

TRABAJO FINAL DE LA LIC. EN TEATRO CON
ORIENTACIÓN ACTORAL

**INTENSIFICAR LA EXPERIENCIA ESTÉTICA:
EL TIEMPO COMO MECANISMO DE CREACIÓN**

Ghersí Iara Libel

Toret Bravo Micaela Beatriz

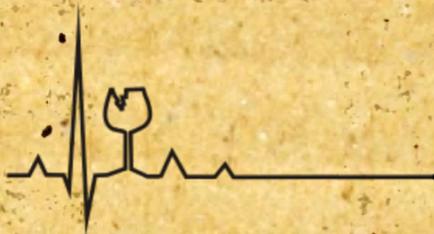
Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de artes

Departamento de teatro

Asesora / Ruiz Ana

-2018-



"Fue una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultoso a veces, y a veces extrañamente calmo..."

El Túnel de Ernesto Sábato.

Quando nos es necesario describir una situación relevante en nuestras vidas, de esas que nos provocan en cuerpo y alma, el tiempo real que se considera es aquél que se mide en emociones o sentimientos. Aparece en este tipo de tiempo la singularidad de la vivencia, de la expectación o de la participación de cierto acto mientras que aquél otro tiempo determinado por el reloj se nos presenta como un tiempo ajeno. "El tiempo universal" nos devuelve una estructura homogénea de la vida, una experiencia totalizante.

Nuestra investigación pretende recobrar aquél tiempo singular, valorando la medida temporal en relación a la experiencia perceptual. Intensificar la experiencia estética a través del tiempo como mecanismo de construcción es desgarrar el tiempo de la duración externa para ver brotar el instante sensible, el acto poético.

A mi abuelo Manuel

*Hombre de carácter rígido y mirada sensible.
Con manos temblorosas y la piel signada por una vida
de sacrificios, lejos muy lejos de su patria
nos dejó mil historias y algunas canciones.*

Amó a su manera.

*Y en mi corazón llevo tanto su sonrisa vital y joven
como sus ojos llenos de melancolía y transparencia,
porque fue todo eso, porque la vida no es una línea recta.*

A él por resistir.

Micaela

Agradecemos

Al equipo de trabajo por una entrega sin reparos, por poner el cuerpo el alma y el corazón.

A Ana por su acompañamiento y su mirada sensible, por generarnos esas crisis necesarias para repensarse y al mismo tiempo ayudarnos a salir.

A Nicolás Giovanna por la predisposición para aportarnos de su arte y por el tiempo que con tanto amor nos dedicó.

A cocina de culturas por la generosidad de abrirnos el espacio de ensayos.

Agradecimientos personales de las autoras

A mi familia por el apoyo y el amor incondicional.

A Mati por el aguante de siempre.

A la banda amiga que me aguanta el corazón.

A Mica por todo.

Iara

A D's por todo.

A mi familia por su eterna contención y apoyo, sin lo cual no me hubiese sido posible transitar este camino.

A Iara por ponerle orden y practicidad a este proyecto. Y por todas las horas compartidas fuera del escenario.

Mica

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. MARCO PARA UNA INVESTIGACIÓN TEMPORAL: EL TIEMPO, UNA EXPERIENCIA PERCEPTIVA	
a. Tiempo de la homogeneidad	7
b. Tiempo de ruptura	14
b.1 La duración y lo interno	16
b.2. Detenerse en el instante: el tiempo de la poesía	18
c. El desgarramiento del tiempo: lo performativo	22
II. EL TIEMPO QUE BROTA: LA ESCENA COMO RELIEVE	
a. El cruce interdisciplinar como punto de partida	33
a.1 Entre la música y el teatro: hacia una nueva forma de pensar la escena	37
a.1.a El pulso como elemento ordenador	38
a.1.b Variación en desarrollo como elemento compositivo	40
a.1.c Posibilidades sonoras de los instrumentos	42
a.1.d El músico en vivo: La importancia de la voz musical	47
b. Proceso dramático	49

III. TIEMPO DE ACCIÓN: INSTANTES QUE IRRUMPEN

a. Hacia una actuación temporal	59
b. La búsqueda de una escucha grupal	68
c. Bailar la actuación: acción y expresión	73
d. Cuerpo tensado: generador de temporalidad	78

IV. ORQUESTAR PARA COMPOSER: ACTO POÉTICO DEL EJE VERTICAL

a. Trabajar con la duración: intensificar la experiencia	90
b. Gramática de la obra: su carácter temporal	93
b.1 El ritmo en nuestra obra.	101
c. Entre el caos y el orden: la resistencia	104
d. Movimientos	109
d.1. Movimiento uno: Caos contenido	112
d.2. Movimiento dos: Al límite	116
d.3. Movimiento tres: Caos expuesto	120
d.4. Movimiento cuatro: La fuerza animal	123
d.5. Movimiento cinco: La gotera	126
e. Escenografía, vestuario e iluminación	128

CONSIDERACIONES FINALES

Dramaturgia	141
Referencias	154

INTRODUCCIÓN

Trabajar en los límites de las posibilidades nos ha resultado siempre una decisión desafiante y motivadora. Es por ello que nuestro recorrido comienza con la admiración por el trabajo temporal que despliega la música, considerando que el aspecto temporal posee una gran potencia a investigar para la creación escénica. Estar en el borde y quebrar líneas imaginarias es para nosotras poder trascender la diferencia entre ambos mundos, música y teatro, en un terreno superador en el que se complementen los elementos de ambos lenguajes para una creación conjunta. Problematizar el eje temporal como una forma de creación nos invita y motiva a descubrir nuevas formas compositivas en donde la expresión, el cuerpo, la emoción, el texto, los sonidos y las luces dispondrán de nuevas formas de aparecer y sostenerse en la escena con el objetivo de descubrir qué aspectos del mecanismo teatral son posibles ampliar y transformar.

Con el fin de organizar los hallazgos y la teoría escénica en relación a nuestra búsqueda temporal, desarrollaremos primero en el Cap I. "Marco para una investigación temporal: El tiempo y la percepción"

un breve recorrido sobre la concepción histórica y social del tiempo, para poder llegar así al modo en que comprendemos las temporalidades escénicas y los mecanismos que la construyen y la develan. Además, en este primer capítulo se hará énfasis en una noción que consideramos esencial por entender al tiempo como un constructo experiencial sobre el cual se construye nuestra idea de cultura y por lo tanto un estar particular en el mundo.

En el Cap. II “El tiempo que brota: la escena como relieve” se dará cuenta de la importancia del cruce interdisciplinar para nuestra investigación, en cuanto posee la capacidad de amplificar los límites estancos de una disciplina. Podremos reconocer aquí la profundización de la música sobre las herramientas de manipulación duracional e intensivas del sonido y la extrapolación de conceptos concretos de la misma para nuestro trabajo, a partir de la voz de Leandro Doliri.

A través del Cap. III “Tiempo de acción” se podrán apreciar los desafíos y los hallazgos desde el área actoral, construyendo los conceptos referentes a una reflexión corporal de la escena a partir de las

preguntas ¿Qué posibilidades temporales pueden materializar nuestros cuerpos? Y ¿Cómo llegar a la construcción de una actuación temporal?

Finalmente en el Cap. IV “Orquestar para componer”, se plantearán los desafíos en relación a la composición general de la obra a partir del concepto de orquestación y se hablará también de la singularidad estructural del trabajo, dando cuenta de los procesos temporales aplicados para la construcción de nuestra realización escénica.

Por el carácter experimental de nuestro proceso nos resulta importante nombrar aquí al equipo convocado, el cual realizó a lo largo de toda la investigación numerosos aportes que la enriquecieron. Convocamos a Florencia Illanes y Antonella Calzetti quienes junto a Iara Gherzi (tesista de este trabajo) ocupan el rol de actrices. Además fue fundamental para el cruce interdisciplinar convocar a Leandro Doliri, músico que desde hace un tiempo trabaja profundizando la relación entre el teatro y la música y que participa en nuestra realización ejecutando instrumentos musicales en vivo. Conforman el equipo de dirección y

composición escénica Micaela Toret (también tesista en esta investigación) y Lautaro Ruiz como asistente de dirección.

A continuación intentaremos plasmar el registro de una constante retroalimentación entre nuestras reflexiones teóricas y el devenir práctico de la escena teatral, con la esperanza de poder transmitir nuestra experiencia investigativa. Invitamos de esta manera a leer nuestro mapa, disfrutando junto con nosotras el viaje que realizamos con el deseo de que estas líneas permitan revivir la experiencia teórico-práctica como parte de un mismo recorrido.



Dibujo realizado por Lautaro Ruiz en referencia al Mov.4 "La fuerza animal.

La Dragallina

Es la hija mutante de una sociedad sin sentido.

Cuando lo insostenible se vuelve cotidiano

este nuevo espécimen corre como gallina y cacarea desordenando el gallinero

mientras escupe fuego.

I. MARCO PARA UNA INVESTIGACIÓN TEMPORAL
El tiempo y la percepción

a. Tiempo de la homogeneidad

Iniciar una investigación escénica a partir del aspecto temporal como elemento de creación conlleva la necesidad primera de definir al menos qué noción acerca del tiempo adoptamos, desarrollo en el que intentaremos volver un poco más claro un concepto tan abstracto y discutido a lo largo de la historia a través de los distintos ámbitos científicos. El campo de la filosofía se vuelve un terreno con el que establecemos permanentemente cruces, permitiéndonos por un lado abordar el germen de la inquietud que impulsa esta investigación escénica acerca del aspecto temporal, y por otro, tomar dimensión no sólo de su valor artístico sino además profundizando en su valor histórico-social.

Reconocer la amplia discusión sobre los diversos conceptos temporales a lo largo de la historia implica por un lado descubrir el nivel de abstracción que le es inherente, y por otro nos permite señalar la preocupación social existente por entender este fenómeno. Esto nos permite confirmar las palabras de Agamben (2007) cuando escribe que “cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo, y no

es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia”(p.131)., afirmación por la cual se destaca la relación del elemento temporal con el fenómeno perceptivo, es decir que una investigación sobre lo temporal cobra importancia en tanto se considere la capacidad del tiempo de modificar nuestra percepción, y en cuanto, se considere igualmente, la posibilidad de modificar esa experiencia a través de una actualización de los conceptos temporales que nos atraviesan.

Por lo tanto el tiempo adquiere un doble status; es por un lado símbolo abstracto y por otro elemento concreto que construye la percepción. Luego de considerar el material investigativo de los distintos conceptos del *tiempo* en la historia, haremos breves menciones que nos ayudarán a entender mejor esta idea y que nos encaminarán hacia los conceptos que finalmente fueron necesarios capturar para una construcción propia sobre una experiencia temporal escénica.

Según Agamben, podemos reconocer tres grandes representaciones sobre el tiempo: la grecorromana que lo consideraba

circular y por lo tanto continuo (por su inevitable retorno). En estas sociedades, la repetición de un tiempo continuo generaba la sensación de perpetuidad y acentuaba de este modo el carácter divino a través de la no dirección. El principio y el fin de esta idea circular serán siempre sobre sí misma (de hecho su símbolo es la imagen de una serpiente comiéndose su propia cola), ya que se vuelve inconcebible de otra manera.

Por otra parte, la concepción cristiana se opone, morfológicamente, a primera vista a esta idea al definir al tiempo como algo lineal. La primera consecuencia de esta concepción es que resulta imposible pensar en la repetición de los hechos, otorgándole un carácter singular y efímero a cada suceso. A su vez se define una dirección clara con este tiempo lineal, siempre recto, lo que genera irreversibilidad. De este modo, el cristianismo define esta línea temporal entre dos eventos claves: el génesis y el apocalipsis, ubicándonos en medio de un principio y un fin bien concretos, resaltando la sensación de finitud y no de eternidad. Quizá el aporte mayor, desde el cual se abrirán luego otros caminos, es que la concepción cristiana convierte al tiempo en un

fenómeno humano mientras que las sociedades grecorromanas lo relacionaban con los astros, es decir con un factor externo.

Se evidencia la primer discrepancia entre quienes consideraban al tiempo como elemento esencial regido por los astros (lo espacial, y por tanto externo) y quienes lo consideraban algo interno, principalmente espiritual. La observación de Agamben destaca que la representación cristiana solo modifica la cuestión espacial (de un espacio exterior a un estado interior) pero que en su estructura general conserva el aspecto continuo de la visión clásica.

Finalmente, el tiempo de la modernidad resulta ser una laicización de la idea cristiana, lo que Agamben (2007) define como un tiempo al que se le ha sustraído la idea de fin (que perseguía el cristianismo), consecuencia de un vaciamiento en donde solo importa el proceso en sí mismo, en comparación de un antes y un después. Por tanto el tiempo moderno encuentra su mayor expresión en la industrialización, en donde lo importante está en relación al concepto de progreso; destacando la acción de avanzar. Como consecuencia los

procesos mecánicos y los nuevos objetivos de producción nos otorgan una experiencia industrial y maquinaria del tiempo, siempre homogénea.

