo largo de esta tesina, se puede decir que existe lugar para la improvisación y el juego a partir de lo que va sucediendo en

cada espectáculo, con esto me refiero a que, existe una estructura, una organización, una coreografía, una serie de acciones a cumplir que tienen los intérpretes, sin embargo, para que la estructura no forme durezas y el espectáculo pueda ser una experiencia vivencial, la improvisación y el juego son grandes protagonistas de Fuerza Bruta. Stephen Nachmanovitch (1990) en su libro *Free Play*, explica:

En muchas escuelas se indica que la enseñanza siga un programa donde se especifica lo que aprenderán los alumnos, así como la forma y el momento de enseñarlo. Pero en el aula real ya se trate de jardín de infantes, del colegio de los graduados o de la escuela de la vida, hay personas vivas con necesidades y conocimientos personales. Una entrada particular en cierta dirección cambiará las perspectivas de cierta persona, después de la conversación de hoy el profesor sabe que sería bueno recomendar cierto libro, basándose en lo que parece ser el flujo natural hacia el próximo paso (...) Confeccionar un programa de estudios sin saber quiénes van a asistir, cuáles son sus fuertes y sus debilidades, cómo interaccionan, evita sorpresas e impide el aprendizaje. El arte del maestro es vincular, en tiempo real, los cuerpos vivos de los alumnos con el cuerpo vivo del conocimiento. (p. 32)

Lo mismo sucede con el espectáculo, en dónde el arte del intérprete es vincular, en tiempo real, los cuerpos vivos del público con el cuerpo vivo de ellos mismos y el espectáculo. Acá es dónde aparece la dualidad en los bailarines, músicos y actores de *Wayra* en la cuál su cuerpo y mente conocen a la perfección las coreografías y secuencia de acciones, pero se liberan de ellas para poder tomar verdadera presencia y conexión, a través de la improvisación y el juego, con el público presente. Nachmanovitch (1990) explica:

Para hacer cualquier cosa artísticamente es necesario adquirir una técnica, pero se crea *a través* de la técnica y no *con* ella. La fidelidad al momento y a las circunstancias presentes implica una entrega constante (...) Tenemos que renunciar a nuestras expectativas y a cierto grado de control (...) al planear centramos la atención en el campo donde estamos a punto de entrar, luego dejamos de lado el plan y descubrimos la realidad del fluir del tiempo. (p. 32)

### ***Capítulo IV: La experiencia espectral***

En mi caso en particular, tuve la oportunidad de presenciar el espectáculo *Wayra*, el cuál tuvo una duración de 53 (cincuenta y tres) minutos aproximadamente y se desplegaron 12 (doce) momentos significativos a lo largo del espectáculo.

#### **El espectador como parte de la escena**

Todo el espectáculo *Wayra* está pensado para que el espectador pueda sumergirse en los sucesos y propuestas espaciales que desprende Fuerza Bruta. Es muy interesante cómo se piensa y se contempla al público en la instancia de creación, ya que uno de los objetivos del director, es que el espectador se sienta identificado con lo que sucede a su alrededor, que sienta empatía y que les nazcan ganas de realizar las mismas acciones que los intérpretes, por ejemplo, subirse a la cinta corredora, a la pileta o colgarse del techo. Por esta razón James explica, en una de las entrevistas realizadas en el año 2009, que los vestuarios elegidos para el espectáculo, no son más que ropa de uso cotidiano, esto tiene como objetivo no separar el personaje de la gente que va a vivenciar esta obra y poder generar así, cierta comunicación entre lo que ocurre en escena y los espectadores. El público está constantemente siendo parte del proceso creativo y de las decisiones técnicas, espaciales y estéticas. Diqui James (2009) explica:

Si yo quiero que en un momento la gente baile, en otro momento quiero que la gente se acerque y toque y cuando lo hago no pasa, cambio todo lo que tenga que cambiar y soy el más pirata del mundo para lograr eso (...) para mí es muy importante el relato emocional en el público entonces si no logro en ese momento lo que quiero lograr, cambio todo lo que tenga que cambiar hasta lograrlo. (Canal clubdefun, 2009, 5m 2s)

