
This is the **published version** of the article:

Pacheco López, Marco Antonio; Cortés, Francesc, tut. Entre el gesto mimético y el gesto figural : estudio gestual de dos escenas de Christoph Marthaler. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78186>

under the terms of the  license

Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral

Universitat Autònoma de Barcelona, Institut del Teatre,
Universitat Pompeu Fabra

ENTRE EL GESTO MIMÉTICO Y EL GESTO FIGURAL

ESTUDIO GESTUAL DE DOS ESCENAS
DE CHRISTOPH MARTHALER

Marco Antonio Pacheco López

Tutor: Dr. Francesc Cortés

Barcelona, España 2011

ÍNDICE

	<u>Página</u>
<u>Introducción</u>	3
<u>Gesto</u>	
Mimético	8
Figural	10
Elaboración de sentido	13
<u>Análisis</u>	14
<u>Resultados</u>	28
<u>Conclusión</u>	32
<u>Bibliografía</u>	34

INTRODUCCIÓN

Singularidad que alimenta la curiosidad, una mezcla de desconciertos que no cesa de buscar un punto de encuentro con la realidad, el tiempo que no pasa, el tiempo suspendido que se presenta inquietante. Así es como conocemos a los espectáculos teatrales de Christoph Marthaler, el conocido director de escena suizo acreedor a varios premios, entre ellos el Premio Europa Nueva Realidad Teatral en 1998. Músico de formación, estudia flauta y oboe en la ciudad de Zürich y, en la década de los sesentas, se traslada a París para estudiar en la escuela de Jacques Lecoq. Ambas formaciones han marcado de manera fundamental la perspectiva desde la cual este director concibe sus espectáculos. Su formación musical lo lleva no solo a una dirección escénica teatral repleta de canciones y motivos musicales, sino que también lo adentra en la dirección escénica de más de una decena de óperas, siempre con una íntima relación entre los distintos sucesos que acontecen en la escena -como puede ser el más pequeño y casi imperceptible frotar de manos hasta las coreografías donde participan todos los personajes- y la estructura musical.

Tanto en sus montajes en teatro como en ópera Marthaler ha buscado una clara relación con la actualidad, principalmente en dos aspectos: el primero de ellos se refiere al nivel temático de los espectáculos, abordando eventos y/o sucesos socialmente incómodos en el caso de las obras teatrales, como el asesinato y experimentación con adultos y niños con problemas mentales en el hospital de Otto Wagner en Viena durante la segunda mitad del siglo XX, en la obra *Schutz vor der Zukunft, Berlin 2006*,¹ o la terrible desolación humano-social de los habitantes de la extinta Republica Democrática Alemana en su legendario *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, Berlín 1993*; o bien, dotando a los personajes y a las situaciones de contemporaneidad en el caso de las óperas. Ejemplo de ello es la equiparación de Violetta Valery (Christine Schäfer) con Edith Piaf² en *La Traviata*, que se estrenó en el Palais Garnier de París en el 2007.

¹ Benach, Joan-Anton. "El látigo de Marthaler abre hoy el festival de Avignon" en *La Vanguardia*, 07/07/2010. Consultado en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100707/53959227387/el-latigo-de-marthaler-abre-hoy-el-festival-de-avignon.html>, 18/05/2011.

² Mudge, Stephen J. "La Traviata" en *Opera News*, septiembre 2010. Consultado en: <http://operanews.com/operanews/templates/content.aspx?id=4299> 5/06/2011.

El segundo aspecto en el que Marthaler busca una relación con la actualidad hace referencia a la cotidianidad de los personajes. La diferencia estriba en que, mientras que el primer aspecto expone sucesos relevantes de la actualidad, el segundo nos muestra personajes grises, comunes, que son fácilmente identificables y cercanos al espectador, tal como ha declarado Marthaler: “necesitamos personajes con los que podamos sintonizar”.³ Estos personajes se encuentran en situaciones y/o sensaciones reconocibles en la misma realidad del espectador y se presentan en relación clara con esta en tanto que sus sensaciones, situaciones y/o motivaciones son equiparables a las que pudiera llegar a experimentar cualquier persona que camina por la calle. Así pues, nos muestra la desolación de “personas melancólicas perdidas en espacios nostálgicos, [donde] el tiempo pasa, luego cantan [...] en la música arde en ellos una sentida opinión sobre la vida. Luego vuelve a pasar el tiempo”.⁴

Esto ha llevado a que, para algunos, se pueda llegar a hablar de un “*Método Marthaler*”⁵, de una nueva forma de *hacer* teatro. Pero Christoph Marthaler,

no se presenta como el inventor de un estilo. Es un caso bastante raro y él mismo en el fondo ha tocado ligeramente el argumento, cuando decía que hoy es imposible inventar algo radicalmente nuevo, estamos viviendo en un tiempo suspendido, en un tiempo intermedio, pero este tiempo suspendido puede ser representado de manera fértil e inquietante y eso se lo debemos a Christoph Marthaler.⁶

³Comentario realizado por Christoph Marthaler en *A day of real mandes- a documentary film by Reiner E. Moritz* (2006). Dentro de *Le Nozze di Figaro*, Heathfield, DVD Opus Arte, disco 2 00:39:04. Grabado en el Palais Garnier de París, 2006.

⁴ Briegleb, Till. “Retrato: Christoph Marthaler” en *Goethe-Institut*, 2011. Consultado en <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/por/esindex.htm> 5/06/2011.

⁵Baricco, Claudia. (1999) *Christoph Marthaler y Murx. Una Velada Patriótica*. Teatro al sur. Buenos aires. Artes del Sur, pág. 22.

⁶“...perché Marthaler non vuole fare il genio, non si presenta come l’inventore di uno stile. È un caso piuttosto raro, e lui stesso in fondo ha sfiorato l’argomento, quando diceva che oggi è impossibile inventare qualcosa di radicalmente nuovo. Viviamo davvero in un tempo sospeso, un tempo intermedio, ma che questo tempo sospeso possa essere rappresentato in modo così fertile e inquietante lo dobbiamo proprio a Marthaler”. Comentario realizado por Ivan Nagel dentro de la conferencia *Una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premi Europa nuove realtà teatrali*. Publicada en *Luca Ronconi la Ricerca di un Metodo*. (1999). Traducción de Andrea Rinaldi. Editorial Ubulibri. Milano, pág. 26.

Es aquí, en este segundo aspecto en que la realidad se relaciona con los personajes, donde comenzaremos el trabajo sobre las puestas en escena de Christoph Marthaler. Hablaremos sobre el origen de los personajes y su posible cabida en una realidad propia al espectador: *La realidad es siempre un motivo de inspiración para Marthaler...*⁷. La cuestión es: ¿cómo plantea esa realidad en los personajes no en un plano psicológico sino a **nivel gestual**? Y aquí es donde pondremos el foco de atención, en la gestualidad utilizada por este director de escena y en la forma en que esta se relaciona con la realidad partiendo de la hipótesis **de que esta relación gestual entre personaje y realidad encuentra su funcionamiento en la elaboración de sentido del espectáculo en dos variantes: el drama y/o el tema.**

A pesar de que por todos lados se menciona el paso de Marthaler por la escuela de Jacques Lecoq, poco se ha mencionado sobre la manera en que utiliza el gesto, a pesar de las evidentes características que son observables en todas sus obras, es decir, un trabajo gestual que presenta en ocasiones una mimesis, en tanto que podemos relacionar los gestos de la escena con gestos de una realidad preexistente, y otras en que el gesto se presenta figurativo, en tanto que su estructura gestual no tiene cabida en una realidad preexistente, careciendo de aparente lógica. Ambos aspectos son observables tanto en los montajes teatrales como en las óperas.