Arrate (2016) ampliará esta percepción al hablar del “tiempo muerto y sustraído de la experiencia” (p.184) que al encontrar sus fundamentos de sentido en una idea consecuente de progreso, elimina la “propia dimensión temporal del hombre”. El investigador reconoce una cosificación y racionalización del tiempo, proceso que se hace incluso más evidente en la difusión del uso del reloj de bolsillo y la estandarización mundial de la hora.

Como consecuencia, el devenir temporal ya no estaría determinado por las acciones como en la antigüedad, sino que estarían en función de cierta medida mecánica simplificando y totalizando la variedad temporal: “Del mismo modo que el mapa sustituye el espacio vivido que siempre es discontinuo y diverso en un espacio homogéneo y continuo, el reloj sustituye el tiempo práctico, también discontinuo y diverso en un tiempo lineal y homogéneo” (Arrate, 2016, p.185).

De este modo se evidencia que la pluralidad del tiempo se vuelve

simplista tras una idea de sucesión en la producción mercantil. Es decir que el concepto que se adquiere a través de la percepción sobre el tiempo pierde la profundidad y complejidad que las sociedades antiguas experimentaban al considerar la experiencia temporal en relación a las distintas actividades que realizaban.¹

Al finalizar el siglo XX y tras las distintas colisiones políticas y económicas, la sociedad comienza a perder la ilusión y los grandes ideales de progreso de la modernidad, surgiendo así el tiempo de la posmodernidad, que fomenta el hiperconsumo y la inmediatez:

(...) nace una cultura hedonista que incita a la satisfacción inmediata de las necesidades, estimula la urgencia de los placeres, halaga la expansión de uno mismo (...) Aparece el tiempo de la aceleración, de la concentración, de la urgencia y de la contracción. (Arrate, 2016, p.186)

¹ por ejemplo la medición del tiempo a partir de lo que se demora en cocinar un puchero

Si el tiempo de la modernidad concentraba su potencial en un futuro prometedor, el tiempo de la posmodernidad lo hará en un presente inmediato. De cualquier forma, estas representaciones temporales continúan siendo ante todo lineales y reduccionistas.

En conclusión, lo desarrollado por Agamben en su estudio es que ya sea de forma circular o lineal estas representaciones del tiempo son ante todo espaciales y geométricas. Es decir, se forman de una imagen y un espacio.

La imagen lógica de las concepciones temporales en occidente es el punto como un instante, al cual se lo ubica en el espacio de forma consecutiva, generando así la línea o el círculo temporal que construye nuestra experiencia del tiempo. Esta idea espacial y divisible será lo que Bergson criticará al formular la teoría de la duración que pondremos en diálogo con la intuición del instante de Bachelard (1932) en el siguiente apartado.

b. Tiempo de rupturas

Como consecuencia de la racionalización del tiempo y su representación lineal, surgen desde los distintos ámbitos científicos teorías que ponen de relieve la discontinuidad como ruptura del pensamiento clásico. Estas teorías valoran la simultaneidad temporal, las fisuras, y una vuelta a recuperar la complejidad y la profundidad de la verdadera experiencia temporal sustraída al individuo.

La teoría del caos y la profundización en conceptos como irreversibilidad e indeterminismo temporal son solo algunos ejemplos del amplio alcance que tuvo el estudio enfocado a descubrir aquellas temporalidades que habían quedado fuera del acto de homogeneización y que naturalizaban la linealidad, aboliendo esa riqueza temporal que no puede ser contada y que por tanto escapa a la sucesión racional.

Entender este panorama de ruptura conceptual nos parece pertinente en tanto consideramos el arte como la modificación de cualquier límite temporal, porque ¿no se suceden, en un hecho teatral, múltiples tiempos que escapan a la linealidad? Y ¿No es cualquier

creación artística una irrupción en el tiempo de la cotidianeidad, es decir un tiempo otro? El arte ha sabido capturar rápidamente este terreno como un lugar fértil para la exploración, y a su vez, este tipo de búsqueda ha encontrado en el arte la posibilidad más próxima para su materialización. Podemos encontrar tales manifestaciones en obras como el video-arte de Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner*, el cine mágico de Georges Méliès, la escena del abrazo en *Café Müller* de Pina Bausch, las composiciones de Heiner Goebbels desde la música y el teatro, el surgimiento de la performance duracional, o la danza Butoh, solo por nombrar algunos de los precedentes en los cuales se hace explícito el trabajo con el aspecto temporal.

Ubicamos por tanto a nuestra investigación escénica en este marco reflexivo en el cual la fisura, la discontinuidad y la multiplicidad temporal se ponen por sobre los procesos simplistas y homogéneos de un tiempo totalizante. Valorar estas concepciones sobre lo temporal se corresponde con la necesidad de ampliar la experiencia de lo vivido, pensar al tiempo desde otras perspectivas, desde “un modelo de temporalidades multilineales o rizomáticas” en palabras de Arrate (2016, p.193). , e incluso pensar en

los procesos perceptivos con otra profundidad, en donde al poner en relieve el valor temporal de la creación, la acción adquiere una nueva dimensión en la experiencia sensorial.

b.1.La duración y lo interno.

En este marco de ruptura y reformulaciones, Henri Bergson desarrolla su teoría sobre el concepto de duración, a través de la cual enfatiza la temporalidad de lo inteligible, es decir de la conciencia interna. Esta teoría critica principalmente la aplicación de conceptos espaciales (como la medición) al tiempo con el fin de capturarlo. Nos parece pertinente citar la reflexión de López (1996)

(...) la idea de número se construye sobre el espacio y no sobre el tiempo real, es un instrumento que sirve para conocer lo externo en el espacio. (...) la multiplicidad de la duración pura y de los estados de conciencia es una multiplicidad cualitativa; por el contrario, la multiplicidad del espacio y del número es cuantitativa. (...) no podemos confundir la sucesión contada con la sucesión vivida, ya que se trata de dos cosas totalmente distintas. (p.296)

Con el concepto de duración, Bergson explicará la esencia de la verdadera experiencia temporal que se desarrolla en términos cualitativos y que principalmente, tiene lugar en la conciencia interna del individuo ámbito en el cual pasado-presente-futuro conforman un solo bloque temporal.

La duración es entonces, dinámica e inmensurable pero sobre todo es interna al sujeto. A pesar de estar de acuerdo con el aspecto cualitativo de la experiencia que el desarrolla, ante esta última afirmación corresponde preguntarnos si es posible una escenificación de la duración, o si aquella duración dinámica e interna del individuo puede resultar impulso creativo para la actuación, lo que equivale a pensar cómo es posible trabajar materialmente con tal abstracción ya que para Bergson la duración es inaprehensible.

Antes de intentar responder estas preguntas que nos impulsan a pensar los conceptos temporales desde la creación, debemos hacer la salvedad de que tanto la teoría de Bergson como la de Bachelard abren camino, en este panorama agrietado, a un pensamiento de nuevas formas

de experiencia temporal. Y que nuestra construcción escénica se funda sobre estas experiencias, incorporando conceptos que se desprenden de las teorías de la fragmentación. Precisamente, la obra de Bachelard (1932) “La intuición del instante” es la valoración de lo discontinuo por excelencia, de lo fragmentario y de la acción. Es a partir del instante que podremos disolver cierto carácter abstracto del tiempo, capturando la temporalización como material de creación.

b.2. Detenerse en el instante: el tiempo de la poesía.

Gastón Bachelard actualiza la reflexión temporal de Bergson centrando su estética de la intuición del instante en el acto poético-creador. Es decir que desde el comienzo debemos entender la teoría de Bachelard en términos explícitos de creación artística, más específicamente, en la creación poética. El autor afirma que la única realidad del tiempo es el instante y en estos términos se explica la duración, ya que para Bachelard (1932) “la experiencia inmediata del tiempo es la experiencia indolente del instante aprehendido” (p.38). La duración, en su teoría, deja de ser ese bloque absoluto e

inaprehensible para convertirse en una sucesión de instantes sin duración.

El filósofo determina dos ejes fundamentales para comprender una experiencia temporal real: El eje horizontal como el tiempo que fluye, y el eje vertical como el tiempo que brota. A través de este último nos explica la representación del instante, es decir, el tiempo del poeta. Debemos nombrar dos consideraciones importantes al respecto; la primera es que la sola denominación de un *eje vertical* nos pone en frente, al menos imaginariamente, de un corte que indica el carácter fragmentario y discontinuo del instante. En palabras de Bachelard (1932), este eje vertical que es el instante, se impone de forma instantánea y violenta. Y en segundo lugar, este corte viene dado por la voluntad de acción (en oposición al eje horizontal, que sólo puede fluir) otorgándole al poeta el poder de quebrar la continuidad de cierto “devenir vital”.

Bachelard afirma que sólo a través del instante podemos tomar conciencia del presente, ya que es sólo mediante la reflexión apasionada

de la vida y del detalle (a través de este corte que indica acción voluntaria) que podemos percibir el aquí y ahora. El instante nace, entonces de un acto de voluntad: la decisión de detenerse y percibir (se). Y es en este acto creativo y voluntario en donde ocurre el acontecimiento, en donde es posible dimensionar a la temporalidad, ya que como dice Bachelard (1932) “el tiempo no es nada si no pasa nada en él, que la Eternidad carece de sentido antes de la creación” (p. 44).

Con esta afirmación Bachelard (al igual que Agamben) enfatiza la definición de tiempo en relación a los conceptos de creación, de acto y de voluntad. Es posible en estos términos pensar en una modificación de cualquier experiencia temporal, es decir, hacer emerger las temporalidades del eje vertical. Tomar partido y hacer brotar el tiempo poético en lugar de sentir, como comúnmente se expresa, que el tiempo se sucede sin más.

En relación a esto, la intuición temporal que desarrolla el filósofo posee dos afirmaciones claves; el carácter discontinuo del tiempo y el carácter puntiforme del instante (en cuanto se pone de relieve a través de

un acto), a lo que nosotras agregaremos a este último, su carácter de presente que encierra un sentido performativo ya que como dice Cornago (2006) “lo performativo atraviesa la escena con el fin de acentuar el aquí y ahora material y físico, que es el cuerpo innegable del teatro” (p.4). Es decir que el cuerpo del teatro es en esencia performativo, ya que se sucede en instantes que a través de su irrupción construyen el presente de la escena, pero desarrollaremos en profundidad este concepto en el siguiente apartado.

Entonces, hasta aquí podemos decir que la realización escénica² es ese acontecimiento que nace instantáneamente y de forma violenta bajo un acto de voluntad. Es decir se vuelve ruptura de cierto devenir vital y a la vez conciencia de la intención creadora. Esta ruptura vuelve posible en nuestra práctica una escenificación de las temporalidades inherentes a la creación, al artificio. Es por ser parte del eje vertical un acto poético manipulable, posible de ser aprehendido en los términos de Bachelard (1932). Y como según el filósofo el ser es “un lugar de

² Concepto tomado de Erika Fischer Lichte en “Estética de lo performativo”

resonancia de los ritmos de los instantes” (p.59). ningún lugar mejor que la escena como acontecimiento presente para poner a bailar aquellos ritmos del cuerpo y del alma.

De este modo re pensar la concepción temporal nos conduce a indagar en nuevas estructuras escénicas y generar intervenciones creativas desde una conciencia que intenta superar una vez más la barrera clásica y simplista de la lógica lineal. Este nuevo paradigma sobre el aspecto temporal resulta ser un terreno fértil para el arte en general y aún más para el desarrollo de nuestra práctica en particular, por introducir el tiempo no como una *condición que viene dada*³ sino como una posibilidad de acción, una voluntad creadora.

c. El desgarramiento del tiempo: Lo performativo

Pensar el acontecimiento escénico en instantes nos lleva a reflexionar sobre su dimensión performativa, ya que como venimos afirmando el instante se pone de relieve para acentuar el presente de la acción, permitiéndonos así percibir y experimentar a cada momento

³ Erika Fischer Lichte en “Estética de lo performativo”

aquello que emerge. Dicho de otro modo, y haciendo referencia al concepto de Cornago que mencionamos anteriormente, el eje vertical (al cual pertenece el instante) desgarrar el tiempo de la horizontalidad otorgándole a ese acontecimiento una marca performativa esencial por poner en valor lo que sucede *in situ*. En consecuencia el instante para nosotras en este trabajo se trataría de un periodo de tiempo puntual en el que sucede algo, pero su valor no estaría determinado por la división estándar que conocemos (tiempo del reloj) si no que pueden variar su duración en función de la experiencia sensorial del acontecimiento.