La sensorialidad del público es afectada por la experiencia física que propone *Wayra*, por sus múltiples estímulos sonoros, visuales y de impacto físico. El lugar que ocupa el espectador en esta obra es pensado y analizado por el director. Diqui (2015) explica:

Tratamos de ir más rápido que la mente del espectador de alguna manera, tratamos de que esté en un estado de sorpresa, como cuando vos vivís algo por primera vez digamos. Cuando salís completamente de tu rutina y de golpe estás por primera vez andando en bicicleta (...) estás absolutamente despierto

(...) estás atento, estás en estado de sorpresa digamos o totalmente alerta (...). Ése es el lugar dónde queremos estar nosotros. (Canal el ciclista productora, 2015, 53s.)

Este estado de alerta en el público desenvuelve también estados de adrenalina, incertidumbre y asombro. El público vive intensamente y pasa por diferentes emociones a lo largo del espectáculo, teniendo también la libertad de elegir a dónde moverse, qué mirar y de qué participar. Como mencioné anteriormente, el director tiene una planificación estratégica sobre el devenir del espectáculo, pero existe también una invitación indirecta hacia el público en la cual se le ofrece a que tome partido sobre aquello en lo que quiere ser partícipe y que también decida sobre aquello en lo que no quiere involucrarse dentro del espectáculo. Las escenas suceden en todas partes y abarcan un campo visual de 360°, lo que hace que el público presente, tenga la libertad de elegir también dónde orientar su mirada, como así también elegir hacia dónde moverse y desde qué ángulo apreciar el acontecimiento teatral. A diferencia del teatro en la Antigua Grecia o a principios de la Edad Media, donde el frente planteado era uno y los ángulos para apreciar aquellas representaciones, se reducía a uno solo.

## **Mi experiencia como espectadora de *Wayra***

Mi experiencia como espectadora fue muy sorprendente, para ese entonces yo no conocía Fuerza Bruta y al momento que decidí asistir al espectáculo, tampoco quise investigar de qué se trataba porque quería dejarme sorprender. Es por este motivo que fui a vivenciar *Wayra* sin saber con lo que me iba a encontrar.

Recuerdo que ese día habíamos organizado con mi familia para ir juntos a ver el espectáculo en el Centro Cultural Recoleta, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina en el año 2018. Cuando llegué me encontré con un patio al aire libre muy hermoso. Unos minutos antes de la función todos los espectadores ingresamos a un espacio con paredes y luces rojas, parecía que ya habíamos entrado en el terreno de la ficción, pero se trataba del lugar donde se hacía la fila para entrar al espectáculo, por lo cual, pude observar que el mundo de la ficción se hizo presente desde antes de entrar a la sala.

Recuerdo que estaba muy ansiosa por lo que estaba próxima a experimentar hasta que finalmente llegó el momento de ingresar a la sala, para esto, crucé por una gigantesca puerta y me sumergí en un lugar enorme, con muy poca iluminación y con paredes negras donde no había butacas, por lo cual no sabía dónde ubicarme, así que seguí caminando y el ritmo de la gente me llevó a colocarme en un lugar dentro del espacio. En medio de la oscuridad, se prendieron las luces y con ellas aparecieron músicos arriba de un escenario colocado a uno de los costados del espacio. Los mismos estaban tocando tambores y cantando una canción como si fueran una tribu, sus voces tenían tanta fuerza que captaron por completo mi atención. Minutos después, mientras la música permanecía, ingresó al espacio un grupo de personas unidas por sus piernas y colgando de un arnés que les permitía balancearse de un lado a otro del espacio, mientras aproximaban sus manos para tomar contacto con el público. Me quedé muy asombrada por la velocidad en la que se balanceaban y por la cercanía que tenían con respecto al público. Por un momento esta escena me evocó la imagen de estar viendo brujas volando arriba de su escoba y riéndose de nosotros. Luego de unos segundos, todo se oscureció.