Para poder mostrar *la punta del iceberg* de la forma en que Christoph Marthaler relaciona la realidad con los personajes por medio de la gestual, nos serviremos de dos escenas donde observamos gran variedad gestual y diversificación en los posibles orígenes del mismo, así como relaciones poco evidentes entre el gesto y el resto del espectáculo. Del género teatral tomaremos *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, la obra de teatro quizá mas representativa de Marthaler que estrena con la Volksbühne de Berlín el 16 de enero de 1993, que se presenta como una oda a la RDA y que se caracteriza por la ralentización del tiempo, por mostrar un tiempo suspendido. Por el lado de la ópera nos serviremos de *Le Nozze di Figaro*, que se estrena en el Palais Garnier de París el 11 de marzo de 2006 causando controversia por la decisión del director suizo de abandonar el acompañamiento del clave habitual de

⁷De Francisco, Itzíar. “Directores estrella, Eimuntas Nekrosius, Christoph Marthaler y Robert Lepage” en *El cultural*, 2004. Consultado en: <http://www.remiendoteatro.com/Notas/Directores%20estrella%20Eimuntas%20Nekrosius,%20Christoph%20Marthaler,%20Robert%20Lepage.htm> 6/06/2011.

los recitativos, a favor de un personaje denominado “*el recitativist*”, que deambula por el escenario acompañando a los cantantes con diversos instrumentos: como puede ser un sintetizador o bien una armónica hecha de copas con agua. Esto otorgó interés dramático a toda la ópera, pero provocó en ocasiones sólo tonos aproximados causando el disgusto del público en general⁸. Se han elegido estos espectáculos por la fácil accesibilidad a ellos, por pertenecer a géneros distintos y por el lapso de tiempo que existe entre uno y otro. Las escenas se seleccionaron por mostrar, en mayor o menor medida, la existencia de formas gestuales disímiles, drama o sensaciones a las cuales se adhieren las mismas, momentos donde la música rige la escena y relaciones entrecruzadas de los distintos elementos escénicos.

Debido a la constatación de la presencia de las formas gestuales antes mencionadas, en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” y en *Le Nozze di Figaro*, se ha decidido utilizar como base del método de análisis las teorías que plantea **Patrice Pavis** en *El análisis de los espectáculos*⁹, puesto que observa el gesto como unidad, estudiando tanto su origen como su forma de inclusión en el espectáculo, pero sin dejar de advertir el gesto en la totalidad del mismo, entendiendo su repercusión en los demás elementos de la puesta en escena. Además, evidencia que cualquier componente escénico obtiene todo su valor y significado solo con respecto a un todo; así pues, sería pobre pretender aislar, en este caso el gesto, del resto de la puesta en escena debido a que no se estaría observando todo el potencial que este contiene dentro y fuera de sí mismo. Esto crea un análisis lleno de relaciones internas en el espectáculo. Aquí nos enfocaremos en dos relaciones referentes al gesto: el origen del gesto, es decir, de dónde surge, si posee una mimesis o se presenta figurativo (para descubrir la relación del personaje con la realidad) y su funcionamiento (con el fin de descubrir cómo se inscribe en relación con el espectáculo), y poder dilucidar así la manera en que la gestual de las escenas seleccionadas funciona en la elaboración de sentido.

⁸ Mudge, Stephen J. “Le Nozze di Figaro” en *Opera News*, Junio de 2006. Consultado en: <http://www.operanews.com/operanews/templates/content.aspx?id=8657> 6/06/2011

⁹ Ver Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós.

GESTO MIMÉTICO Y GESTO FIGURAL

El gesto está íntimamente relacionado con el trabajo del actor, es uno de los elementos estructurales en la presentación a priori de un personaje y del desarrollo del mismo durante la representación. Es en el gesto donde el actor puede exteriorizar y poner en movimientos el mundo que ha creado, donde puede hacer visibles sus sensaciones y sus reacciones corporales frente a otros personajes o frente a situaciones dentro del espectáculo. Es la manera formal en que el actor se relaciona con el mundo ficcional que constituye y al cual sirve, para obtener objetivos tan distintos como propuestas escénicas existen. Esta relación se da principalmente por una serie de movimientos de los que se vale el actor para transmitir significados, sensaciones y/o emociones hacia un tercero que entenderemos como espectador o como otro actor en la escena.

El cuerpo del actor es el lugar donde tiene origen el gesto y es ahí donde se desarrollará, es la masa que se auto-moldeará transformándose incesantemente, creando una simbiosis con un variado abanico de elementos escénicos. Esta relación nos lleva a observar el gesto no como un elemento aislado meramente formal, debemos comprender qué es lo que lo origina y cuál es su intención, así como su relación con el mundo que lo rodea.¹⁰

Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos* hace una clara división de dos tipos de gestos para dos tipos de espectáculos, de la cual nos serviremos para poder encontrar un sistema de análisis que nos ayude a dilucidar las características de la gestualidad que utiliza Christoph Marthaler. El primero de ellos se relaciona con la significación o representación de un significante, transposición o mimesis. El segundo se relaciona con los aspectos figurales del gesto, es decir, de sensaciones kinestésicas, una serie de acontecimientos temáticamente orientados¹¹, entrar en lo onírico del espectáculo.

¹⁰ A diferencia del *gestus brechtiano*, que especifica la puesta en escena de actitudes sociales a través, ya sea del movimiento, de la música o de una forma de expresarse verbalmente, aquí nos enfocaremos de manera sintagmática sobre el movimiento, su origen y su repercusión. Ver Pavis, Patrice (1996). *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, pág 226.

¹¹ Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós., pág. 99.

GESTO MIMÉTICO

Para la definición de esta forma gestual nos serviremos principalmente de dos teorías del gesto en donde se ha encontrado una clara relación en lo que origina el movimiento y el objeto al cual se mima o del cual surge: Patrice Pavis y su planteamiento de la mimesis de lo real, la imitación de la realidad a nivel gestual, y Jacques Lecoq que en su teoría pedagógica plantea un sistema al que denomina *método de las transferencias*, que se refiere a una manera de estudiar objetos pertenecientes a la realidad y ponerlos en movimientos gestuales en los personajes.

Existen dos puntos fundamentales donde se pueden relacionar estas dos teorías gestuales: el primero corresponde al complejo campo de la semiótica gestual, a lo que se puede definir como el estudio de signos gestuales¹². Para fines exclusivos de esta investigación entenderemos que, de manera formal, los gestos pueden encontrarse en dos modalidades: la primera como movimientos simples, que a nivel de estructura física no se relacionan con otros y que serán la unidad mínima con carácter de signo gestual y que a su vez son la mínima parte que posee una relación con la realidad a través de un significante y significado; la segunda como movimientos concatenados, que forman secuencias, unidos por una lógica de lo real, es decir que miman o transfieren elementos de la realidad.

Ambas modalidades presentan a nivel estructural y como principal característica su fundamento en movimientos y/o objetos pertenecientes a una realidad preexistente [...] que remite por analogía a su modelo y provoca un efecto de ilusión a causa de la gran semejanza con el gesto imitado¹³.

Ejemplo de este punto se muestra en *Le Nozze di Figaro*, acto segundo, escena cuarta¹⁴, cuando el Conde de su billetera saca un papel, se lo entrega a la condesa y ella

¹² Pavis, Patrice (1994). *El teatro y su recepción*, traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC, pág. 161. Para objetos prácticos de este trabajo nos enfocaremos principalmente sobre el estudio de *significado/significante*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Marthaler, Christoph (2006). *Le Nozze di Figaro*, Heathfield, DVD Opus Arte, disco 1 01:10:20. Grabado en el Palais Garnier de París, 2006.

se lo pone frente al rostro. Un movimiento simple que será el significante y, para este caso, el significado es que el Conde entrega una nota a la Condesa y ella la lee. El signo gestual es claro y, si damos paso a la relación con el drama, la Condesa menciona: “¡Cielos! Es la que escribió Figaro”. Es aquí donde comienza a trabajar el signo en la cabeza del espectador, generando relaciones y dotándolo de información que no poseen todos los personajes.