Por lo tanto, no podemos pensar a la práctica escénica fuera de esa dimensión performativa, o mejor es decir que no podemos concebirla sino como un acontecimiento puntiforme, construido por lo performativo del instante presente.

Con respecto a esto, según Erika F. Lichte (2011), la experiencia de lo emergente (de aquello que acontece en la relación entre los cuerpos, el espacio, los sonidos y durante la expectación) se vuelve lo central de las prácticas performativas. Por ello, señalar y poner en valor

la *emergencia*⁴ del instante como lo más importante, tanto para la etapa de experimentación como para el momento de la expectación, es poder reconocer lo performativo y experimental de nuestro proceso. Allí las ideas preconcebidas o los posibles significados a priori del acto que emergían no funcionaron como pautas para la creación, en su lugar nos permitimos escuchar el conjunto de voces, singulares en su especificidad, de aquellos cuerpos que dialogaban con nuestra propuesta temporal.

Por ello, desde un primer momento, nuestros ensayos fueron un espacio de búsqueda constante en donde las materialidades⁵ presentes se dispusieron en un juego dinámico y sin jerarquía alguna. El deseo de hacer brotar la temporalidad de la escena nos encaminó a la pretensión de detonar todas las posibilidades temporales que nos ofrecía el conjunto

⁴ EriKa Fischer Lichte y Jems Roselt en “la atracción del instante” desarrollan la siguiente afirmación: “la emergencia de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento, esto es, después de que este haya tenido lugar.” (2001, p.117)

⁵ Acunamos aquí el termino de Hermann donde materialidad hacer referencia a la espacialidad, corporalidad y sonoridad de la puesta en escena

de cuerpos, textos, música, los sonidos que se desprendían de las actrices, de los objetos que se encontraban en el espacio, etc. Cada estímulo que se brindaba desde la dirección se enfocaba en hacer surgir de los distintos elementos sus instantes internos y externos, señalando y recuperando luego aquello que emergía de esa relación lúdica y presente para su repetición.

La búsqueda temporal de nuestro trabajo se vio potenciada y develada por la posibilidad real que nos ofrecía aquel juego dinámico. En parte esto se debió a que cada elemento o lenguaje que intervenía en el espacio escénico estuvo siempre en pos de construir un eje temporal y al mismo tiempo, condicionado por él. Es decir, la búsqueda apuntaba a permitir que cada elemento “creara tiempo en el tiempo” (Kramer 1988, p.9). Esto nos llevó a pensar las materialidades de la escena (corporalidad, espacialidad y sonoridad) sólo en relación a las cualidades temporales de la acción y no de otra cosa, por lo que cualquier intención representativa desaparece permitiéndole al tiempo expresar su propia significancia.

Sin embargo, aclaran Erika F. Lichte y Jens Roselt (2001), no se debe pensar que lo performativo carece de significado ni que lo excluye, por el contrario lo performativo genera una apertura de sentido que se habilita gracias al fenómeno perceptual. Se constituye de aquello que no puede ser explicado, sólo transitado y percibido, pero que sin duda generará luego una reflexión producto de esa experiencia que queda latente. Citamos para esclarecer esta idea:

La percepción, más bien, se concentra en sus cualidades sensoriales: en lo especial del cuerpo, en su carisma, en la forma en que se realiza un movimiento, como también en la energía con la cual se efectúa, en el timbre y el volumen de una voz, en el ritmo de los sonidos y también de los movimientos, en el color e intensidad de la luz, en la peculiaridad del espacio y de su atmósfera, en el específico modo con el que se vive el tiempo, en la interacción de sonidos, movimientos, luces, etc. (...) Al focalizar lo performativo como tal, se trata de encontrar la percepción de estas cualidades y también el especial efecto que tengan sobre la percepción en el instante de su desarrollo perceptivo (...). (Érika Fischer Lichte y Jens Roselt, 2001, p.123)

De manera que, el potencial performativo cobra relevancia en nuestro proceso de investigación en tanto, por un lado, se considere al aspecto temporal como una *cualidad sensual* de la realización escénica (posible de ser captado por el fenómeno perceptivo) y por otro, que se acepte su capacidad para modificar esa experiencia perceptiva e incluso generar nuevas experiencias temporales, singulares al fin que se persiga en cada práctica escénica.

Y esta es quizás la característica más importante de nuestro trabajo investigativo ligado al aspecto performativo: descubrir y profundizar cómo la expresión del tiempo tiene sus propias reglas; reconocerlas y construir desde esta primicia fue finalmente lo que nos llevó a experimentar un nuevo panorama escénico que excedió notablemente nuestro imaginario.

No perseguimos la adaptación de los procesos temporales a una interpretación estereotipada (o convencional) de cierta situación dramática (por ejemplo el tiempo de reacción real en una conversación, o el sentido naturalista de un texto) sino que nos permitimos apreciar el

efecto perceptivo que se produce en relación a cómo el tiempo puede transformar hasta la más simple y cotidiana acción en una extrañeza o viceversa; cómo la repetición de algo tan extraño se nos vuelve cotidiano. Es decir, la aparición de los procesos temporales constituye una nueva realidad que es en nuestra práctica escénica la experiencia del tiempo desgarrado, la cual se convierte en el objetivo final de nuestro trabajo de investigación: vivenciar esta experiencia, intensificada por un enfoque temporal.

Debemos rescatar tres puntos claves de los conceptos desarrollados hasta el momento, ya que se vuelven rasgos característicos de nuestro proceso de creación; (a) que nuestra práctica escénica se inscribe en términos de un *tiempo desgarrado*, expresión que hace alusión a la posibilidad de percibir en la fragmentación el acontecimiento performativo, (b) que lo *performativo* prioriza al instante que emerge como aquello que es fundamental tanto para la creación, como para la experiencia espectral, y (c) que, en consecuencia, nuestra práctica contiene una marca *experimental* la cual es para nosotras esencial ya que signa nuestro trabajo de una metodología concreta.

En efecto, la(s) temporalidad(es) se ponen de manifiesto aquí tras un carácter fragmentario que genera dinamismo y que escapa a una narrativa lógica lineal, (la sucesión de eventos continuos que enfatizan la causa-consecuencia de una historia, una situación etc.) pero que en su lugar prioriza el desarrollo de lo emergente y de lo discontinuo. Es en este sentido una construcción vertical y no horizontal.

Finalmente, y como consecuencia de la dimensión performativa que nos atraviesa⁶, nuestra práctica en particular se desarrollará en un terreno híbrido en donde la interdisciplinariedad resulta tan necesaria como innegable, sabiendo que los procesos temporales de los cuales partimos tienen sus raíces en el campo de la música pero que encuentran un desarrollo pobre en el teatro.

En el capítulo siguiente profundizaremos mejor este aspecto, dando cuenta de la relevancia que posee para una investigación el campo interdisciplinar y dejando en evidencia el singular trabajo de traducción

⁶ Teniendo en cuenta que la dimensión performativa surge en las prácticas escénicas posteriores a los 60 como consecuencia de los nuevos cruces disciplinares.

que realizó Leandro Doliri, aplicando términos y procedimientos temporales de origen musical a la creación escénica teatral.

En un espectáculo necesitamos constantemente proponer una tensión entre los diferentes elementos, tal como en la música necesitamos de contrapuntos, como si creáramos un espacio entre esas diferentes fuerzas: el texto y la música, el cuerpo y el espacio, la escenografía y la acústica, entre lo que vemos y oímos. Esos contrapuntos son importantes para abrir un espacio para la imaginación que es, en el fondo, la cosa más importante que se ofrece al público”.

(Goebbels, 2015, p. 111)

II EL TIEMPO QUE BROTA: LA ESCENA COMO RELIEVE

a. Develando la temporalidad escénica: El cruce interdisciplinar como punto de partida

Para definir la relevancia que ha tenido el cruce interdisciplinar en nuestra investigación nos resulta importante volver sobre lo desarrollado en el capítulo anterior en relación a lo performativo. Según el ensayo “La atracción del instante” de Erika F. Lichte y Jens Roselt (2001) el concepto de lo *performativo* o el uso de la denominación *giro performativo* fueron introducidos en los estudios teatrales a partir de una necesidad de ampliar las metodologías de análisis de la puesta en escena. A partir de las investigaciones que Hermann realiza en el siglo XX para escindir al teatro de ser considerado un arte meramente textual y del cruce interdisciplinar que se produce en la década del sesenta, urgía la emergencia de un campo de estudios que incorporara las nuevas dimensiones para comprender el panorama escénico que se estaba gestando.

En este nuevo hacer en donde los límites establecidos ya no eran tan claros y las prácticas escénicas descentran al texto del núcleo de creación para explorar nuevas formas, surgen conceptos como lo

performativo (que se desprende claramente de performance) como una nueva dimensión que intenta acercarse más a esta compleja realidad del arte escénico, como una necesidad de superar cierta perspectiva simplista. Por lo tanto, y observando el devenir de la historia, entendemos que la interdisciplinariedad es un rasgo necesario en este tipo de prácticas en donde la búsqueda apunta a ampliar los límites estancos de una disciplina, tratando ciertas problemáticas desde distintas perspectivas. En relación con esto nos parece conveniente citar a Piaget (1999) cuando afirma que:

Nada nos obliga a dividir lo real en compartimientos estancos o capas simplemente supuestas, correspondientes a las fronteras aparentes de nuestras disciplinas científicas. Por el contrario, todo nos obliga a comprometernos en la investigación de la interacción y de los mecanismos poco comunes. La interdisciplinariedad deja así, de ser un lujo o un producto de ocasión para convertirse en la condición misma del progreso de las investigaciones. (p.79, citado por Mario Tamayo y Tamayo)

Por esta razón, podemos decir que consideramos esencial para explorar el aspecto temporal de la escena, reconocer las limitaciones conceptuales que el arte teatral tiene frente a esta problemática; reconocimiento que descubre al mismo tiempo la necesidad de mirar hacia otras disciplinas y permitir, como bien aclara Martín Inthamoussú (2016) un diálogo que contribuya de forma horizontal y conjunta a una nueva creación escénica (p.24).

Podríamos decir, por lo tanto, que nuestra investigación se cimenta en un escenario performativo e interdisciplinar para el tratamiento de una problemática sobre lo temporal. Dicho de otro modo, transitamos esta experiencia fronteriza con el objetivo de hacer brotar el tiempo de la escena; experiencia que ubicamos concretamente en el cruce interdisciplinar con la música.

Esto se debe a que consideramos que la música es el arte temporal por excelencia, ya que trabaja sobre el tiempo problematizando la combinación de sonidos y silencios a través de distintos mecanismos u operaciones que responden a criterios conceptuales según la época y la cultura. La experiencia musical es sin duda una experiencia perceptiva y

su desarrollo implicó definir de forma específica ciertos procesos temporales (por ejemplo dilatar, comprimir, acelerar, acentuar) como también las herramientas para trabajar con ellos (ritmo, intensidad, altura, etc.).

De aquí que pensemos en introducir a la música y a algunos de sus elementos compositivos en la escena para generar nuevos mecanismos de construcción teatral y explotar de ese modo el carácter temporal de la acción. Aplicación que nos permitió otorgarle un cuerpo a aquel tiempo desgarrado, performativo y presente (del que hablábamos al comienzo) que es el teatro.

Para ello tomamos la decisión de convocar a Leandro Doliri, guitarrista y músico que desde hace un tiempo trabaja en y para el teatro siendo de su especial interés el trabajo fronterizo entre ambas disciplinas. La voz de Leandro estuvo presente tanto en los entrenamientos temporales, como en el calentamiento previo a la experimentación o el ensayo, y finalmente en la escena de nuestra obra convirtiéndose a través del cajón y la guitarra en una voz musical que modifica el juego actoral y construye el discurso escénico.

Su incorporación al equipo, desde el comienzo de los ensayos, fue crucial para el proceso como también lo fueron la serie de reflexiones que intercambiamos a lo largo de esta búsqueda integrando las concepciones temporales de sonido y movimiento. Por esta razón se puede apreciar en lo desarrollado hasta el momento, como también en los siguientes capítulos, el uso de conceptos que devienen del ámbito musical pero que, con el fin ya explicado, trasladamos a la escena.

Finalmente, en el siguiente apartado se podrá leer de una forma más clara y directa cómo, a través de los instrumentos, Leandro generó una relación con las actrices que se mantuvo a modo de diálogo desde un primer momento; creando a partir de una horizontalidad plena y una escucha activa, una singular forma de estar en escena.

a.1 Entre la música y el teatro: hacia una nueva forma de pensar la escena.

El lienzo de la música es el tiempo.

Como se mencionó anteriormente, la música, arte temporal por excelencia, fue un elemento esencial en nuestra investigación.

Utilizamos de ella múltiples y variados conceptos que fueron tan útiles como necesarios para poder pensar el tiempo en la escena.