Al prenderse nuevamente las luces apareció en escena una máquina caminadora enorme que la trasladaron los técnicos de Fuerza Bruta gracias a que tenía rueditas en su base. Esta máquina se ubicó justo al lado de donde yo estaba y por seguridad, los técnicos colocaron unas barreras. Arriba de esa cinta, caminaba un intérprete hombre con una camisa y pantalón

blancos. Su andar fue aumentando de velocidad hasta que empezó a correr y me dio la sensación de que estaba desesperado. Siguió corriendo y en un momento dado ocurrió algo que me paralizó. Se escuchó un disparo, el cuál pegó en el pecho del actor y lo hizo caer al piso. Luego de eso hubo un apagón. Me quedé helada y me asusté, no me esperaba eso en absoluto, el tiro y toda la secuencia me pareció muy real, dado que también en su camisa blanca había un agujero de sangre. En ese momento recuerdo haber sentido una mezcla de miedo con adrenalina. Luego del apagón, volvieron a prenderse las luces, y apareció de nuevo caminando el mismo actor con la sangre en su pecho, pero como si nada hubiera pasado. Él mismo comenzó a sacarse la camisa manchada con sangre, mientras que debajo de ésta tenía otra nueva de color blanco impoluto. Los técnicos, a una gran velocidad, comenzaron a subir sillas blancas a la cinta y luego de esto empezaron a caminar con el actor, un grupo de mujeres y varones. Todos ellos estaban vestidos con ropa de uso cotidiano y su acción era caminar unos pasos en contra de la dirección de la cinta y luego dejarse llevar para caerse desde allá arriba hacia una colchoneta ubicada en el suelo. A pesar de que las colchonetas los sostenían, parecía que se tiraban al abismo. Esto me causó escalofrío y vértigo. Todos los intérpretes se tiraron, excepto el actor con camisa blanca, quien siguió caminando hasta correr nuevamente. En ese momento apareció una máquina que tiraba viento y agua en contra de él. Luego de eso, se escuchó otro disparo el cual impactó nuevamente con el cuerpo del actor, pero esta vez no se cayó, sin embargo, fue muy impactante ver su expresión de dolor, aunque esto no duró mucho porque, un momento después, parecía que su dolor había desaparecido. Siguió caminando y volvió a sacarse la camisa manchada ya que abajo tenía otra. Empezó a correr nuevamente, la música era muy histriónica e impactante. Frente a él comenzó a entrar una pared movediza, que parecía ser como una bolsa color violeta. La misma nos envolvió a todos los espectadores. El actor con la cinta fue retirado del espacio y acto seguido, unas actrices de vestido blanco que colgaban de arneses, comenzaron a caminar en el aire como si flotaran. El tamaño de esta pared movediza era tan inmensa, que me causó impresión y algo de claustrofobia, sin embargo, era muy llamativo ver a estas mujeres flotando y haciendo piruetas en el aire. La música era suave e hipnotizante, hasta que de repente se intensificó y las mujeres empezaron a correr más rápido por esta pared. Me volvió a aparecer la sensación de ver brujas y luego de unos instantes se produjo un apagón.

La pared con las actrices fue retirada y entró otra vez en escena el hombre arriba de la cinta corredora, pero esta vez había una cama encima de la máquina. Se podía observar que se estaba levantando de un colchón, se puso el saco y comenzó a arrastrar la cama con sus

manos hasta que la dejó ir. Luego comenzó a correr y a continuación empezaron a aparecer paredes con ladrillos blancos de poca densidad, es decir, muy livianos, frente al actor. Las paredes venían con velocidad para colisionar con su cuerpo. El hombre rompía las paredes y hacía volar los ladrillos, los cuáles estaban rellenos de papeles blancos. Todo este momento fue muy impactante para mí, estaba asombrada de cómo este hombre atravesaba paredes con su cuerpo. Recuerdo que, al estar tan cerca de él, podía ver cómo acrecentaba su transpiración a medida que todo evolucionaba. En un momento dado, el ritmo bajó, él ya no corría. Arriba de la cinta los técnicos subieron mesas y sillas, él se sentó y empezó a acomodarlas intentando evitar que se cayeran hasta que las dejó caer y siguió corriendo. Luego de esto, se produjo un apagón.