Así pues, en este ejemplo se nos presenta un signo gestual y deja al descubierto su clara y fuerte relación con el drama. Tanto en monólogos como en escenas compartidas estos signos gestuales tienden a convertirse muchas veces en una narrativa formal, a nivel de estructura de los movimientos, de lo que se presenta sobre la escena¹⁵, y como tal, harán referencia a movimientos o acciones que conocemos de la cotidianidad y que son fácilmente identificable (beber agua, correr, lanzar una piedra, abrazar, etc.)

El segundo punto fundamental donde se pueden relacionar las teorías gestuales mencionadas corresponde a un modelo no muy distante de la imitación de la realidad, y que inscribiremos dentro de este apartado debido al descubrimiento de esta forma gestual en la obra de Christoph Marthaler. Nos referimos a lo que plantea Jacques Lecoq en *El cuerpo poético*, en donde el objeto estudiado parte también de una realidad preexistente pero la imitación no es la función principal del trabajo del actor; se identifica el objeto material o animal a estudiar y se extrae una serie de características que descubran partes fundamentales del objeto y así, con *el método de las transferencias*, se busca humanizar el objeto estudiado o a la inversa, dotar de rasgos del objeto estudiado al personaje¹⁶. Ejemplo de ello se deja ver en *Le Nozze di Figaro*, al final del segundo acto¹⁷, cuando Bartolo, Marcellina y Basilio llegan para impedir la boda con un contrato que obliga a Figaro a casarse con Marcellina. Los tres en hilera

¹⁵ Aunque este tipo de utilización del gesto tiene su origen en el teatro naturalista (Pavis, 1994: 171) de principios del siglo XX, lo que aquí se plantea no tiene una necesaria relación con un tipo de interpretación verosímil, lo que se rescata es la relación existente entre los gestos y el drama.

¹⁶ Lecoq, Jacques (2004). *El cuerpo poético*, traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba editorial, pág. 72 -73.

¹⁷ Marthaler, Christoph (2006). *Le Nozze di Figaro*, Heathfield, DVD Opus Arte, disco 1 01:35:58. Grabado en el Palais Garnier de París, 2006.

muestran, de menos a más, gestos que no tienen relación directa con una realidad preexistente pero si con respecto al carácter del personaje y dotados de rasgos animales. A esto Lecoq lo denomina como trasmutación.

GESTO FIGURAL

Para la definición de esta forma gestual nos serviremos principalmente de la teoría que estructura Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos*, enfocándonos principalmente en dos puntos: el primero trata sobre lo figural del trabajo gestual del actor durante la representación, en tanto que se presenta como gestos que carecen de un objeto o comportamiento mimado a nivel de una realidad preexistente, y el segundo sobre las cuatro operaciones del trabajo del sueño¹⁸ y su relación con el discurso o tema de las escenas seleccionadas. En el primero rescataremos dos aspectos sustanciales localizados en la obra de Christoph Marthaler: el movimiento como la estructura de un discurso, en tanto que sus gestos no miméticos están temáticamente unificados y orientados hacia una idea-significado concreta, y la proxémica, en tanto que la kinestesia modifica y es modificada por los personajes. En el segundo punto descubriremos las cuatro operaciones del trabajo onírico y cómo funcionan y se relacionan con el discurso. Jean-François Lyotard nos ayuda a entender de qué manera las teorías freudianas convergen con el trabajo de Marthaler en cuanto que la energética de los espectáculos funciona en relación a un discurso o tema específico, cobrando sentido y en ocasiones significado a través de gestos cualitativamente no comparables con el pensamiento consciente.

“El discurso que se halla al fondo del sueño es lo que sirve de base para que el trabajo [onírico] opere, y éste lo usa como materia”¹⁹. Por ello apuntaremos las directrices por las cuales abordaremos esta teoría, con el único fin de descubrir los puntos convergentes con las escenas seleccionadas de los espectáculos analizados de Christoph Marthaler, y nos basaremos en los estudios de Jean-François Lyotard y Patrice Pavis:

¹⁸ Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gil, pág 246.

¹⁹ Idem.

Condensación. Se puede entender de manera formal a través de Lyotard como la colisión de los “significantes y/o significados” originando “objetos” que, en cualquier caso, ya no son específicamente lingüísticos y que hasta son específicamente no lingüísticos. Y yendo un paso más en una relación directa con los espectáculos, Pavis plantea:

los efectos en planos paralelos puestos en perspectiva, con un tipo de figura-matriz, un lugar que “pertenece a la vez al espacio del texto, al de la puesta en escena y al del escenario” estos planos se superponen en nuestra mirada y nos obligan a una figuración de lo que se podría haber reducido anodinamente a unas series paralelas de signos.

La condensación procede unas veces por acumulación-superposición-interferencia de los signos a través de los vectores-acumuladores, y otras veces por el paso de uno a otro mediante un sistema de equivalencias y sustituciones.²⁰

Desplazamiento. Aquí nos serviremos únicamente de lo que plantea Patrice Pavis, ya que su planteamiento es bastante claro y conciso:

se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro –la conexión es aparente y el desplazamiento aparece entonces como un encadenamiento temporal o casual (vector-conector)-, y otras veces como un movimiento de ruptura que termina bruscamente con una serie y pasa sin transmisión a otra (vector-secante)

Figuralidad. En este punto hay que tener especial cuidado de no reducir la forma por el objeto, que puede parecer su primera lectura. Ahora comprendemos que el discurso de una puesta en escena, que a su vez entendemos como el deseo²¹, en un símil del trabajo del sueño: “enfoca un objeto exterior al lenguaje

²⁰ Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, pág. 100.

²¹ Lyotard habla sobre las teorías de Sigmund Freud acerca del deseo y lo presenta como el fondo y fundamento de los sueños, lo que los origina. El trabajo del sueño es la transformación de ese deseo. A nivel de los espectáculos podemos encontrar un símil directo entre *deseo* y *discurso* y cómo las cuatro operaciones del trabajo del sueño transforman el discurso en una puesta en escena.

y que podemos presentarlo como su referencia; nos apoyamos entonces en la función de designación y ya no de significación”²², haciendo referencia a lo que origina el gesto, más no al gesto mismo. “Por figuración, podríamos decir que el deseo, además, coge la palabra al pie de la letra; el pie de la letra es la figura”²³.

“Un texto con imagen es un discurso muy cercano a la figura”²⁴ y nos plantea el ejemplo de la poesía que, por sus metáforas y metonimias, puede acceder a *reemplazar* por figuras algunas de sus porciones. En *Le Nozze di Figaro*, acto cuarto, aria *Il capro e la capretta*²⁵, interpretado por Marcellina, mientras ella canta, las palabras se vuelven figura en la parte superior del escenario, en tanto que sucede lo que ella canta.

La elaboración secundaria. Consiste a grandes rasgos en hacer que el sueño tenga una relación directa con la realidad, es decir, dotarlo de inteligibilidad y estructura razonable. No solo en los gestos que se presentan sino también en un discurso claramente mimético, en tanto que existe una relación directa e identificable con una realidad preexistente, y sin dejar de lado los efectos y afectos de las sensaciones estéticas del espectáculo.

Dicho lo anterior podremos enfocarnos a la tarea de buscar estos elementos en las escenas seleccionadas, hacer un proceso en primera instancia de identificación de los gestos, para después seleccionarlos y clasificarlos según su origen y su forma, para posteriormente ver de qué manera se suscriben al espectáculo, en qué ámbito elaboran sentido.

²² Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gil, pág. 253.

²³ Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gil, pág. 252.

²⁴ Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gil, pág. 253.

²⁵ Marthaler, Christoph (2006). *Le Nozze di Figaro*, Heathfield, DVD Opus Arte, disco 2 00:51:18. Grabado en el Palais Garnier de París, 2006.