Desarrollaremos a continuación los conceptos y elementos que consideramos fundamentales para la exploración y posterior composición de nuestra realización escénica, retomados de la entrevista realizada a Leandro el día 16/8/2018.

a.1.a El pulso como elemento ordenador.

Durante la primera etapa de ejercitación temporal, para poder comprender el modo de ordenar elementos en el tiempo, utilizamos como estímulo regular la marcación de un pulso concreto. Este elemento es una unidad básica que se utiliza en la música para medir el tiempo, realizando una división del mismo en partes iguales mediante la repetición constante de una pulsación.

Si bien el pulso suele ser regular, pueden efectuarse sobre él operaciones como doblar y desdoblar, la primera consiste en dividir el tiempo en segmentos aún más pequeños y la segunda por el contrario en segmentos mayores.

Este elemento fue utilizado de diversas maneras en cada movimiento. Leandro nos explica:

“Cuando toco en el Mov⁷. 3 (caos expuesto) por ejemplo, pienso en que es necesario que haya un pulso regular, pero a su vez el acento no debe serlo. Esto en la música lo reconocemos como métrica. Mantengo un pulso regular para sostener el tipo de movimiento de esos cuerpos particulares, lo que les permite tener una base firme con la cual pueden contar, pero el hecho de que no exista una métrica regular, genera la incomodidad de no saber qué viene después: evita la predictibilidad, lo que te obliga a estar en un tiempo presente; en aquello que está sucediendo en este momento.”.

Por oposición, el Mov. 2 (Al límite) es la encarnación del orden, por lo tanto lo que se pretende es que la estructura rítmica sea totalmente predecible. Después de la primera ejecución, cuando comienza a aumentar la velocidad, el oyente puede predecir que la velocidad continuará aumentando. “En cuanto al Mov. 1 (Caos contenido),

⁷ Se utiliza la palabra Movimiento (con mayúscula) en referencia a la nominación estructural de nuestra obra

produzco con el cajón una regularidad que les genera a las chicas expectativas de lo que va a pasar y en un momento dado rompo totalmente con eso. Musicalmente en este primer caos el cajón interviene de forma diferente al caos 2 (Mov.3 Caos expuesto). Generando una regularidad que te permite comenzar a predecir los próximos sonidos pero de forma inesperada rompo con eso, y a través de esta ruptura se desata el caos.”

Podemos observar entonces cómo el uso de esta herramienta temporal de la música construye en la escena estructuras dentro de las cuales se inscriben las acciones generando así cierta tensión no sólo en su ejecución sino también en la expectación.

a.1.b Variación en desarrollo como elemento compositivo.

Otro elemento que trasladamos de la música a la escena es la variación en desarrollo, principio de configuración musical que consiste en presentar un primer material (tema) en el cual se realizan modificaciones sobre alguno de sus elementos (melodía, armonía, ritmo, etc.) pero nunca sobre todos ellos a la vez. Es decir, se parte de la idea de

que cada material que se presenta es la consecuencia o el resultado de un material anterior.

Una primera cosa se transforma en una segunda, opuesta a la anterior y, sin embargo, semejante. Y por el hecho de que algo temporalmente posterior deriva de algo temporalmente anterior, ese anterior que ya contiene lo posterior de manera no explícita nos hace experimentar la evolución en el tiempo: la derivación contrastante subraya, más aún que el experimento motivico-temático, el carácter de proceso del discurso musical. (Clemens Kuhn, 2003, p.101)

Esta técnica compositiva podemos verla claramente en la creación de la partitura de acciones del Mov 2, en la cual se plantea una primera acción desde la cual devienen, ya sea en contraste o correspondencia, las siguientes, desde las cuales nacerán a su vez nuevos movimientos. Por ejemplo la acción de señalar hacia el techo se transforma luego en señalar al público y posteriormente a los laterales, que deviene luego en darle la espalda al espectador, y así sucesivamente las acciones se fueron modificando de forma aditiva, construyendo de este modo el segundo Movimiento.

a.1.c Posibilidades sonoras de los instrumentos.

En nuestro trabajo son utilizados en escena dos instrumentos musicales: el cajón peruano y la guitarra que nos ofrecieron diversas cualidades de sonido generando distintas atmósferas y temporalidades.

Las diferencias principales entre ellos radican en dos puntos claves; por un lado en el espíritu sedimentado que contiene cada instrumento, y por otro en el espectro sonoro.

En la música frecuentemente se habla del *espíritu sedimentado* como concepto que hace referencia a todos aquellos sentidos, culturales sociales e históricos que acompañan a ciertos sonidos e instrumentos, es decir el sentido adicional que construimos alrededor de ellos. Este concepto nos ayuda a pensar lo que propone el instrumento en escena.

El espíritu sedimentado de la guitarra es muy diferente al del cajón, lo cual se puede ver concretamente en los Movimientos, por ejemplo al tocar un bossa con la guitarra puede aparecer el imaginario de una playa o cuando suena un flamenco puede recordarse el acento español. En el caso del cajón peruano su espíritu sedimentado suele acercarnos a la idea de ritual, nos lleva a una idea catártica de la música

y los movimientos por la historia que carga, el lugar desde el cual nace, etc. Estas características forman parte de lo que el espíritu sedimentado de ese tipo de música propone. Lo asociamos rápidamente a signos establecidos culturalmente y actuamos en función de eso. En efecto, aquellos Movimientos que se construyeron en la relación cajón-acción como aquellos que se construyeron en la relación guitarra-acción comenzaron a teñirse del espíritu sedimentado de estos instrumentos, otorgándonos un juego actoral interesante, enriqueciendo la escena al generar una amplia gama de contrastes, climas y nuevos sentidos.

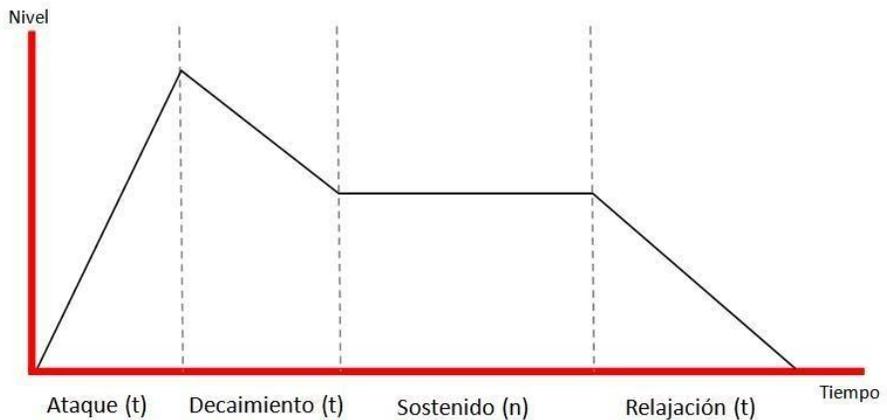
Por otro lado si analizamos el espectro del material sonoro de cada instrumento, entenderíamos más claramente la diferencia sonora entre ellos y en consecuencia el efecto que ambos producen. Para comprenderlo mejor resulta necesario distinguir los tres tipos de espectros que existen en el sonido: el tónico, cuando podemos reconocer un sonido fundamental y el resto (parciales) responden a un orden periódico; el inarmónico, donde podemos reconocer uno o más fundamentales pero los parciales se encuentran desordenados, sin ningún

tipo de orden periódico; y el ruido, donde resulta imposible reconocer un sonido fundamental.

En resumen, en la guitarra reconocemos que el espectro sonoro es tónico, y en el cajón es ruido, es decir no hay una división de onda, no existe un patrón y por eso es impredecible.

Otra distinción básica entre estos instrumentos es el sustain. Cuando las cuerdas de la guitarra se golpean podemos escuchar que el sonido se sostiene en el tiempo. En el cajón, en cambio, el golpe es seco, no tiene el alcance de duración que posee la guitarra. Pero no sólo será la duración de cierto sonido lo que modifique la acción sino que además será el modo en el que este sonido se sostiene en el tiempo.

En relación a esto debemos mencionar el concepto musical de *envolvente* que alude al comportamiento de ese material sonoro en el tiempo según su intensidad. En una envolvente se distinguen cuatro partes: el ataque, que es el tiempo que demora el sonido en alcanzar su mayor intensidad; el decaimiento, tiempo en el cual la misma se disminuye hasta llegar al sostenimiento, intensidad con la que se sostiene el sonido; y relajación, tiempo que tarda en perder toda su amplitud.



De manera que la guitarra (al tener mayor capacidad que el cajón para sostener un sonido en el tiempo) presenta también mayores posibilidades de juego con sus envolventes. El cajón en cambio, despliega un sonido en el cual el ataque y la relajación se encuentran más próximos en el tiempo, teniendo escaso o nulo sostenimiento. Estas cualidades también generaron claras diferencias a la hora de ejecutar las acciones en relación a los sonidos. A modo de ejemplo debemos mencionar que aquellas acciones que se compusieron directamente con el cajón se desarrollan en la escena de manera percutiva, es decir de manera fragmentada, haciendo coincidir el movimiento del cuerpo con el golpe del cajón (respondiendo de manera exacta al pulso marcado),

mientras que la guitarra posibilitaba mayor “fluidez” en los movimientos.

Veremos más adelante, en el capítulo IV “Orquestrar para componer”, cómo estas nociones de las etapas de un envolvente nos fueron útiles además para componer y analizar la estructura temporal general de la obra.

Finalmente debemos mencionar que las consecuencias de estas diferencias de espíritu sedimentado, espectro tónico, sustain y envolventes entre el cajón y la guitarra se evidencia en la escena mediante el tipo de actuaciones, caracterizando cada Movimiento con matices singulares (una manera particular de moverse, de decir el texto, de estar y permanecer en la escena, etc) y generando a su vez contrastes que vuelven dinámico el juego. Por ello, aquellos discursos que se desprendieron en un primer momento desde el cajón (como en el Mov.1, Mov.2 y Mov3) presentan rasgos percutivos e incluso catárticos; mientras que las composiciones que surgieron desde la guitarra (como en el Mov.4 y Mov.5) acentúan lo dilatado, lo sostenido e incluso lo “armónico”.

a.1.d El músico en vivo: La importancia de la voz musical.

Es importante tener en cuenta que como consecuencia de la marca performativa, en nuestra creación, la música se ejecuta en vivo y crea un diálogo real con la escena lo cual provoca en la actuación una expresión muy potente y genera en la expectación un sentimiento de pertenencia y participación con lo que acontece.

Al respecto Leandro observa: “si lo pienso como intérprete, es totalmente distinta mi posición como músico cuando tengo que leer y sujetarme a una partitura, como algo que tiene que sonar así y no de otra manera. En la escena en cambio la condición performativa en la que decidimos crear propicia la aparición de lo ritual, porque estamos en lo mismo, creando con un fin común, abriendo la posibilidad de que pasen incluso otras cosas sobre las cuales improvisar.”

Podemos comprender mejor la importancia y particularidad de la música ejecutada en vivo si entendemos que el sonido son ondas vibratorias viajando en el tiempo-espacio, incidiendo de manera real en los cuerpos, ya que cuando algo suena hace vibrar al mismo tiempo los elementos que tiene alrededor. La famosa situación en que alguien canta

y hace reventar una copa es una clara demostración de esta teoría; la copa se rompe porque su frecuencia natural fue alcanzada por la persona que canta y porque, además, pudo mantener esa frecuencia con gran intensidad en el tiempo.

De este modo, el cuerpo reacciona a las ondas de sonido emitidas por los instrumentos, incluso a las que no podemos escuchar, (un oído sano puede escuchar las frecuencias comprendidas entre 20 Hz y los 20 kHz, por debajo de eso no podemos escuchar pero podemos sentir.) por esta razón la música nos atraviesa de una forma especial, impacta en nuestro cuerpo de modo real, aunque no veamos esas ondas están constantemente provocando movimiento en nuestro interior. Esta reacción física ante los sonidos se ve enfatizada al ser ejecutados en vivo, ya que no hay ningún elemento que se interponga entre el sonido “real” emitido por el instrumento y el cuerpo que lo recepta.

De ahí que podamos relacionar, por ejemplo, el fuerte impacto a nivel estimuladorio que genera el cajón en el cuerpo con las frecuencias que emite (el sonido del cajón se volvió en nuestro proceso un elemento estimulante de altos niveles de energía), ya que al ser nuestros cuerpos

de materia sólida vibramos en ondas graves, cercanas a las emitidas por este instrumento (que remite a lo ritual, a lo afro, a lo explosivo) y por ende activa un sentido energético especial, modificándose tanto el lugar de la acción como el de la expectación.