Acto seguido, se prendieron las luces y la banda comenzó a tocar un tema musical, mientras entraban dos paredes redondas y gigantes que parecían ser de aluminio, cada una tenía un actor colgado de un arnés. Estas paredes comenzaron a girar sobre grandes ejes y todos los espectadores nos movimos e hicimos un círculo debajo de las grandes máquinas para ver lo que estaba sucediendo. Era muy impactante y descabellado, siempre aparecía algo nuevo. El juego de luces, los flashes, los bailarines colgando y las paredes girando era muy hipnotizante. Luego de unos minutos las paredes comenzaron a destruirse con los bailarines adentro hasta producirse un apagón.

Luego de la escena anterior, los técnicos se abrieron paso nuevamente entre nosotros para colocar la cinta con el actor caminando. La distribución de los espectadores era bastante organizada, nadie se chocaba ni empujaba, y a decir verdad, éramos muchísimos, sin embargo, siempre surgió una articulación armoniosa en el devenir del espectáculo. El actor comenzó nuevamente a correr hasta caminar. En el momento siguiente, apareció en el espacio una escalera, que cuando él la alcanzó, empezó a subir los escalones hasta llegar a una puerta negra en lo alto. El hombre abrió la puerta en dos, miró hacia abajo y se tiró de nuevo hacia arriba de la cinta, pero esta vez chocó de frente con una pared de ladrillos blancos que entró al espacio volando, por lo que, el actor siguió corriendo pero en el aire hasta producirse un apagón.

Cuando las luces se prendieron de nuevo, aparecieron varios actores con sillas y mesas dentro de un dispositivo rectangular de caños que estaba forrado con paredes de ladrillos blancos de cartón. Los mismos empezaron a destruir todas estas paredes mientras danzaban. En un momento dado los bailarines pegaron un grito y comenzó un nuevo tema musical, a su

vez, ellos se bajaron del escenario y repartieron ladrillos de cartón a algunos de los espectadores. También entraron al espacio, dos máquinas similares a una grúa que sostenían a dos actrices. Al ser tan grandes dichas máquinas, me hicieron sentir chiquita y esto me provocó la sensación de estar frente a un gigante, el tamaño de todo era demasiado enorme. De repente todos estábamos bailando al ritmo de una comparsa que apareció entre el público, mientras algunos espectadores rompían los ladrillos blancos haciendo estallar los papelitos blancos que tenían dentro. Paralelo a todo esto, las mujeres arriba de las monstruosas máquinas decidieron saltar y empezar a correr por el aire, dado que estaban atadas a arneses. Era una fiesta, había muchas cosas sucediendo al mismo tiempo, por lo cual no sabía dónde mirar, así que me dejé llevar por la danza mientras apreciaba el espectáculo aéreo.

Luego de tanta danza y de apreciar una atmósfera festiva, empezó a sonar una canción mucho más lenta y suave. Por encima de todos los espectadores, entraron al espacio dos estructuras rectangulares y transparentes con agua, las mismas tenían encima de ellas actrices que se deslizaban por esta plataforma, a través del agua. Se podía apreciar cada movimiento de las intérpretes gracias a las luces que pintaban sus cuerpos de color lila y azul. Ellas estaban entrelazadas y por momentos se separaban para deslizarse por el suelo de esta plataforma. Parecían sirenas, se reían, bailaban y jugaban entre ellas. La música era suave y por momentos las actrices se paraban para tirarse de panza al agua. Era divertido de observar hasta que en un momento dado la música se volvió más hipnotizante y este techo de piletas flotantes bajó hasta la altura de nuestras cabezas para poder tomar contacto con las manos de las bailarinas. Luego de experimentar esto, las piletas comenzaron a ascender de nuevo y las bailarinas empezaron a tirarse de panza cada vez más fuerte. De abajo se veía cómo se estrellaban contra el agua y cómo la goma de estas plataformas las sostenía. El ruido que esto provocaba era bastante aturdidor y se sostuvo hasta que se produjo un apagón. La música se volvió más suave y cuando la luz volvió, solo quedaba una bailarina caminando en la pileta y pisando el agua. De repente entraron más de ellas dándose chapuzones y haciendo caras debajo del agua. Entre todas comenzaron a hacer una nueva figura agarrándose de las manos y las piletas volvieron a bajar. La música se volvió más veloz, aparecieron tambores en un escenario aparte y ellas seguían jugando en la pileta. La máquina subía y bajaba, era muy impresionante.