LA ELABORACIÓN DE SENTIDO

A pesar de las diferencias estructurales evidentes que existen entre *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” y *Le Nozze di Figaro*, ambos espectáculos persisten en un mismo concepto que sirve como continente y a la vez como unificador de toda la puesta en escena. Patrice Pavis hace referencia a ello cuando menciona que no se puede

...dividir la performance del actor en especialidades demasiado estrechas, pues con ello perderíamos de vista la globalidad de la significación: una gestual así sólo tiene sentido en relación con un desplazamiento, con un tipo de dicción o ritmo, sin hablar del conjunto de la escena...²⁶

Todos los elementos y/o componentes de la escena y del trabajo del actor, de una forma u otra se inscriben en el espectáculo, en la mayoría de los casos, en relación con el todo. A esta relación, que servirá como cohesor y como objetivo final de los componentes, en tanto que forman parte de un todo, Patrice Pavis lo explica como:

El trabajo del actor sólo se comprende una vez reubicado en el contexto global de una puesta en escena, allí donde participa en **la elaboración de sentido** de toda la representación. De nada sirve anotar todos los detalles de ese trabajo si no descubrimos la forma en que se extiende por toda la representación²⁷.

Entendiendo así que los personajes, tanto en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” y *Le Nozze di Figaro*, están dotados de rasgos reales o que, como dice el mismo Marthaler, están dotados de contemporaneidad, y que la gestual busca su inscripción en la elaboración de sentido, existen momentos donde los gestos, ya sea que provengan de una mimesis o que se presenten figurales, no encuentran participación en la elaboración de sentido en escenas donde el tema o el drama se observan bastante claros, por no decir evidentes. Es en este punto donde

²⁶ Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, pág. 77.

²⁷ Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, pág. 78.

trabajaremos, con el fin de descifrar de qué manera estos gestos que no encuentran su inclusión en la elaboración de sentido funcionan y/o se relacionan con el espectáculo.

ANÁLISIS

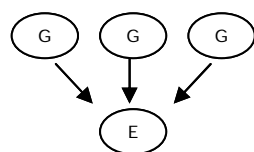
Para el análisis se han seleccionado dos escenas en las que se ha observado la existencia de gestos miméticos y gestos figurales, así como variantes de los mismos, en tanto que estas variantes no pueden ser definidas totalmente en uno u otro concepto. Se han identificado gestos simultáneos que pueden suscribirse tanto en el gesto mimético como en el gesto figural, siendo la diferencia la manera en que estos repercuten en la escena a través de sus relaciones. La diversificación en el trabajo gestual de las escenas seleccionadas nos permitirá, tanto en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” como en *Le Nozze di Figaro*, establecer las relaciones gestuales dentro de la escena en relación con el gesto mismo según sus características de origen y la relación con los *sintagmas gestuales*, de acuerdo con su inscripción en la elaboración de sentido. Para comenzar el análisis es necesario denotar los parámetros que se tomarán en cuenta así como el objeto de estudio y los objetivos respectivos a cada parámetro.

- 1) La división de las escenas se realizará de manera distinta según cada espectáculo. En el caso de *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” se utilizará la división que plantea Pavis haciendo referencia al **sintagma gestual**, entendido como un fragmento global que recurre al sentido para hacer que el fragmento comprenda el conjunto del proyecto gestual con todas sus fases²⁸. En el caso de *Le Nozze di Figaro* la división se realizará tomando en cuenta la estructura propia de la ópera (recitativos, duettinos, arias, etc...).
- 2) Con la finalidad de que el lector comprenda mejor el objeto de análisis (las escenas y los sintagmas gestuales), se hará una **explicación del gesto**, así como de los elementos que pueden llegar a afectar su relación con el sintagma, la escena o el espectáculo, debido a que esta explicación del gesto se presenta como “un sistema, sin duda no aislable ni separable del conjunto

²⁸ Pavis, Patrice (1994). *El teatro y su recepción*, traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC, pág. 164.

de la representación, pero al menos coherente y analizable según sus propias unidades.”²⁹

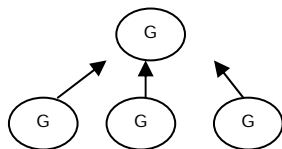
- 3) **Funcionamiento** con respecto a **la elaboración de sentido**. En este apartado descubriremos cómo se relacionan los gestos del sintagma gestual o segmento analizado, primero entre ellos mismos, segundo en relación al mismo sintagma o segmento y tercero en relación con la escena y/o el espectáculo, buscando estas posibles relaciones que nos ayudarán a completar la elaboración de sentido:



Dos o más gestos simultáneos elaborarán sentido respecto al espectador.



Dos o más gestos elaborarán sentido respecto a ellos mismos.



Dos o más gestos elaborarán sentido respecto a otro.

- 4) Utilizando los parámetros dados sobre el gesto mimético y el gesto figural, y cómo consecuencia del descubrimiento de la manera en que funciona el gesto en la elaboración de sentido, dilucidaremos el **tipo de gesto** y sus posibles variantes.
- 5) Se comentarán las **relaciones** entre los personajes y a la vez las posibles relaciones temáticas o argumentales de la escena en busca de la relación con la contemporaneidad, partiendo de un nivel gestual hacia un nivel total de la escena.

²⁹ Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, pág. 81.

Cada parámetro nos dotará de información que servirá a modo de *puzzle* para descubrir las relaciones gestuales respecto a la *realidad*, así como su manera de inscribirse en los distintos ámbitos del espectáculo, siempre rescatando primordialmente la elaboración de sentido como cohesor de toda la representación.

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!

Primera escena,

Danke, für diesen guten Morgen,

00:06:32

Esta escena transcurre dentro de los primeros quince minutos del espectáculo, y es importante mencionarlo, debido a que la energética utilizada por Christoph Marthaler se va sirviendo de las canciones y coros para acentuar la soledad de los personajes y de la situación. Aquí es donde por primera vez los diez personajes son orquestados por un tipo de *corifeo*, en tanto que es el primero que destaca del resto, haciendo la función de camarero y entregando a cada personaje distintos objetos. En una primera vuelta entrega una taza de cristal con agua, cucharilla y bolsa de té, en una segunda vuelta hace entrega de un plato con algo que asemeja a galletas. Mientras él se encarga de esto, el resto de los personajes crean una atmósfera sonora con murmullos y el sonido de las cucharillas pegando en los lados del vaso de cristal, como quien remueve el azúcar de un café. En la tercera vuelta el *corifeo* recoge una a una las bolsas de té, siempre en el mismo orden y sin ninguna afectación de los personajes, solo realizando el gesto. Al finalizar las tres vueltas, el *corifeo* se sienta frente a un piano y comienza a dirigir una canción popular religiosa alemana *Danke, für diesen guten Morgen*³⁰, y el resto de personajes levantando la taza de cristal y sin haber bebido, cantan. Esta canción que comienza en DO, hará una subida tonal, nota por nota, hasta dos escalas más arriba.

Se ha dividido la escena en tres sintagmas gestuales, que tienen como núcleo el recorrido del corifeo por el escenario, y se ha añadido la canción *Danke, für diesen guten Morgen* al último sintagma, ya que es aquí donde podemos observar una cohesión de toda la escena.

³⁰ Gracias por esta buena mañana.

1. **Sintagma Gestual.**- Primera vuelta. Entrega de tazas de cristal con bolsas de té.

1.1) **Explicación del gesto.**- El corifeo con una bandeja y once tazas de cristal en ella, entrega uno a uno las tazas y coloca las respectivas bolsas de té, excepto en el lugar donde él estaba sentado, ahí coloca un vaso de cristal con una bebida efervescente.