Al igual que en los rituales chamanicos, en los que la duración de la música y sus cualidades están en función de cumplir un objetivo, (como la sanación) en nuestra realización escénica la música, y los conceptos que la atraviesan se encuentran en función de la acción y de generar o enfatizar temporalidades a través de ella, no hay un tiempo predeterminado o independiente del proceso que se está realizando. (Este diálogo entre música y actuación genera un código singular que se vuelve el sostén de la obra y generador de temporalidades.)

b. Proceso dramatúrgico.

La dramaturgia de nuestra realización escénica está comprendida por un conjunto de textos que son el resultado de distintas exploraciones realizadas a lo largo de la investigación. En un comienzo llevamos a los ensayos textos de diversos autores y otros de creación propia sobre los

que experimentamos distintos ejercicios rítmico- temporales, utilizándolos principalmente como material sonoro, es decir desplazando hacia un segundo lugar la atención sobre lo narrativo y poniéndolos exclusivamente al servicio de la exploración, sin tener discreciones a la hora de desgarrarlos o fragmentarlos.

Realizamos sobre ellos numerosos procedimientos, que llevaron a la transformación total de los textos iniciales, poniendo el foco de atención en el modo de decir, los ritmos y las cualidades del sonido.

Durante las primeras indagaciones se probó enfatizar sobre diferentes vocales o consonantes, cambiar los acentos de lugar, alargar o acortar las sílabas, jugar con las alturas, etc. Buscando así romper con “la forma convencional del habla”, propia del lenguaje que trae consigo un ritmo y por lo tanto un modo característico en el discurso.

Luego, trabajamos sobre estos modos a través de la marcación de un pulso particular, probando con corresponderlo o contrastarlo, experimentando las variedades temporales posibles al decir un texto, aplicando distintas operaciones temporales sobre el mismo.

Se utilizaron aquí dos procedimientos claves de la articulación del sonido, el staccato y el tenuto, a través de los cuales manipulamos la duración de los mismos, en el primero acortándola y en el segundo ampliándola. Ambos procedimientos fueron aplicados al texto dando como resultado dos variables, (que luego podían ser combinadas) la primera contenía mayores intervalos de silencios, y la segunda era más continua, de modo que ligábamos las palabras entre sí, otorgando pocos o nulos espacios de silencio y rellenando con sonido todos los tiempos.

Como resultado, modificamos la densidad cronométrica del texto, (cantidad de eventos que hay entre dos pulso) que es marcado aquí a través de la acentuación de las palabras o de las sílabas.

Fuimos encontrando con estos elementos gran cantidad de combinaciones posibles para explorar. Exponemos a continuación algunos de los ejemplos que consideramos más esclarecedores:

Que	ma	ra	vi	lla	que	pa	ra	u	na	per		so	na	o	tra
Qué	ma	ra	vi	lla	que	pa	ra	u	na	per		so	na	o	tra
Queeee	eee	eee	eee	maravilla		Queeee	Eee	Eee	Eee	Paraunapersona		Ooo	Ooo	Ooo	

**Para entender el cuadro debemos considerar que cada casilla se corresponde a un golpe, es decir marca un pulso. Como se puede ver sólo hemos puesto aquí 15 casillas, usted podría de manera regular marcar con el pie o las manos 15 golpes de igual duración para cada oración, pero dividiendo las sílabas de la forma indicada lo que dará como resultado un acento y por lo tanto ritmo distinto:*

1-La primera división del cuadro es por sílaba (es decir el pulso coincidirá con una separación silábica) aplicando staccato, que hace sonar el texto mecánico y percutivo.

2-La segunda división es por pulso, aplicando tenuto, pero acentuando siempre la sílaba que le corresponde a cada pulso, observándose como resultado un texto más “cantado”.

3-La tercer división tiene como objetivo sostener una palabra por cuatro tiempos y terminar la frase en el quinto pulso, lo que acentúa la dilatación y por contraste la aceleración.

Otro de los ejercicios realizados consistió en proponer distintos textos sobre los cuales probar no solo varios modos de decir, sino también todas las combinaciones posibles con el de la compañera, realizando un interesante juego sonoro y de sentido en simultáneo. A modo de ejemplo presentaremos una modificación clara de textos en un ejercicio realizado entre Antonela y Iara:

Textos originales

Iara:- No lo puedo creer, si se lo cuento a alguien no lo va a poder creer entonces no se lo cuento que le importa a Juan donde siembro mi verdura que le importa a la peluquera dónde estaba cuando se le ocurrió venir.

Antonela:- Qué maravilla que para una persona otra sea una mierda y que para una tercer persona que recién ha llegado la persona que es una mierda a los ojos del primero resulte un ser adorable.

Texto combinado

I:- Que les importa lo que haga o deje de hacer con mi vida

A:- Qué maravilla

I:- pocas veces me sentí tan cómoda con gente extraña

A:- Qué maravilla

I:- No lo puedo creer

A:- Que maravilla

I:- Si se lo cuento a alguien no lo va a poder creer

A:- Que para una persona otra persona resulte encantadora

I:- Entonces no se lo cuento

A:- Y qué maravilla que esa persona se convierta en una verdadera mierda de persona

I:- Que le importa a la peluquera

A:- El día que decide cambiar su forma de ser

I:- Dónde estaba cuando se le ocurrió venir

A:- Cambiar sus hábitos de siempre

I:- Que le importa lo que haga o deje de hacer con mi vida

A partir de aquí pudimos ver, entre otras cosas, cómo al acentuar en la oración distintas palabras o al combinar frases de distintos textos se genera una ruptura y un extrañamiento del sentido original, otorgándole uno (o varios) sentidos nuevos, por sobre la convención de nuestro lenguaje.

Por otro lado esta superposición y combinación de frases generan en los mismos una nueva rítmica textual, que articula las palabras de diferentes modos, otorgándole, no solo el cambio de sentido mencionado anteriormente, sino también una emoción determinada que puede modificar o enfatizar el sentido primero.

Todos los descubrimientos surgidos de estas exploraciones fueron aplicados luego a la hora de componer los distintos discursos de cada Movimiento en particular. Como resultado obtuvimos una especie

de collage de textos totalmente fragmentados, de los cuales fuimos seleccionando y modificando los que considerábamos pertinentes, quedando conformada así la dramaturgia de nuestra realización escénica que adjuntamos al final de esta investigación.

Suposición 1 **El actor con ritmo...**
percute las acciones.

Suposición 2 **El actor con silencio**
mastica el sonido.

Suposición 3 **El actor con música...**
deviene poeta.

Suposición 4 **El actor con escucha...**
percibe la acción.

Suposición 5 **El actor receptor...**
dosifica su emisión.

Suposición 6 **El teatro que tiene ese actor...**
es un lugar de conexiones.

Y el actor que tiene ese teatro...
percibe y llega a todos.

(Mirco Mescia, 2014, p.29)

III. TIEMPO DE ACCIÓN
Instantes que irrumpen

En el siguiente capítulo se expondrán las experiencias actorales transitadas a lo largo del recorrido, por lo tanto el lector podrá encontrarse tanto con la voz de la tesista (Iara Gheresi) como del equipo en general, por lo que se podrán observar en la narración momentos en los que se hable en primera persona y otros de modo grupal.

a. Hacia una actuación temporal

“El cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante *materialización* de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido crucial, uno hace su propio cuerpo” (J. Butler citado en Erika Fischer Lichte, 2011, P.55). Al comenzar nuestra investigación nos abordaron las dudas acerca de qué singularidades actorales podríamos descubrir desde una perspectiva temporal. Sin duda era un terreno incierto que nos estimulaba a buscar nuevas dinámicas de expresión y movimiento. Luego de leer esta afirmación de Butler, nos comenzamos a preguntar ¿qué posibilidades temporales podrían materializar nuestros cuerpos? y ¿cómo llegar a la construcción de una actuación temporal?, es decir, una actuación en la que los cuerpos tengan

una percepción aguda del tiempo, pudiendo así generar y/o manipular las diversas temporalidades emergentes en la escena.

En consecuencia, y dado que, como afirma Dalcroze⁸

Antes de poner un cuerpo al servicio del arte, es conveniente perfeccionar el mecanismo de ese cuerpo, desarrollar todas sus facultades y corregir sus defectos. No basta con que esas facultades se ejerzan normalmente de una forma instintiva, como es el caso en muchos individuos bien dotados. Todavía falta que se hagan conscientes y que no dependan de un estado nervioso momentáneo. (Citado por Bachmann 1998, p.76)

Para ello, nos resultó necesario para esta búsqueda actoral realizar, durante la primera etapa de ensayos, un entrenamiento que nos permitiera la adquisición de elementos básicos como conciencia temporal, sensibilidad nerviosa⁹, y sentido rítmico¹⁰

⁸ Compositor, músico y educador musical. Padre de “la rítmica” como método de aprendizaje musical, de quien tomamos diversos conceptos desarrollados en este apartado.

⁹ Capacidad del cuerpo de responder a los estímulos. Concepto tomado de “La Rítmica Jaques Dalcroze” de Marie Laure Bachann 1998.

Leandro, nuestro músico jugó un papel principal en esta primera etapa ya que, como si de un entrenador físico se tratara, él se encargaba de abrir cada ensayo con un entrenamiento temporal que implicaba entender con el cuerpo y con el oído elementos básicos de composición musical (como tempo, pulso, ritmo, compás, etc.) para poder, posteriormente, trasladarlos a la actuación, convirtiéndolos en herramientas específicas de creación escénica.

El proceso de aprendizaje del cuerpo en relación al tiempo comenzó de forma gradual, primero debimos aprender a escuchar y a percibir el tiempo interno propio (abstracto para nosotras en esta etapa) y entonces recién nos fue posible intentar traducir aquellas sensaciones en acciones. Pongamos por caso el primer encuentro cuyo objetivo fue “internalizar y percibir la respiración y el ritmo interno para luego externalizarlo mediante acciones.”(Bitácora de ensayos- registro del día 27/10/17).

¹⁰ Sentido justo de las relaciones existentes entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio. Concepto tomado de “La Rítmica Jaques Dalcroze” de Marie Laure Bachann 1998.

Los ejercicios siguientes implicaron responder a estímulos externos, reforzando nuestra capacidad de escucha, incitando al cuerpo con distintos tempo-ritmos para descubrir qué posibilidades concretas de movimiento y expresión encontrábamos. En un primer momento, se nos pidió desarrollar acciones más intuitivas y cercanas a nuestra experiencia (como bailar una serie de estilos musicales que se propusieron desde la dirección) para luego introducir pautas más específicas que exigían cierto grado de dificultad y conciencia (como desarrollar acciones cotidianas respetando un tempo determinado).

Con estos nuevos saberes y una vez superada la etapa del primer acercamiento del movimiento en relación a lo temporal, los ejercicios se volvieron más específicos, complejos y demandantes. No sólo se nos pedía movernos al ritmo de una música, sino también tener en cuenta su discurso emocional y reconocer las dinámicas de movimiento usadas.

Ya que cada estilo musical genera sensaciones auditivas propias de la singularidad de su discurso, nuestras reacciones motrices variaban instintivamente en cada canción de un modo particular, así, la música clásica por ejemplo nos insinuaba movimientos fluidos, delicados y

continuos; mientras que una canción más percutiva sugería movimientos latigados, cortos e intensos. Igualmente, los acordes menores nos generaban un estado solemne, angustioso y dramático; mientras que los acordes mayores causaban, estados alegres, cómicos y festivos. Al pausar la música la intención era sostener y reconocer esos estados a los cuales habíamos llegado (con la misma intensidad con que se habían desarrollado anteriormente) intentando develar cierto potencial actoral, sin embargo nos resultaba muy dificultoso poder conseguirlo ya que, al estar trabajando con música y sin texto, los movimientos que surgían estaban más relacionados con la danza y el baile.

Intentamos entonces trasladar la fuerza que contenían los discursos temporales de la música a acciones y a recorridos más concretos y cercanos al teatro. Para ello decidimos quitar la música de nuestros ensayos ya que consideramos que cada pista era el resultado de un complejo proceso compositivo que poseía demasiados elementos temporales como para ser explorados en esta primera etapa.

Comenzamos por esto a utilizar un metrónomo que al imponer una medida temporal a través del pulso nos ayudó a marcar de forma

más simple y clara un tiempo determinado. Los ejercicios temporales con dicho elemento requerían una concentración plena ya que nos exigía de forma rigurosa desarrollar nuestros movimientos en fragmentos siempre idénticos y constantes.

Esta unidad de medida se convirtió en nuestra principal herramienta para explorar la acción. Comenzamos internalizando los distintos pulsos, según se modificaba la velocidad del metrónomo, ampliando en conjunto nuestra comprensión auditiva y nuestra capacidad de reacción (al principio nos costaba mantener la constancia del tiempo marcado y accionar dentro de una medida tan exacta), para luego trasladar esta exactitud temporal a las acciones, pudiendo complejizar el proceso con la exploración de distintas operaciones tales como: estirar o ralentizar, comprimir o acelerar.