Después de que las piletas desaparecieron, empezó a tocar una banda en vivo con aproximadamente más de cinco músicos que tocaban diferentes instrumentos, yo pude reconocer a lo lejos que se trataba de algunos violines y una batería. De pronto empezaron a

taparnos con una tela transparente que nos cubrió a todos los espectadores, quienes ayudamos a pasarla de mano en mano hasta quedar tapados. Apareció nuevamente el muchacho de traje blanco y empezó a caminar arriba de nosotros mirándonos. Parecía estar atrapado en una red y daba la sensación de como cuando tirás una pelota arriba de una tela tensa. No había manera de lastimarnos porque la tela tomó altura, luego la misma empezó a moverse como si soplara un viento fuerte y aparecieron más bailarines que corrían juntos por encima de esta enorme tela. La música cambió y hubo una gran explosión de papelitos blancos. Luego esta superficie que volaba por encima de nuestras cabezas se infló hasta convertirse en un gran iglú. Uno de los bailarines abrió un círculo en la tela y bajaron varios de ellos colgando de un arnés para encastrar en ese círculo una columna transparente que esperaba en el suelo del espacio. Una vez conformados los túneles, empezaron a volar papelitos dentro de los mismos y los bailarines bajaban y subían haciendo trompos con sus cuerpos. El tamaño de todo esto era tan enorme que no podía creer la magnitud de lo que estaba sucediendo al lado mío. Las columnas se deshicieron y los bailarines bajaron colgando a agarrar gente del público para atarla a su arnés y llevarla arriba y luego bajarla. Yo pensaba “¡quiero que me suban a mí!”. La música era festiva y la gente estaba muy emocionada y una alegría caracterizaba el ambiente. Luego de unos minutos, la gran tela se fue de arriba nuestro y hubo un apagón.

Cuando la luz volvió la banda empezó a tocar y todos los bailarines y actores que participaron del espectáculo, aparecieron al lado de los músicos para saludar. De repente alguien pegó un grito, hubo luces flash y empezó a cantar la banda con tambores. La gente siguió bailando y gritando desaforadamente. Algunos bailarines bajaron a bailar con nosotros y empezó a caer agua del techo para poder mojarse mientras saltábamos y bailábamos.

Terminó el espectáculo y me fui con ganas de más, era tal el grado de excitación y emoción que podría haberme quedado toda la noche bailando. Salí empapada del show y sin poder parar de hablar con mi familia de lo que acababa de suceder. Pude observar que la gente salió del espectáculo con sonrisas en sus caras.

## **Conclusiones**

Considero importante dar lugar y visibilidad a la indagación y búsqueda de distintas dinámicas, espacios, tiempos, lugares, direcciones y niveles, tal como sucede y lo hace Fuerza Bruta con su conjunto de maquinarias complejas, para crear una comunicación escénica entre éstas y los intérpretes, logrando así un lenguaje propio y un medio de expresión artística dónde uno no opaca al otro, sino que se potencian entre sí. En este espectáculo se puede observar el trabajo previo, la composición minuciosa, la creación del diálogo entre los cuerpos y las máquinas, qué necesita uno del otro, en qué punto se encuentran, dónde aparece la teatralidad, cómo afecta físicamente la máquina en el cuerpo y cuál es el desafío físico. Todo esto crea un lenguaje propio y al estar enfocado desde este lugar, Fuerza Bruta logra trascender y crear ficción combinando ambos mundos.

Me parece interesante replantearse el lugar que ocupa el espectador y preguntarnos ¿Qué queremos que vea? ¿Qué queremos ocultar? ¿Qué queremos que descubra por sus propios medios? ¿Qué queremos hacer sentir? ¿Qué lugar ocupa en el espectáculo? Todo esto nos lleva a un abanico de posibilidades sobre cómo y desde qué lugar se va a interpelar al espectador. Ya no existe solamente la mirada unidireccional y una expresividad que se proyecta “hacia el frente” o una voz que se proyecta “hacia delante” haciendo referencia con esto al teatro tradicional; esta vez hay múltiples frentes disponibles, múltiples niveles que recorrer expresivamente y nuevos lugares que descubrir escénica y corporalmente. Todo esto es lo que nos deja Fuerza Bruta.