1.2) **Funcionamiento del sintagma en la elaboración de sentido.**- Este *lugar indefinido* que se presenta con mesas dispuestas en ambos extremos del escenario y con un gran reloj en el centro, nos remite a nivel visual a un tipo de cafetería en alguna estación dispuesta para trasportes terrestres, puesto que los personajes solo esperan. Observamos que este sintagma se inscribe a nivel de sensación en el espectáculo, puesto que no existe un drama evidente al cual adscribirse. La proxémica de los personajes, en tanto que están sentados cada uno en una mesa, y la entrega de tazas con agua, cucharillas y bolsas de té, nos confirma la idea de una cafetería. Así, en este gesto que se repite once veces, ninguno de los diez personajes que están recibiendo su taza de té se relaciona de manera directa o indirecta con otro, ni siquiera con el *corifeo* que les entrega las tazas. El que se encarga de unificar estos gestos es el espectador. Por tanto, debido a que no hay relación entre los personajes, esta serie de gestos concatenados elabora sentido respecto al espectador.

1.3) **Tipo de gesto.**- Es un tipo de gesto de estructura mimética, en tanto que sus movimientos se asemejan a una realidad preexistente, pero que no encuentra su inclusión en el drama, debido a la propia estructura del espectáculo. El sintagma se descubre aislado de los sintagmas anteriores, y los gestos que lo conforman se presentan como piezas aisladas que se estructuran sólo dentro del mismo sintagma a través de la *condensación* de gestos. Por tanto observamos que el sintagma posee características miméticas a nivel de origen y figurales a nivel de organización.

- 1.4) **Relaciones.-** Observamos que entre los diez personajes que están recibiendo las tazas de té no existe una relación gestual y los únicos elementos que los unifican son el espacio en el que convergen y el *corifeo* que sirve las tazas, atisbamos que los diez personajes podrían figurar como clientes y el *corifeo* como camarero que les atiende. El gran punto que los relaciona es la energética existente, que por efecto de condensación nos refiere el lugar de la cafetería.

2. **Sintagma gestual.-** Segunda vuelta. Entrega de platos con galletas.

- 2.1) **Explicación del gesto.-** El corifeo con una bandeja y once platos con algo que asemeja a galletas realiza el mismo recorrido dejando los platos en las distintas mesas, los personajes a la vez han comenzado a remover el líquido golpeando las cucharillas contra los extremos de la taza y susurrando murmullos inteligibles, creando un sonido constante de golpeteo de metal contra cristal que se combina con los murmullos.
- 2.2) **Funcionamiento del sintagma en la elaboración de sentido.-** Como bien plantea Patrice Pavis sería insuficiente tratar de aislar los gestos del resto del espectáculo. Aquí podemos observar que la combinación del efecto sonoro producido por agitar las cucharillas y golpearlas contra el cristal, junto con el estímulo auditivo de los murmullos, crea una atmósfera sonora que acompaña la segunda vuelta del *corifeo*, y que él acentúa con el sonido que resulta de dejar los platos sobre la mesa de manera vigorosa. Así pues, observamos una *condensación* de efectos sonoros y visuales: la repetición de gestos concatenados, el sonido producido por los platos en las mesas, el golpeteo de las cucharillas contra las tazas y el sonido producido fonéticamente por los personajes. Estos distintos efectos elaboran sentido dentro del sintagma respecto a una sensación y en relación al espectador.
- 2.3) **Tipo de gesto.-** A pesar de que claramente se observa que los gestos son miméticos, en tanto que son reconocibles en una realidad preexistente y que los sonidos pertenecen al mismo concepto, existe aquí una

Por tanto tenemos un gesto mimético que se suscribe a una lógica de sensación a través de una condensación de efectos.

- 2.4) **Relaciones.-** Al igual que el sintagma anterior los personajes no se relacionan de manera directa, se relacionan respecto a la energética creada por los efectos producidos por la *condensación*.
3. **Sintagma gestual.-** Tercera vuelta, recogida de bolsas de té y canción *Danke, für diesen guten morgen*.
- 3.1) **Explicación del gesto.-** Al inicio de esta tercera vuelta del *corifeo* por las mesas, éste hace sonar una campanilla que detendrá todos los sonidos que se ejecutaban en ese momento. Acto seguido, el *corifeo*, con un plato en la mano, pasa a recoger las bolsas de té que había dejado. Al final de esta vuelta se sienta frente al piano y comienza la canción *Danke, für diesen guten Morgen*, que se repetirá por dieciséis estrofas y hará una escala tonal utilizando dos escalas.
- 3.2) **Funcionamiento del sintagma en la elaboración de sentido.-** En esta tercera vuelta el movimiento del *corifeo* es continuo, a diferencia de las vueltas anteriores, no se detiene para recoger lo que antes se detuvo para dejar. Así también descubrimos una **situación** donde un personaje ya no sólo funge como guía sino que toma el control, primero al sonar la campanilla que hace parar todos los sonidos y que da pie a que los personajes dispongan su bolsa de té para que él pase a recogerla, pero sin el menor cuidado por hacerlo, simplemente efectúa la tercera vuelta con el plato y algunas bolsas quedan en él y otras terminan en el suelo. La misma situación se observa durante el desarrollo de *Danke, für diesen guten Morgen*; el *corifeo* toma la batuta y claramente dirige el coro de personajes que con la taza levantada, pero sin haber bebido de ella, comienzan a cantar repitiendo la canción dieciséis veces, subiendo de

La elaboración de sentido en de este sintagma es con respecto a la recién creada situación.

- 3.3) **Tipo de gesto.-** Para esta tercera vuelta ya se ha formado una situación en donde claramente el *corifeo*, mas allá de ser el primero en sobresalir del coro, ha tomado el control de lo que sucede en escena. Los gestos se presentan miméticos y encuentran relación con una situación, que a su vez se relaciona, a través de los afectos producidos, con el espectáculo. Observamos cómo funciona la *elaboración secundaria* mediante las sensaciones producidas por los gestos miméticos, en referencia a una situación que se reconoce en una realidad preexistente, mas no en un drama. Así pues, se presenta un gesto con estructura mimética que se inscribe en una situación a través de la *elaboración secundaria*.
- 3.4) **Relaciones.-** La relación que al inicio de la escena se presentaba como *camarero-cliente* de algún tipo de cafetería en alguna sala de espera de alguna estación de transportes terrestres, ahora se descubre como una *relación de poder*, donde el *corifeo* dirige la situación y los demás personajes deben adherirse a los ritmos y tonos que él plantea. La canción *Danke, für diesen guten Morgen* nos muestra cómo el *corifeo* sube el tono a tal punto que la situación se torna ridícula e irrisoria, debido a que ningún personaje puede sostener la nota. Así, después de haber subido ambos peldaños, nos damos cuenta de que el *corifeo* va indicando lo que deben beber o comer y cuánto tiempo tienen designado

Danke, für diesen guten Morgen es una canción alemana protestante que tiene su origen en 1961, autoría de Martin Schneirder Gotthard. Se popularizó en la década de los sesenta al ganar el primer lugar del concurso de la academia protestante de Tutzing. Trata de cuando los feligreses dan gracias a Dios por todas las bondades recibidas tanto físicas como etéreas. *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, que ha sido definida como una oda a la RDA, nos muestra en esta escena la cara de una Alemania socialista, que por las propias características de este sistema político, proporcionaba a la población los insumos necesarios, así como las normas que dictaban su consumo. En una posible interpretación podemos mencionar que este sistema político mantenía a la población más que controlada, mutilada en sus libertades de elección y decisión, lo que ocasionaba un aislamiento entre las personas.

Le Nozze Di Figaro

Acto I

Escena IV,

Recitativo y Duetino.

Via resti servita (Susana, Marcellina)

00:06:31

A diferencia de *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, aquí es claramente identificable un drama del cual nos serviremos para poder estudiar la escena, debido a la relación que existe entre éste y el gesto. En esta escena Susana y Marcellina se encuentran al momento de entrar en el escenario y con una falsa cortesía se dirigen la una a la otra. Marcellina, que acaba de escudriñar un plan con Bartolo para poder desposarse con Figaro, da comienzo a las ofensas provocando a Susana, que poco a poco entra en la misma dinámica. Para poder estudiar los gestos de forma completa tomaremos como el inicio del objeto a analizar la entrada de Susana y Marcellina, poco

antes del comienzo del *recitativo*, debido a que existe una serie de gestos que sirve como introducción al drama. En esta escena podemos observar como Marcellina y Susana comienzan a insultarse de manera indirecta, utilizando como puente conector en un principio al espectador, hasta que en un momento de quiebre se agreden de manera física.