Se pide que imaginen una situación, a cada una se le entrega una temática diferente: funeral, viaje, preparación de una cena. El objetivo es que creen un repertorio de cinco acciones claras que den cuenta de esas situaciones. Luego de memorizarlas, se hace sonar un metrónomo.

Primero en velocidad 30, luego en 60 y por último en 120.

Cada 8 tiempos se cuenta un compás. La consigna es que hagan coincidir el inicio y final de su partitura con el inicio y el final de dicho compás. Primero en velocidad 30, pasando por un 60 y finalmente en 120. (Bitácora de ensayos - registro del día 13/11/17).

Como resultado, debimos aplicar con inteligencia las operaciones temporales ya mencionadas para lograr la eficacia de nuestras partituras. A menor velocidad, mayor era la concentración en el detalle del movimiento y la acción necesitaba sostenerse en la emoción o intención; mientras que a mayor velocidad, mayor era la renuncia a ciertos detalles, la necesidad de síntesis, y la fuerza y agilidad para desarrollar las acciones, lo que hacía que la partitura quedara reducida a una acción híbrida y alejada de la propuesta original. Comprobando así el hecho de que el tiempo modifica real y concretamente el estado físico y por ende las actuaciones.

Pudimos observar también que, al igual que en el discurso temporal de la música, el discurso temporal de las acciones promueve una emoción y una carga energética concreta. Al respecto, Stanislavski afirma:

El *tempo*-ritmo encierra no sólo las cualidades externas, que influyen directamente sobre nuestra naturaleza, sino también el contenido interior que nutre el sentimiento. En esta forma el *tempo*-ritmo se conserva en nuestra memoria, y es apto para la finalidad creadora.

(Stanislavski, 1986, p.146)

Es decir, a cada acción le corresponde un tiempo y a su vez cada tiempo representa un estado o emoción; por ejemplo lo dilatado y lento aparece como sinónimo de lo sacro, ritual, solemne, más asociado a lo dramático; mientras que los tiempos acelerados proponían estados de euforia o alegría.

De este modo, los ensayos técnicos-temporales comenzaron a trascender de lo esencialmente sonoro al movimiento físico, siendo posible para nosotras aplicar los conceptos precisos de la música, mencionados anteriormente, al cuerpo.

Luego de meses de entrenamiento llegamos a incorporar dos aspectos que consideramos la base de una actuación temporal: el sentido rítmico, indisociable de la capacidad de escucha abierta y activa de los estímulos externos (sonoros- musicales, propuestas de mis

compañeras, pautas brindadas desde la dirección, etc.) y por consiguiente la sensibilidad nerviosa que nos permitía una reacción precisa a los mismos. En resumen, nos encontrábamos extremadamente permeables y sensibles a los cambios inesperados y repentinos, respondiendo con gran inmediatez y precisión a las variantes que emergían de la experimentación temporal.

Así también, los ejercicios realizados con el metrónomo que en un comienzo nos resultaron dificultosos de ejecutar y mantener, se nos volvieron posibles de aprehender cada vez con mayor agilidad, lo cual nos llevó a una comprensión no sólo intelectual sino también física de los conceptos musicales anteriormente mencionados (pulso, tempo ritmo). Permittiéndonos de a poco entender a los elementos temporales como herramientas concretas de creación, construyendo la acción desde dos posibilidades: respetar las estructuras rítmicas-temporales impuestas o variarlas.

Sin embargo y más allá del gran aporte que brindó a la investigación, este entrenamiento técnico que demandó una mayor exigencia en la atención, concentración y precisión, comenzó a

encerrarnos en una estructura tan precisa como mecánica, difícil de romper, coartando cierta expresividad actoral.

Nos encontramos entonces con dos problemáticas concretas: por un lado el nivel de concentración y conciencia exigidas nos volvían hacia un trabajo individual, ensimismado, muy personal e interno sobre el propio cuerpo ¿Cómo podríamos ver un trabajo temporal grupal?, y por el otro el carácter mecánico permitía una sincronía física evidente, que en el momento de su aparición lograba llamarnos la atención pero luego resultaba ser un recurso que se agotaba, carecían de matices interesantes en lo expresivo volviéndose monótono y poco excitante. ¿Cómo llegaríamos a un trabajo actoral que motivara no sólo la destreza sino también la expresividad?

b. La búsqueda de una escucha grupal

El hecho de que seamos tres actrices en escena no resulta una decisión inocente, consideramos desde un primer momento que era un número que nos permitiría un trabajo dinámico, favoreciendo el juego temporal al posibilitar la alternancia entre una y otra actriz y debido a que, a nuestro juicio, el trabajo de creación escénica en cuestiones

rítmicas-temporales se ve fortalecido cuando interviene un grupo de personas en lugar de una sola.

Jaques Dalcroze considera al ritmo como una “expresión individual” afirmando que “el ritmo es, al mismo tiempo, el orden, la medida en el movimiento y la manera personal de ejecutar ese movimiento” (Citado por Bachmann, 1998, p.24). Es por esta individualidad sobre la percepción del ritmo que se podían observar en los ensayos una gran diversidad de dinámicas expresivas y una singular calidad de movimientos propios de cada cuerpo que potenciaba nuestra búsqueda confirmando la hipótesis acerca de lo plural del grupo. Sin embargo nos resultaba necesario fomentar nuestra interacción escénica para generar un diálogo que permitiera una composición conjunta y armónica.

Para esto recibimos desde la dirección una serie de pautas como: sostener un pulso de forma conjunta, mantener una determinada velocidad de acción entre las tres y luego acelerarla o ralentizarla en simultáneo, percibir los movimientos de la compañera y poder apropiarse o contagiarse de su operación, recorrido o calidad energética,

generar partituras de acciones grupales, interactuar a través de un diálogo de movimientos o palabras, etc. si bien dichos ejercicios estimularon la escucha y percepción colectivas, luego de las mismas y cuando no existía una consigna que así lo requiera, la interacción escénica entre nosotras se rompía, no lográbamos encontrar el sentido que nos permitiera mantener esa relación o hacer algo en conjunto de forma genuina.

Es a partir de esta búsqueda que ingresa el cajón peruano en escena, el primer instrumento musical que marcó un antes y un después en nuestro proceso de investigación.

A diferencia de la música grabada que nos hubiese obligado a adaptarnos a un solo tempo y ritmo, su aparición generó una especie de comunión sonora muy singular, ya que al ser ejecutado en vivo y en una adaptación recíproca con la actuación (Leandro improvisaba con el cajón según la acción que realizáramos) estableció un diálogo permanente en la escena, generando cierta complicidad entre el propio movimiento y la música que lo suscita (Jaques Dalcroze, citado por Bachmann, 1998, p.41). Este nuevo lenguaje sonoro-actoral que empezamos a

experimentar se asimiló rápidamente creando códigos nuevos sobre los cuales construimos finalmente la obra. Por momentos, el sonido estaba en función de la propuesta actoral potenciándola (en ocasiones respondía al movimiento de una de nosotras en particular o al grupo en general) y por otros, el sonido ingresaba para proponernos variaciones o rupturas rítmicas que modificaban nuestras acciones.

Como consecuencia de este diálogo, concluimos en que el cajón fue el elemento unificador que resolvió nuestra problemática, si bien las acciones individuales no desaparecieron del todo, era inevitable no vibrar en la misma sintonía bajo la propuesta general que emergía de esta nueva relación. Aunque no nos percibiéramos visualmente, el cajón nos garantizaba cierta experiencia conjunta, a través del sonido, de los movimientos o recorridos de la otra. De este modo nos veíamos las tres involucradas en una misma situación a través de la percusión, por ejemplo: Flor saltaba tres veces, el cajón correspondía a ese salto a través de tres golpes, en cada golpe y sin ver los movimientos de mis compañeras, yo levantaba los brazos respondiendo a ese sonido consecuente a la propuesta actoral de Flor.

Lentamente, gracias a los primeros ejercicios mencionados y a este nuevo lenguaje que emergió en relación con el cajón, fuimos logrando una mejor comunicación entre nosotras, mayormente a través de la mirada. Debemos reconocer que en nuestra realización escénica el contacto físico es escaso pero se puede observar una gran atención, escucha y permeabilidad respecto a la presencia y a la acción de la otra en escena. Esto es lo que nos permite sostener un trabajo escénico temporal y grupal, una composición conjunta que se vuelve posible gracias a la sincronía de las materialidades presentes.

Cabe aclarar que si bien pudimos encontrar la capacidad de escucha y percepción, tanto individual como grupal necesarias para el trabajo, recurrimos permanentemente, a lo largo del proceso, al entrenamiento rítmico-musical nombrado al comienzo ya que nos resultaba muy necesario mantenerlo presente para no perder lo ya adquirido y potenciar aún más esos hallazgos.

Pudimos hasta aquí responder a nuestro primer cuestionamiento surgido en el apartado anterior. A continuación desarrollaremos el recorrido transitado para poder responderemos a la segunda pregunta

¿Cómo llegaríamos a un trabajo actoral que motivara no sólo la destreza rítmica- temporal, sino también la expresividad?

c. Bailar la actuación, búsqueda expresiva

Como consecuencia de la exigencia técnica y el carácter riguroso de los ejercicios desarrollados durante el entrenamiento rítmico-temporal de la primer etapa de ensayos, Lautaro (nuestro asistente de dirección) señaló “lo que se ve hasta el momento, producto de los ejercicios rítmicos no es actuación. ¿Cómo deviene la actuación de esto?”

(Bitácora de ensayos - registro del día 2/11/17).

Eran notables las destrezas adquiridas hasta el momento pero éramos conscientes también de que la gran concentración requerida para ejecutar las acciones dentro de medidas más rígidas nos había encerrado en una tecnicidad de la cual nos resultaba difícil despegarnos, que coartaba la expresividad en las actuaciones, como señalaba Lautaro, volviendo mecánico y repetitivo todo el trabajo. De manera que decidimos explorar, de modo contrastante, ejercicios que rompieran tal

orden establecido, apareciendo como respuesta el tiempo del caos (el cual desarrollaremos en el apartado c del Cap. IV).

Podríamos decir que existieron durante la exploración dos momentos claves a partir de los cuales pudimos ampliar el campo expresivo actoral: por un lado el ingreso del cajón peruano a escena y el diálogo que generó con nosotras, y por otro los ejercicios realizados durante el ensayo del día 28 de marzo de 18, para el cual habíamos invitado a Nicolás Giovanna a participar:

Propuse la palabra CAOS, para generar una ruptura en lo que estaban haciendo, y funcionó (...), las actrices empezaron a tomar el espacio por asalto, incluso a los que estábamos allí, eran unas agitadoras: ponían sillas en las cabezas de los espectadores, corrían con zapatillas en las manos, golpeaban gomas y portones. (Bitácora de ensayos - registro del día 28/3/18)

El caos nos propuso una libertad de acción total, como se puede observar en el ensayo citado, fue la ruptura que nos habilitó a accionar en los tiempos y del modo que quisiéramos, sin una pauta o estructura

rígida (como las desarrolladas en los ejercicios técnicos) que limitara nuestras posibilidades expresivas.

Coincidimos entonces con John Briggs y David Peat, autores del libro “las siete leyes del caos” cuando afirman: “En efecto, la creatividad implica, con frecuencia, introducir el caos en el orden para redescubrir algo viejo o recuperar la frescura de lo cotidiano.”(Briggs y Peat, 1999 p.40).

Al ser aleatorio, el caos rompe con las expectativas predecibles respecto de lo que podría acontecer en escena, obligándonos a estar presentes y en permanente transformación. Ya que, como bien dice Spregelburd (2015) “el caos provoca la crisis de la linealidad, pone en duda la consecuencia lógica de un hecho y permite descubrir lo inesperado”.

La impredecibilidad respecto de su aparición y posterior efecto nos obliga como actrices a mantener un estado de alerta que amplía nuestro campo perceptivo y nuestra capacidad de adaptación al impacto del cambio, permitiéndonos reaccionar, siempre de nuevas maneras, en beneficio de la situación. Como consecuencia, dentro del caos las

acciones y reacciones dependerán de aquello que emerge en el momento y como eso influya sobre mí y mis compañeras.

Consideramos que la fuerza del caos fue para nuestro trabajo la contracara del orden, aquello que quebraba toda linealidad dejando aparecer lo inesperado y transformando cualquier estructura. Exploramos entonces con mayor profundidad los tiempos del caos, así como también su relación con el orden, encontrando en el contraste de ambos tiempos un espacio favorable para nuestra creación y composición escénica, como podrá observarse en el capítulo IV “orquestar para componer”

En efecto, los momentos que identificamos como caóticos en nuestra obra se destacan por dos características evidentes; la primera es que establece una ruptura que marca una distancia del tiempo del orden para dar lugar a un nuevo movimiento; y la segunda, es que la relación entre nosotras aumenta evidenciando cierta conexión inevitable que nos hace reconocernos como parte del mismo proceso de transformación.