*Wayra* nos enseña que se puede armar un espectáculo ostentoso en maquinarias y efectos, pero sin ser empalagoso, carente de sentido o sin poética escénica. Sin embargo hay que tener en cuenta que para que ésto funcione, las decisiones sobre qué herramientas usar, cómo intervenir el espacio, qué pasa con el cuerpo-voz de los intérpretes, no son decisiones libradas al azar, esto se debe hilar fino con las fibras más profundas de la esencia y el mensaje del espectáculo para que luego todo cobre sentido.

Mi carrera universitaria tuvo un fuerte enfoque en la preparación física actoral y en el entrenamiento, lo cuál me hizo conocer umbrales de agotamiento físico, en los cuáles encontré estados de expresividad muy genuinos de mi cuerpo. Estos estados hacían que cada fibra muscular estuviera disponible para la ficción y con más elementos expresivos para utilizar. A lo largo de las cátedras entrené desde lo propioceptivo, la kinesfera, elementos técnicos de la danza, el método de Entrenamiento Motions de Jerzy Grotowski, el método de

entrenamiento Método Suzuki, Viewpoints de Anne Bogart y Tina Landau, la danza del viento, entrenamiento vocal, entre otros. Considero que gracias a mi formación académica podría participar de un espectáculo tan demandante física y expresivamente como lo es *Wayra*. Como pudimos apreciar a lo largo de los capítulos, la maquinaria cumple uno de los roles principales en la acción y devenir escénico, sin embargo, los cuerpos de los intérpretes en escena también son protagonistas de llevar adelante la actuación y narrativa escénica. Pero no se puede hablar de uno sin hablar del otro ya que ambos, la máquina, los actores y los bailarines, coparticipan y se funden en un diálogo para generar historias y dinámicas, y crear así, la dramaturgia de este espectáculo.

Pero para que todo esto sea posible los intérpretes ajustan sus cuerpos y musculatura para poder tomar contacto con las máquinas, dado que son constantemente interpelados por el contacto, las velocidades y alturas que las mismas proponen, y a su vez, entrenan su sensibilidad y expresividad. Para entender esto, Féral (2004) explica:

Uno puede preguntarse qué aporta esta técnica. Para Jaques Dalcroze, que basa el entrenamiento en la gimnasia rítmica, ella facilita al actor la toma de conciencia de las fuerzas y las resistencia de su cuerpo. Le permite “destrabar (sus) gestos”, tener un cuerpo dueño de sí, “libre y espontáneo” (...) Para Peter Brook, permite desarrollar la sensibilidad del cuerpo. (p. 172)

Por lo cual considero importante el entrenamiento físico como vía hacia la expresividad, hacia el autodescubrimiento creativo, en conocer los propios límites y agudizar la sensibilidad. Considero que para poder trascender el cuerpo emocional del público, los cuerpos de los intérpretes deben permanecer trascendiendo su cuerpo físico que a su vez, repercute en su cuerpo emocional, es decir, que para poder interpelar al público, el intérprete ya debe estar interpelado por su propia sensibilidad y expresividad. Para lograr este estado se utiliza el entrenamiento y en lo personal, no sólo entrenaba con las propuestas dictadas en las cátedras universitarias, sino que también, siempre tuve un gran interés por la técnica de danza clásica, jazz, contemporáneo, hip hop y canto. Todas las herramientas adquiridas en cada disciplina me han llevado a una exploración específica de cada parte de mi cuerpo y en la integración de todas estas piezas para un fin creativo. Considero interesante la fusión de herramientas y técnicas, que pueden ir desde el yoga, tae kwondo y hasta acrobacia en tela,

para provocar en el propio cuerpo una consciencia del mismo aún mayor, y con esto lograr, mayores posibilidades creativas.

### ***Referencias bibliográficas y audiovisuales***

Barba, E. (2020). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Interzona.