1. **Segmento.** Escena IV. Entrada de Susana y Marcellina.

- 1.1) **Explicación del gesto.-** Aquí vemos entrar al mismo tiempo a Susana y Marcellina, una por cada puerta de las que se encuentran al fondo del escenario. Cierran las puertas al mismo tiempo, se miran, Marcellina cuelga la bolsa que trae consigo en una percha y ambas, cruzadas de brazos, se disponen de cara al público.
- 1.2) **Funcionamiento en la elaboración de sentido.-** Este segmento a nivel gestual elabora sentido de forma directa en dos maneras: la primera es en relación con la situación que encontramos entre Susana y Marcellina, ambas con deseos de casarse con Figaro y molestas la una con la otra. La segunda es respecto al drama, en tanto que Marcellina, al servicio del Conde, ha hablado con Bartolo para poder reclamar a Figaro como su marido debido a una deuda que tiene con ella. A pesar de que los gestos están siendo visualizados por los personajes que los ejecutan, la elaboración de sentido se completa sólo con respecto al espectador, pues lo convierten claramente en cómplice de los sucesos del segmento al volcarse francamente de cara a él y al adoptar una disposición lineal en el espacio.
- 1.3) **Tipo de gesto.-** Observamos movimientos pertenecientes a una realidad preexistente y que se relacionan claramente con el drama y la situación, por tanto tenemos aquí un gesto mimético *puro*, en el sentido que observamos con gran claridad la relación de un significante con un significado.

- 1.4) **Relaciones.**- Dos personajes que ejecutan movimientos al unísono y que frecuentemente se confrontan con la mirada o con la disposición de cuerpo evidencian, como es el caso, un enfrentamiento. Susana y Marcellina dejan claro el poco agrado mutuo, tratando de conservar, en todo momento, la cortesía.

2. **Segmento.** Susana y Marcellina. Recitativo.

- 2.1) **Explicación del gesto.**- Aquí los dos personajes francamente de cara al público con brazos cruzados van recitando el texto. Marcellina voltea en ocasiones ligeramente la cabeza para atacar a Susana. En un momento ambas caminan hacia el frente del escenario levantando las rodillas, se detienen, se miran y se pasan el dorso de la mano por el cuello de abajo hacia arriba hasta llegar a la barbilla y extender el brazo como signo de agresión.
- 2.2) **Funcionamiento en la elaboración de sentido.**- Este segmento posee dos tipos de gestos que elaboran sentido de la misma manera. El primero de carácter mimético -los movimientos de cabeza al final de las frases irónicas y el movimiento de la mano que pasa por el cuello-, que se presenta como un significante que cobra significado con respecto al texto. El segundo se presenta en el momento en que dan cuatro pasos hacia delante levantando las rodillas. La diferencia estriba en que este gesto no presenta una relación significante/significado a pesar de que tiene cabida en una realidad preexistente. Así pues, observamos que los gestos del segmento elaboran sentido respecto al drama a pesar de que posean estructuras distintas. Observamos también que tanto Susana como Marcellina están de cara al espectador y a él es a quien de manera directa dirigen los diálogos, aunque no sea el origen ni el fin de sus intervenciones, es decir, la elaboración de sentido de todo el segmento se completará sólo ante la mirada del espectador debido a que es él quien reúne las piezas separas que se muestran en el escenario, en tanto que la proxémica así se presenta.

- 2.3) **Tipo de gesto.**- Aquí podemos observar en general gestos miméticos que encuentran su inclusión en el drama y en la situación, que están supeditados al recitativo, ya que ayudan a narrar los sucesos del segmento, y que tienen su origen en una realidad preexistente. En particular encontramos una variante del gesto mimético en el momento en que tanto Susana como Marcelina caminan hacia el frente alzando las rodillas, debido a que, a pesar de que este gesto tiene una inclusión en la situación -ya que las dispone al enfrentamiento-, carece de un objeto mimado, es decir, de significante. Para poder dotar a este gesto de toda su estructura necesitamos servirnos de la idea de la *figuralidad*, y así entender este gesto como una disposición de ambas a una confrontación. Así pues, a través de la *figuralidad* se presenta una metonimia de la guerra, de los soldados que marchan a la batalla. Descubrimos un gesto de origen figural que encuentra su inclusión en la situación a través de la *figuralidad* en medio de gestos miméticos puros. Y también descubrimos que un segmento puede tener un núcleo mixto y, por ende, gestos que presentan una mimesis pura y otros que se presentan figurales.
- 2.4) **Relaciones.**- En una primera lectura del drama la relación de los personajes puede ser bastante clara. Marcellina comienza a atacar a Susana y ella intenta contenerse guardando la compostura, de lo cual Marcellina hace mella. Lo que rescatamos del montaje de Christoph Marthaler es el hecho de que la relación de los personajes es un triángulo (a diferencia del texto original). El espectador se vuelve en el puente conector entre los personajes y es a través de él que los insultos llegan a su objetivo. Así Marthaler logra introducir *la condensación*, no solo de una manera visual a través del gesto, sino también a nivel del drama: tanto Susana como Marcellina se están agrediendo de manera indirecta entre ellas, su ubicación en el escenario las mantiene separadas; así, sólo el espectador posee conocimiento de todos los sucesos y él, desde el patio de butacas, *condensará* los distintos estímulos dramáticos.

3. **Segmento.** Susana y Marcellina. Duettino.

- 3.1) **Explicación del gesto.-** Ambos personajes comienzan el *duettino* dando unos pequeños pasos hacia adelante levantando ligeramente las rodillas, de nuevo, siempre de cara al público. Cuando comienzan a cantar Susana se acomoda las *medias*, Marcellina al ver esto se acomoda las *medias* también. Cuando Susana ofende a Marcellina mencionando “*La edad*”, ella retrocede alzando ligeramente las rodillas al lugar donde comenzó el *duettino*, va por la bolsa que dejó al inicio en las perchas y de ella saca un vestido de novia que se pone por encima de la ropa. Susana al ver esto se acerca y arranca un trozo del vestido, Marcellina devuelve la agresión tirando del atuendo de Susana, ésta le propicia un pellizco en la entrepierna y lanza los trozos que ha arrancado del vestido al suelo. Marcellina recoge el vestido, los trozos del mismo, los guarda de nuevo en la bolsa y se va.
- 3.2) **Funcionamiento en la elaboración de sentido.-** Los gestos que aquí se presentan tienen una clara relación con el drama y con la situación, acompañan al texto y lo apoyan en el discurso, incluso aquellos que no presentan una mimesis directa. La elaboración de sentido de este segmento está dividida en dos partes: la primera de ellas encuentra su totalidad en relación con el drama pero a través de la mirada del espectador, debido a que, como en el segmento anterior, la puesta en escena de Marthaler hace cómplice directo al público. La segunda parte elabora sentido únicamente con respecto al drama, debido a que los gestos que se presentan son miméticos y se relacionan solo entre ellos. Así, observamos que este segmento elabora sentido en relación con el drama en todo momento, ya sea a través de la mirada del público o sirviéndose de gestos figurales que se inscriben en una situación.
- 3.3) **Tipo de gesto.-** Dentro de este segmento observamos un gesto clave o característico de la obra de Christoph Marthaler: cuando Susana y Marcellina avanzan y retroceden levantando las rodillas y finalizando

- 3.4) **Relaciones.**- Se nos presenta aquí, en principio, una batalla llena de cortesía y buenos modales, donde cada una vocalmente expresa que no perderá la compostura, y durante la primera mitad seguirá siendo un enfrentamiento triangular. En el momento en que este triángulo se rompe, la cortesía y compostura también lo hacen, dando pie a las agresiones físicas, justo en el momento en que Marcellina se pone por encima el vestido de novia. Aunque el texto original propone que los dos personajes se encuentran en la puerta en el momento en que van a salir, Marthaler las coloca de frente al público haciéndolo cómplice directo de las agresiones. Así también, la disposición en el escenario –una de cada lado- puede interpretarse como el área de batalla de cada una, que en principio se presenta vocal y se transformará en un área de batalla física.