Descubrimos en el caos el tiempo del acto poético, donde la voluntad de acción y percepción construyen el presente escénico, el tiempo de la transformación, una fuerza vital, impredecible y no lineal,

que en conjunto, y a su vez en contraste, con el tiempo del orden resultaron los dos polos de tensión entre los cuales decidimos componer. Y es en esta tensión, tanto entre caos y orden como entre las demás materialidades escénicas, en donde pudimos encontrar la singularidad de nuestra obra en términos temporales, lo cual nos posicionó como actrices frente a un imaginario en permanente ebullición en donde encontramos todo el potencial actoral y expresivo necesarios para el acto poético.

Antonin Artaud expresaba en uno de sus poemas:

Esta mañana
yo que lo he inventado todo
por primera vez he comprendido
la diferencia
entre una sensación
y un sentimiento
en la sensación
se toma lo que viene
en el sentimiento
se interviene (citado por Bachmann, 1998, p.38).

Pudimos entonces comenzar a utilizar los sentimientos como herramientas de intervención sobre las distintas sensaciones que generaban las temporalidades para hacer emerger de ellas los matices expresivos necesarios para la actuación.

Empezábamos de a poco a descubrir lo particular de una actuación temporal, a apropiarnos en beneficio del caos y del orden de los procesos temporales en lugar de estar solamente sometidas a ellos.

d. Cuerpo tensado, generador de temporalidad

En el transcurso de nuestra investigación, al nacer de la experimentación y lo performativo, las actuaciones que se ven alejadas de una lógica representacional, encuentran su narrativa a través de la plasticidad singular que el trabajo sobre las temporalidades le brinda. Es por esto que nos resultaba fundamental encontrar en el cuerpo tal plasticidad, que otorgue a las actuaciones la calidad visual y la potencia escénica capaz de “destruir la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un instante complejo, para unir sobre ese instante

numerosas simultaneidades” (Bachelard, 1973, p.26) lo que nos llevó hacia este concepto del *cuerpo tensado*.

Esta noción nace durante el ensayo del día 12/4/18 en el que se le propuso a Antonela trabajar físicamente en la tensión entre el sonido y el espacio, buscando el modo de accionar y la expresividad que nacían de esta relación de fuerzas, trabajo en el cual pudimos encontrar un cuerpo con una nueva plasticidad e intensidad, ya que “(...) la cantidad y la cualidad de la tensión son las que determinan la cualidad de todos los gestos y acciones, todas las emociones, todos los hechos y experiencias”(Baiocchi y Pannek, 2011, p.66).

Entendemos entonces al cuerpo tensado como el cuerpo en escena que se encuentra en diálogo con varios elementos en simultáneo, de los cuales debe estar pendiente, necesitando entonces de una extrema atención y presencia escénica.

Para poder comprenderlo mejor podríamos pensar en la siguiente imagen: una gomera a punto de arrojar una piedra, cuanto más estiro el elástico con mayor fuerza saldrá expulsada la piedra. Los puntos entre

los cuales está atado ese elástico son los que determinarán su tensión y como consecuencia la potencia del lanzamiento.

Escénicamente, el cuerpo tensionado entre dos puntos o más (en este caso ambos polos podrían ser las temporalidades propuestas por el espacio y el sonido, el texto y la acción, la acción y mi compañera y sucesivamente todas las combinaciones posibles entre las temporalidades de los elementos escénicos) dará potencia a la actuación.

Podríamos decir entonces que el cuerpo tensado es un cuerpo en constante resistencia entre dos polos y en una búsqueda permanente de su desarrollo en ese contexto. Al respecto Baiocchi y Pannek (2011) expresan que la voluntad de tensión “Está presente en todos los cuerpos, en el exceso y en la falta, y sobre todo en los cuerpos al borde de la crisis, en aquellos que no aguantan más” (p.65)

Así pues, este es un cuerpo que resulta presente, vivo, alerta, con una particular plasticidad, alejado de la corporalidad cotidiana y con una permeabilidad tal que le otorgue a la actuación una gran capacidad de respuesta inmediata y adaptación al cambio. A su vez la tensión entre los

elementos es la que adjudica a dicho cuerpo la capacidad de imprimir en sus movimientos las potencias necesarias para cada acción.

Esto pudimos verlo claramente en nuestra investigación al momento de hacer corresponder sonido y acción, ya que no se trataba simplemente de que el movimiento corresponda con el pulso, sino también con las intensidades, velocidades y emociones que este le sugiere. Cuestión que logramos al trabajar conscientemente la tensión sonido-acción, el cuerpo al estar tensionado entre ambos polos tomaba una fuerza y presencias capaces de corresponder ambos elementos al mismo tiempo.

Enfatizando la importancia de la interdisciplinariedad en nuestro trabajo, encontramos que la actuación de lo que nosotras llamamos “cuerpo tensado” comparte las características que Jaques Dalcroze consideraba indispensables en un músico.

La agudeza auditiva, la sensibilidad nerviosa, el sentido rítmico - es decir, el sentido justo de las relaciones existentes entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio- y, por

último, la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas. (Citado por Bachmann, 1998, p.72)

En conclusión, y en relación con la cita que encabeza este capítulo, el cuerpo que encontramos capaz de materializar las posibilidades temporales de la escena, generando así una actuación temporal, es lo que aquí definimos como cuerpo tensado, capaz de responder y corresponder a las exigencias del tiempo y a las irrupciones caóticas y violentas del instante emergente.

Un cuerpo que posee escucha, atención, permeabilidad y sensibilidad, un cuerpo vulnerable, en constante renovación, que resiste y sostiene la actuación en un cruce constante de rupturas y continuidades.

El cuerpo se convirtió, sin duda y como dice Butler, en una materialización de posibilidades, siendo por momentos materia del tiempo y por otra parte materia para la temporalización de los sonidos que modifican no solamente la percepción auditiva sino también la visual. El cuerpo nos hace ver aquello que se escucha; de este modo el diálogo entre los instrumentos, las luces y el cuerpo se vuelve escena. El

tiempo, constructor de la experiencia perceptiva, brota de este juego dinámico de combinar posibilidades materiales.

Cargamos

Con nuestras responsabilidades, con nuestros sentimientos, con nuestra creencias

Cargamos con nuestra educación, con nuestros prejuicios, con nuestro pasado

Con nuestros errores y nuestras angustias. Con nuestros problemas y los de alguien más

Cargamos con nuestros recuerdos, con nuestros deseos

Con nuestras expectativas, con nuestras debilidades y fortalezas

Cargamos con el peso de nuestras decisiones, con el peso de la historia. Con el peso del futuro.

Cargamos y nos cargan. Como mulas, como canastas, como bolsas y cajas

Cargamos con nuestra belleza y nuestra fealdad. Cargamos con el amor y con la soledad. Cargamos con el hambre y con nuestro sexo

Cargamos con nuestros amigos y nuestra familia

Nos cargan de frío, de calor, de dolor

De placer, de expectativas, de realidad

Nos cargan de angustia, de ideales, de alegrías y alergias

De tapujos, de pudores Nos cargan y resistimos, cargamos y resistimos, sumamos peso y resistimos

Nos cuelgan, nos tiran, nos patean, nos desprecian y resistimos

Nos odian y resistimos, nos aman y resistimos

Nos gritan y resistimos, nos humillan y resistimos, nos educan y resistimos

Cuanto puede soportar un cuerpo?

Parece que estamos hechos de buen material.

IV. ORQUESTAR PARA COMONER

Acto poético del eje vertical

En este proceso fueron tan importantes aquellas problemáticas actorales que se plantearon en el cap III, como las que se desarrollarán en este capítulo en relación a la composición de la obra. Nos resulta pertinente y necesario, frente al tema central de la investigación, concebir la dirección en relación al concepto de orquestación que nos brinda Matias Feldman (2016), en donde no sólo es relevante recuperar de modo selectivo los momentos emergentes de la etapa de experimentación, sino que además resulta indispensable orquestar esos momentos dándoles orden de aparecer, desaparecer o convivir en escena según el efecto rítmico-temporal que se persiga.

Hacemos referencia aquí al *efecto* teniendo en cuenta lo desarrollado anteriormente en donde mencionamos que la experiencia temporal de una obra es ante todo parte de la cualidad sensual y que por lo tanto, como afirma Erika F. Lichte (2001), “es un factor que puede guiar a la intensificación de la experiencia estética” (p.120). En consecuencia, la dirección de la obra (como aquí la concebimos) se propone a través de una orquestación

precisa del movimiento, la intensificación de distintos momentos, cuestión que se relaciona directamente con la duración.

Como se puede percibir, para nosotras, el acto de orquestar se define por la capacidad de organizar los elementos presentes de una obra. Pero, entendiendo que el teatro no es un arte estático sino que se construye a partir del movimiento visual y auditivo, (del cuerpo, de los sonidos, de las imágenes, de la narración, etc) esta organización no debe entenderse como el simple hecho de designarle a un elemento un lugar equis para fijarlo, ya que esta visión sería reduccionista y en realidad la acción no se acaba allí. En cambio entenderemos esta *organización* u *orquestación* como una manera particular y dinámica de disponer de los elementos que intervienen en la escena con el objetivo de crear un tiempo, develar un ritmo, generar estímulos y tomar conciencia de este constante movimiento que se hace presente en la escena a través de una mirada doble (general, de una macro-estructura; y particular, de las micro-estructuras que la componen) de las tensiones que se establecen en el espacio. La orquestación incluye indicarles una

forma específica de aparecer, desarrollarse y desaparecer en el espacio-tiempo con precisión, atendiendo no sólo al aspecto cualitativo¹¹ del movimiento sino también, y esencialmente, a su aspecto temporal, aclaración que realizamos ya que como dice Marie-Laure Bachmann (1998)

(...) en el movimiento corporal lo primero que se ve es lo que se refiere al espacio; una cierta cualidad del movimiento ligada a su energía, a su plástica (...) se analiza de manera espontánea en términos de desplazamiento (cambio de lugar, utilización del espacio, orientación)(...) las características que constituyen el aspecto esencialmente temporal del movimiento permanecen frecuentemente implícitas en beneficio de sus aspectos espaciales.
(p.35)

En consecuencia debemos entender, al menos en nuestra práctica en particular, el acto de orquestar en relación a enfatizar este aspecto temporal; o para decirlo de otro modo, entendemos

¹¹ El aspecto cualitativo del movimiento está ligado a su energía y su plástica según Marie-Laure Bachmann en la pág 35 de la Rítmica de Jaques-Dalcroze.

que este trabajo específico con el movimiento será lo nos permitirá percibir las distintas temporalidades de la obra, siendo capaces de captar ese acontecimiento instantáneo del eje vertical al cual hicimos referencia en el cap. I.

Pero ¿por qué nos resulta esencial el trabajo sobre el movimiento para una creación escénica temporal? Quizás porque es sólo a través de la transformación, la sucesión y el desplazamiento de las cosas que podemos percibir la sensación del *paso del tiempo*. Pensar esto es una hipótesis que nos resulta lógica si volvemos sobre la explicación que nos brinda Kramer (1988) acerca de porqué la música es considerada un arte temporal, afirma que son “abstractas formas sonoras moviéndose a través del tiempo y simultáneamente creando tiempo, es movimiento en el tiempo y el espacio” (p.11). Desde esta definición abordamos la creación escénica, intentando capturar y modificar aquellas formas que se mueven en el tiempo creando tiempo. Intentamos así aproximarnos a la precisión y conciencia que posee la música para componer discursos, sensaciones e imágenes. Por el momento, hemos podido

acercamos a cierta esencia de un teatro en el que el movimiento se intensifica en relación a la duración, expresando al tiempo y evidenciando el ritmo.

A continuación daremos cuenta de algunas de las operaciones y conceptos, aplicados al movimiento, que nos resultaron fundamentales para la composición, si bien no abarcaremos todas las posibles pondremos por escrito las más fundamentales para nuestro trabajo.

a. Trabajar con la duración, intensificar la experiencia

En consonancia con el concepto que venimos desarrollando acerca de la experiencia estética que desarrollan Erika. F. Lichte y Jens Roselt, sostenemos que un trabajo concentrado en la duración de las acciones intensifica cualquier experiencia. En este sentido todo aquello que sucede a nivel perceptivo -la espera y el suspenso, la euforia y el hartazgo, la solemnidad o el aburrimiento etc- se evoca mediante el uso de los tiempos correspondientes, tales como el tiempo dilatado o acelerado, continuo o desgarrado, etc.