Canal Ala Red. (30 de mayo de 2014). *Fuerza Bruta Wayra Tour Completo FULL HD*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4nXLheXSR20&t=1256s>

Canal Ancient Athens 3D. (29 de agosto de 2019). *The Ancient Greek Theatre - Parts and Machinery* (3D). [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_XPcAwmULg](https://www.youtube.com/watch?v=4_XPcAwmULg)

Canal Diez de Mar del Plata. (21 de diciembre de 2017). *Ddiez | Fuerza Bruta estrenó Wayra, un viaje sensorial: Nota con Diqui James*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-R41pg92Vw>

Canal clubdefun. (10 de abril de 2009). *Fuerzabruta: Entrevista Diqui James*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ggOdDwzv4BE>

Canal el ciclista productora. (10 de julio de 2015). *Fuerza Bruta en el CCR*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=O7o4aoEic3Q>

Canal Fernando Bar'ez. (6 de septiembre de 2020). *TEATRO: EDAD MEDIA*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NqK3cpuyZyw&t=3s>

Canal HombreVertiente. (30 de agosto de 2011). *La Tirolesa - La Organización Negra*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G07rtSIOIG4>

Canal Marcel.lí Antúnez Roca. (14 de enero de 2013). *ACCIONS (1984) Performance. La Fura dels Baus*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0\\_6Hk&t=43s](https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&t=43s)

Canal newclearheads. (2 de agosto de 2014). *Uorc - La Organización Negra - Cemento 1987*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ynKdq7adjI](https://www.youtube.com/watch?v=_ynKdq7adjI)

Canal Señal Colombia. (16 de enero de 2013). *La Función - Fuerza Bruta*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=oorZZukflhA>

Canal TEATRO ESPAÑOL. (3 de febrero de 2022). *Cápsulas técnicas. Historia de la maquinaria escénica.* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=4SEngFVkAzA>

Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: Más Allá de las Fronteras.* Buenos Aires: Galerna.

James, D. (2015). Entrevista con la redacción. *Diario La Voz.* Recuperado de <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/entrevista-con-el-director-de-fuerza-bruta-diqui-james-l-a-experiencia-tiene-que-ver-con/>

Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: La improvisación en la vida y el arte.* Buenos Aires: Paidós.

Oida, Y. (1995). *L'acteur invisible.* Arlés: Actes Sud Papiers.

Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española.* Recuperado en 18 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/tramoya>

Rocco, J. (sin fecha). Entrevista de Karina Boiola y Mario Cámara. Revista *Transas, Letras y Artes de América Latina.*

### **Imágenes fotográficas del espectáculo, capítulo III**

Fotografía. *Autopista* *Rock.*  
<https://www.autopistarock.com/resenas-de-conciertos/fuerza-bruta-wayra-inexplicable>

Fotografía. *RollingStone.* <https://rollingstone.uol.com.br/guia-show/fuerza-bruta-no-brasil/>

Fotografía. (13 de julio de 2017). *Bogotá* *Ilustrada.*  
<https://bogotailustrada.com/fuerza-bruta-regresa-a-bogota-con-wayra-tour/>

Fotografía. (20 de junio de 2022). *InfoNews.*  
<https://infonews.com/fuerza-bruta-estadio-obras-espectaculo-wayra-escenicas-julio.html>

Fotografía. (20 de junio de 2022). *InfoNews.*  
<https://infonews.com/fuerza-bruta-estadio-obras-espectaculo-wayra-escenicas-julio.html>

Fotografía. Figueredo, Ricardo. *El País*.  
<https://www.elpais.com.uy/tvshow/teatro/fuerza-bruta-ritual-primitivo-tecnologia-siglo-xxi.html>

Fotografía. *Fuerza Bruta en una de sus presentaciones en Bs. As.* XiahPop.  
<https://xiahpop.com/eunhyuk-de-super-junior-y-fuerza-bruta-juntos/#jp-carousel-171793>

Fotografía. Quinteros, Rafael Mario. *Clarín*.  
[https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/fuerza-bruratifico-obras-vigencia-wayra-rave-telurica-cintas-correr-piletas-agua-arneses\\_0\\_1huON3eRF4.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/fuerza-bruratifico-obras-vigencia-wayra-rave-telurica-cintas-correr-piletas-agua-arneses_0_1huON3eRF4.html)

Fotografía. Vargas, Dedé. (4 de noviembre de 2012). *Flickr*.  
<https://www.flickr.com/photos/dedevargas/8161136190>