RESULTADOS

Se ha descubierto un carácter polivalente de las distintas formas gestuales debido a las relaciones entre las mismas, los sintagmas/segmentos y la elaboración de sentido, y a que no son exclusivas unas de otras, sino que se presentan con aspectos tanto miméticos como figurales. Esto significa que unos gestos provienen de una mimesis que no encuentran su inclusión en el drama, sino que se relaciona con una sensación de la escena, y otros con rasgos figurales que se relacionan con una situación. De esta manera, observamos una combinación de gestos miméticos y figurales que, en su puesta en escena, crean un puente de comunicación con el espectador. Las sensaciones y los afectos producidos tienen sus *pilares* en los aspectos miméticos del gesto, ya sea en movimientos, situaciones y/o realidades político/históricas.

Así también, descubrimos que las cuatro operaciones del sueño funcionan no sólo para los gestos figurales, sino que en ocasiones obtienen el papel de organizadoras de los gestos observados. Se presentan como vectores que funcionan hacia la elaboración de sentido: efectos *condensados* o *desplazados* que crean situaciones y/o sensaciones. Observamos que la *condensación* funciona en la mayoría de los casos respecto al espectador y que no se reserva solo para los gestos, sino que también funciona como vector de distintos efectos, ya sean sonoros o visuales, en fin, de una atmósfera. Así, a pesar de que en ocasiones claramente se observa que los gestos y los efectos son miméticos, en tanto que son reconocibles en una realidad preexistente, existe una alteración en su puesta en escena que hace que no se relacionen con un drama. Están manejados, organizados y superpuestos con el fin de provocar sensaciones más que significado. Por tanto tenemos gestos y efectos miméticos que se suscriben a una lógica de sensación a través de una *condensación* de efectos.

Entendiendo que la situación es el antecesor del drama³¹, en tanto que es la que puede o no generar conflicto, existen gestos miméticos y figurales que alimentan, en principio, una situación pero que no se relacionan con un drama. Más bien, se relacionan con un tema, mostrando que las escenas no están constituidas en función de un único elemento. Este proceso deja al descubierto que los gestos, como unidad, elaboran sentido respecto a un sintagma/segmento que, a su vez, lo hace en relación al espectáculo. Así, la elaboración de sentido se presenta escalonada: el gesto funciona respecto al sintagma/segmento y este, a la escena o espectáculo.

Es necesario aclarar, además, que tanto el gesto como el sintagma/segmento pueden elaborar sentido en relación con una de estas cuatro variantes: *sensación/tema/situación/drama*. El gesto no necesariamente se relaciona de la misma manera con el sintagma/segmento como éste lo hace con la escena o espectáculo. Ejemplo de ello es cuando en *Le Nozze di Figaro* Marcellina y Susana se confrontan³², pues ahí los gestos elaboran sentido con respecto a la situación, pero el segmento elabora sentido con el espectáculo a través del espectador. Así, descubrimos que el espectador se presenta como un elemento más donde los gestos y/o sintagmas/segmentos pueden elaborar sentido. En *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” son los gestos que se presentan aislados los que elaboran sentido respecto al espectador, sirviéndose de la proxémica, mientras que en *Le Nozze di Figaro* es el primer segmento el que lo hace.

En estas dos escenas la situación no está necesariamente ligada al drama ni la sensación al tema. Tanto un gesto mimético como uno figural pueden elaborar sentido con respecto a una situación o sensación, sin necesidad de pertenecer al drama o al tema. Así, observamos cómo en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, a pesar de que mantiene la misma secuencia de gestos durante la escena, se presenta un cambio en la elaboración de sentido en el último sintagma. Esto ocurre

³¹ Aquí nos serviremos de las definiciones de Patrice Pavis. **Situación:** La naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y, de modo más general, [...] la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes. **Drama:** ... hace referencia al texto dramático y a la representación teatral que muestra la *tensión* de las escenas y de los episodios [...] hacia un desenlace. Pavis, Patrice (1996). *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, pág. 144 y 425.

³² Marthaler, Christoph (2006). *Le Nozze di Figaro*, Heathfield, DVD Opus Arte, disco 1 00:21:47. Grabado en el Palais Garnier de París, 2006.

debido a que las sensaciones de los dos primeros lo dotan de situación. De esta manera, dicha situación, precedida por una elaboración de sentido respecto a sensaciones, detona, al final de toda la escena, en una relación clara con un suceso histórico: la RDA.

Christoph Marthaler relaciona las escenas con la realidad en dos aspectos fundamentales:

- En *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*” donde, a pesar de que los gestos se presentan miméticos en su origen, su relación con la realidad no estriba en los mismos, sino en su puesta en escena. Aquí la proxémica juega un papel preponderante en tanto que es a través de ella que los gestos se irán relacionando con la sensación y con la situación. Así, la sensación muta hacia una situación dotando, cada vez más, a la escena de relación con la realidad. Al finalizar el tercer sintagma, cuando es ejecutada la canción *Danke, für diesen guten Morgen*, se ha creado todo un antecedente que, sintagma a sintagma, por *desplazamiento*, va otorgando de cuerpo temático a la escena. Al final nos es claro que se está haciendo referencia a la extinta RDA, donde - como ya se ha mencionado, por las características del socialismo- se encuentra un símil con la realidad. Por tanto, descubrimos una mimesis gestual y una mimesis político/histórica, en tanto que la situación y el tema encuentran su objeto mimado en una realidad preexistente a la escena y al espectáculo.

Así, vemos corroborada la idea que se expone en un inicio: se trata de un espectáculo que se presenta como una oda a la extinta RDA, con la variante de que los gestos de origen mimético elaboran sentido, en un comienzo, respecto a sensaciones, y al final, respecto a situaciones, pero jamás a un drama. A su vez, los sintagmas y escenas lo harán respecto a un tema. Así, en la escena *Danke, für diesen guten Morgen* tenemos, de principio a fin, un carácter mimético, y, en el camino intermedio, encontramos el cómo Christoph Marthaler hace la relación con la realidad: la *condensación* de gestos y efectos dentro de la escena se servirá de forma determinante de la proxémica, para que el espectador

sea quien complete dichas relaciones a nivel de situación y tema. Así, los gestos de origen mimético, que en un inicio se presentan aislados, se unifican situacionalmente.

- En *Via resti servita* –escena IV, *Le Nozze di Figaro*– se presentan, inicialmente, gestos miméticos que elaboran sentido con respecto a una situación solo a través de la proxémica y sirviéndose del espectador. Por su parte, la *condensación* ya no solo repercute en los gestos y en los efectos -a diferencia de *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, sino que Christoph Marthaler la utiliza con el fin de completar el drama. Ejemplo de ello es cuando Susana y Marcellina están mostrando su enfado de manera indirecta y solo gracias a la *condensación* se puede completar el conflicto, que de otra forma no encontraría un punto de convergencia. La relación con la realidad que descubrimos en esta escena está, en primer lugar, en los personajes que, gestualmente, en la mayoría de los segmentos, tienen un origen mimético y elaboran sentido con respecto a la situación y al drama. Solamente persisten algunas excepciones en contados elementos donde, a pesar de que los gestos poseen una mimesis, es necesario hacer servir alguna operación del sueño para encontrar su funcionamiento respecto a la elaboración de sentido. Es en estos momentos donde descubrimos una característica que se presenta repetidamente tanto en *Le Nozze di Figaro* como en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, mostrando que los gestos se relacionan con la realidad a través de una mimesis del movimiento, pero que, en su puesta en escena, el gesto mimético es alterado en función del espectáculo.

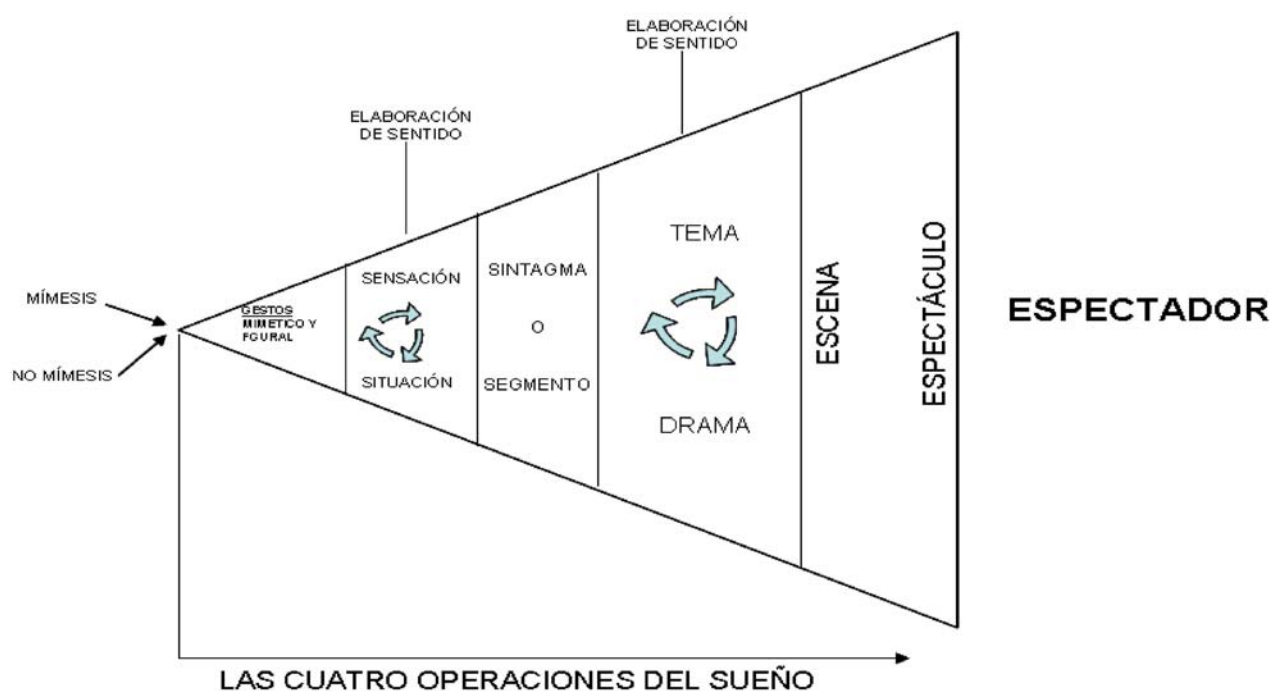
CONCLUSIÓN

El análisis gestual ha dejado al descubierto una serie de relaciones cruzadas en la manera en que los gestos miméticos y figurales elaboran sentido respecto a los sintagmas/segmentos y respecto a las escenas, lo cual nos exige un estudio no lineal. Se han encontrado puntos clave que nos servirán para poder entender mejor estas relaciones:

1. La elaboración de sentido se presenta en dos fases: a) haciendo referencia a la situación o a una sensación, que es la que relaciona a los gestos con los sintagmas/segmentos, y b) en referencia al drama o un tema, que relaciona los sintagmas/segmentos con la escena o el espectáculo.
2. El espectador se ha descubierto como un elemento que otorga cohesión a la escena, se convierte en una pieza del *puzzle* que completa lo que esta sucediendo en ella. Sin él, los gestos y efectos se conservarían aislados.
3. Este proceso se sirve de la *condensación* de efectos y gestos que, a su vez, utiliza la proxémica para dotar a los sintagmas/segmentos de una relación respecto a la elaboración de sentido, lo que determina la situación y la sensación.
4. La elaboración de sentido se conforma sirviéndose tanto de los gestos como de los efectos.
5. Los gestos presentan rasgos miméticos en el origen y rasgos figurales en su organización y puesta en escena.
6. Siempre existe una conexión con la realidad preexistente, ya sea con una mimesis gestual o situacional.

7. A pesar de esto, existen gestos que no presentan una relación significante/significado. Así pues, observamos que los gestos pueden elaborar sentido respecto a un mismo aspecto, a pesar de que posean estructuras de origen distintas.

La manera escalonada en que se presenta la elaboración sentido ha permitido generar un diagrama donde se muestra cómo funcionan los elementos del análisis y cómo las cuatro operaciones del sueño persisten a lo largo de todo el proceso y no solo en el gesto figural.



Mas allá de las posibles relaciones con la realidad que se han descubierto a nivel gestual a través de estas dos escenas, se descubre una alteración estética de la misma, una manera de conformar la escena que se sirve indistintamente de los gestos miméticos y figurales, de los efectos y afectos.

Christoph Marthaler nos devela su inclinación por espectáculos que plasman personajes siempre reales, en tanto que sus movimientos o sus situaciones son reconocibles en el mundo del espectador, pero que no encuentran su *lugar*, su inclusión dentro de esa realidad de la que surgen. Es por eso que este mundo escénico aparece,

como algunos han optado por definir, como un tiempo suspendido, y, a nivel gestual, se construye a través de *una mimesis de lo real dentro de un mundo onírico*.

La relación con la realidad, tanto en *Le Nozze di Figaro* como en *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab*”, se desarrolla mas allá de la gestual con que en un inicio se presenta, es toda una serie de recursos también temáticos y situacionales. Esta asociación es lo que permite a estos dos espectáculos establecer las conexiones con el mundo del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

Baricco, Claudia (1999). “Christoph Marthaler y Murx. Una Velada Patriótica” en *Teatro al sur*, # 11, octubre 2000, Buenos aires, Artes del Sur.

Briegleb, Till (2011). “Retrato: Christoph Marthaler” en *Goethe-Institut*. Consultado en <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/por/esindex.htm> 5/06/2011.

Benach, Joan-Anton (2010). “El látigo de Marthaler abre hoy el festival de Avignon” en *La Vanguardia*, 07/07/2010. Consultado en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100707/53959227387/el-latigo-de-marthaler-abre-hoy-el-festival-de-avignon.html>, 18/05/2011.

De Francisco, Itzíar (2004). “Directores estrella, Eimuntas Nekrosius, Christoph Marthaler y Robert Lepage” en *El cultural*. Consultado en: <http://www.remiendoteatro.com/Notas/Directores%20estrella%20Eimuntas%20Nekrosius,%20Christoph%20Marthaler,%20Robert%20Lepage.htm>, 6/06/2011.

Lecoq, Jacques (2004). *El cuerpo poético*, traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba editorial.

Liotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*, traducción de Josep Elias y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gil.

Marthaler, Christoph (1993). *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, DVD s/E.

Marthaler, Christoph (2006). *Le nozze di Figaro*, Heathfield, DVD dos discos, Opus Arte.

Mudge, Stephen J. (2006). “Le Nozze di Figaro” en *Opera News*, junio de 2006. Consultado en: <http://www.operanews.com/operanews/templates/content.aspx?id=8657>, 6/06/2011

Mudge, Stephen J. (2010). “La Traviata” en *Opera News*, septiembre 2010.
Consultado en:
<http://operanews.com/operanews/templates/content.aspx?id=4299>, 5/06/2011.

Pavis, Patrice (1994). *El teatro y su recepción*, traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC.

Pavis, Patrice (1996). *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós.

Quadri, Franco (1999). *Luca Ronconi la Ricerca di un Metodo*, Milano, Editorial Ubilibri.