En relación a esto, compusimos nuestro primer movimiento a partir de un tiempo regular y continuo que expresa cierta mecanicidad en las acciones, pensando en aquel tiempo muerto al que hacemos referencia en el cap. I. Su duración extendida durante varios minutos genera un malestar que se hace evidente para las actrices. En cuanto a la expectación en un primer momento se puede percibir un desarrollo caótico que resulta de la superposición de los textos, los recorridos y el cajón; pero luego de un tiempo de presenciar la misma situación se presenta el desafío de mantener la atención, se acentúa el acto de estar presentes. De este modo vemos cómo la regularidad que marca el pulso vuelve la acción particular de cada actriz monótona y, al mismo tiempo, cómo la duración total del movimiento intensifica el hartazgo. Descubrimos que la atención centrada sobre un acto repetitivo durante un largo período de tiempo se desvía hacia otros lugares, captando elementos que en un primer momento se habían ignorado

El mejor ejemplo para esta afirmación es el video-performance de Bruce Nauman¹² en donde vemos al performer caminando durante aproximadamente 10 minutos en un cuadrado de una manera exagerada y a una velocidad muy lenta. En la expectación, una vez que se adivina el siguiente movimiento, el foco deja de ser la gran acción que se presenta (en este caso el hecho de caminar) y comienza a ser el detalle que la compone, desde los músculos que se marcan en el cuerpo, la respiración del performer hasta los elementos que se encuentran de fondo esparcidos por el espacio.

Podríamos decir entonces que una construcción escénica temporal está sobre todo ligada a la noción de intensidad que expresan el conjunto de acciones o momentos que la forman. Así por ejemplo, esperar un tiempo dilatado a través de acciones lentas o movimientos casi imperceptibles que se desarrollan gradualmente puede activar la percepción de todo aquello que forma parte de esa

¹² Walking in an Exaggerated Manner

experiencia pero que no tiene un lugar inmediato en la conciencia y en consecuencia, acentuar el acto de permanecer *in situ*.

En este sentido reconocemos en nuestra obra el desarrollo de distintas temporalidades que están en función de un recorrido intensivo específico. A continuación se podrá leer la singularidad de cada estructura, y las consideraciones que fueron necesarias para su construcción desde el punto de vista de la dirección (Micaela Toret) por lo que la reflexión será redactada en singular por momentos.

b. Gramática de la obra: su carácter temporal

Reconociéndome ante todo como la primera espectadora de nuestro trabajo escénico, me fue necesario ser minuciosa en el análisis de las estructuras temporales que componen nuestra obra, para potenciar ciertos estímulos en relación al sentido que emergía del efecto experiencial. Antes de desarrollar la singularidad compositiva que nos atraviesa, me parece necesario establecer dos niveles esenciales de composición, nombrados anteriormente: el trabajo con la estructura general de la obra (que dibuja una línea de

intensidad específica de una mirada global) y, dentro de esta, las operaciones aplicadas a los elementos particulares que la componen.

En primer lugar, al trabajar sobre el tiempo desgarrado y discontinuo, la fragmentación es una marca evidente que signará todo la obra, constituyendo el primer elemento necesario para pensar en una composición vertical del instante. La fragmentación es evidenciada en escena a partir de la aplicación de *factores acentuales*, estos son definidos en la Bitácora de Matías Feldman (2016) de la siguiente manera:

(...) Hay acentos, llamados de atención que, al ser asociados, producen el particular fluir temporal. Pensar los factores acentuales abre una posibilidad mucho mayor de experimentación: cualquier elemento sonoro, lumínico, gestual o, incluso, espacial puede generar acentos, puede proponer repeticiones y duraciones.

(...) La posibilidad de acentuar, de hacer este “llamado de atención”, puede darse por contrastes. Algunos ejemplos: un sonido dura más que los otros (iguales); un cambio de altura en una nota;

un cambio en la intensidad del sonido; un cambio en la cualidad del sonido (en el timbre); la ausencia de sonido también puede generar acentuación. (p.4)

De este modo reconocemos que las fracturas que se evidencian en nuestra realización se generan a partir de un acento, un llamado de atención que surge por contraste a lo que le antecede, así por ejemplo, lo que marca el comienzo del Mov1 es el factor acentual lumínico, en el Mov2 el factor acentual que indica el quiebre con el Mov1 es un silencio, en el Mov 3 es una acción impulsiva, etc. La fragmentación generada a partir de los factores acentuales evidencia una estructura rítmica particular y propone ese “llamado de atención” que anticipa una transformación de lo que se viene desarrollando.

En segundo lugar y volviendo sobre los dos niveles de composición ya mencionados reconocemos por un lado la **estructura general** de la obra, la cual está compuesta de cinco movimientos (los cuales desarrollaremos en el apartado correspondiente) que tienen la característica de ser unidades

independientes, es decir que poseen un comienzo y un final delimitados y evidenciados intencionalmente a través de los factores acentuales. No obstante, esto no significa que no establezcan conexión alguna entre sí, por el contrario se establecen relaciones de sentido de un Movimiento a otro a partir de la repetición de ciertas intensidades, tiempos, textos, acciones específicas, etc. Por ejemplo, en el Mov.3 se genera el caos a partir de un aumento de la velocidad de acciones aisladas que se toman del Mov.2.

Para trabajar sobre la composición de cada uno de estos Movimientos me fue necesario retomar y aplicar el concepto de *envolvente* que mencionó Leandro anteriormente¹³ el cual hace referencia a la evolución temporal de un momento en relación a su intensidad. De este modo, dibujar una línea de tensión según las cuatro etapas de un envolvente (ataque, decaimiento, sostenido y relajación) me ayudó a pensar en la especificidad del recorrido de la intensidad estableciendo un punto de partida y uno de llegada en

¹³ En el cap. II apartado A.1

cada Movimiento. En este sentido puedo reconocer el siguiente orden: Mov. 1 De la explosión a la quietud, Mov. 2 Quietud-explosión-quietud. Mov. 3 Explosión- silencio. Mov. 4 Intensidad media, mantenida Mov. 5 Quietud-silencio. FINAL.

Ahora bien, observar una estructura general a partir de su recorrido intensivo es pertinente en cuanto ajusta en los elementos que la componen, un desarrollo temporal concreto, otorgando claridad actoral y especificidad al desarrollo de la acción que se pide, por ejemplo: si entiendo que en cuatro tiempos (o pulsos) debo correr desde un punto A hacia un punto B dibujando una línea de tensión de quietud-explosión-quietud, se deberá administrar la quietud inicial y final en el primer y último tiempo respectivamente y en los tiempos del medios la acción explosiva. Bajo esta mirada la noción de **intensidad** y de **tiempo**, se encuentran en estrecha relación modificándose en una dinámica que resulta interesante para la composición, ya que la línea de intensidad propone claridad, pero al mismo tiempo y de manera recíproca, el desarrollo temporal

de las materialidades que intervienen en la escena expresan una intensidad concreta.

En relación con la estructura general propuesta, indique pautas específicas para cada cuerpo, texto y sonido en función de su interrelación, es decir desde un estar simultáneo en el espacio. A esto le llamo el trabajo con las **estructuras particulares**, a todas aquellas indicaciones que dí a cada materialidad de manera precisa, combinando las variables para componer un orden y un recorrido específico.

Para esto, tuve que trabajar en relación a los conceptos temporales del movimiento, tales como la “duración de los valores y silencios, periodicidad de la acción, simultaneidad, alternancia, repetición, detención, aceleración, desaceleración, anticipación, retraso, pausa, orden de sucesión” (Bachmann, 1998, p.37). etc., y también con aquellas nociones espaciales tales como simetría,

equilibrio, orientación, etc para posibilitar la complementariedad de las materialidades evitando la entropía escénica¹⁴.

Para explicarme mejor pondré algunos ejemplos específicos, en el Mov. 1 diseñé un recorrido espacial individual para cada actriz (a través de líneas imaginarias) y trabajamos con el texto indicándoles una velocidad e intensidad distinta.

Temporalmente, el sonido del cajón les indica la acción específica de trasladar la caja mientras que la detención del mismo produce que la suelten y se detengan. El resultado de que estas microestructuras convivan en escena de modo simultánea genera un caos rítmico, sonoro y visual en la estructura general (aunque si aisláramos los elementos se vería una partitura de orden).

En oposición, en el Mov. 2 le indiqué a cada actriz una posición específica en el espacio como consecuencia de trabajar

¹⁴ Concepto extraído desde la termodinámica. La entendemos como un estado de desorden permanente que no permite apreciar ni entender lo que sucede, es decir, disponer de todos los elementos presentes sin un orden específico, generando un ruido impenetrable. Se diferencia del caos según la definición que daremos más adelante en este escrito.

con un espacio de expectación semicircular, formando de este modo un triángulo que se mantiene excepto en el final. En cuanto al texto, lo fragmentamos completamente para ser dicho de manera continua por las tres actrices, como si se tratara de una sola voz, señalando incluso la cantidad de oraciones para cada una. En consonancia con el cajón que suena en ese momento, cada sonido corresponde con cada acción develando un orden absoluto y simétrico. Temporalmente, el cajón marca las velocidades de cada acción, aumentando de forma gradual y volviendo a la quietud en donde por oposición a lo que antecedió, indico que el texto sea dicho en un tiempo dilatado.

En el Mov. 4, compuse a partir de los conceptos espaciales figura-fondo, y temporalmente desde la aparición de dos canciones desde la guitarra. Al comenzar el movimiento, Leandro es foco posibilitando la escucha del nuevo instrumento que aparece en escena y que marca el punto de transformación de la obra, y las chicas fondo. Luego, en el desarrollo de este momento y a partir de las canciones que suenan, se alternan las figuras siendo Florencia

foco, Antonella y Iara fondo y finalmente Antonella y Iara se vuelven foco y Florencia fondo, generando aquí la sensación de armonía que además propone a nivel musical la guitarra.

Podría seguir describiendo estructuras micro dentro de estas últimas, como las indicaciones exactas de mirar hacia un lado o hacia otro, correr de repente y luego frenar, detenerse para sostener la acción, decir el texto con un pulso percutivo, luego susurrado y repetir la acción, etc. La lista sería infinita, pero lo que me interesa es que sea posible leer en estos ejemplos las consideraciones espaciales y temporales que fueron trabajadas con cierta rigurosidad en función de la intensidad.

b.1 El ritmo en nuestra obra.

¿Por qué hablamos de ritmo cuando hablamos de una creación temporal? ¿Es necesario el ritmo? ¿Qué implica una obra rítmica? Matías Feldman en la Bítacora de la Prueba 5 (2016) nos ofrece una definición de ritmo que podría responder a estas preguntas:

Entendemos por ritmo a la sensación que genera nuestra percepción a través de un ordenamiento de combinaciones de sucesos. (...) pensamos al ritmo liminalmente. Es un borde. De vuelta: existe un problema perceptivo, el ritmo es percibido a partir de una diferenciación. Si no conseguimos diferenciar, lo que percibimos es textura. (Pág. 22)

El trabajo de composición temporal sobre una obra posee un alto grado de complejidad debido a la cantidad de elementos que intervienen y por las nociones a tener en cuenta. El ritmo, tanto en su definición convencional como en esta definición que nos otorga el director, no es necesario sino que es inevitable.

Como se puede percibir el trabajo minucioso con cada materialidad de la obra tiene que ver con su ordenamiento y combinación en un período equis de duración, por lo que el ritmo deviene consecuencia de esta acción. Otra característica importante a tener en cuenta es sobre la noción de *diferenciación* como condición para percibir al ritmo, lo cual se logra a través de los contrastes y, en nuestro caso, por los factores acentuales.

Por lo tanto es imposible no pensar en este concepto cuando la duración de la acción, como parte de la percepción, es uno de los elementos principales de nuestro trabajo. En este sentido el ritmo se percibiría como algo que es inherente en este tipo de composiciones.

Con respecto a esto, reconocemos en escena un pluralismo de tiempos que es posible gracias a todos los elementos que intervienen (los distintos cuerpos, los instrumentos, las luces, los textos, etc), en consecuencia la obra posee un carácter poli-rítmico.

La poli-ritmia es definida en la música como la coexistencia de elementos independientes que poseen un orden interno.

Considero coherente destacarlo como característica rítmica de nuestro trabajo ya que refiere a la complejidad estructural de la que intenté dar cuenta en este apartado, también porque señala su riqueza rítmica y en consecuencia, enfatiza la orquestación como la capacidad de combinación y manipulación de las propiedades de duración e intensidad de la acción.

c. Entre el caos y el orden: la resistencia

“el teatro es caos y ese caos solamente lo puede hacer estallar el actor”

(Raúl Cortés, (2016), p.45)

El recorrido realizado en este trabajo experimental acerca de los procesos temporales como metodología de creación escénica nos posicionó entre dos fuerzas fundamentales que se encuentran contenidas en todo acto creativo: El caos y el orden. Las primeras reflexiones que realizamos estaban en relación al caos y el orden como dos herramientas de construcción. La experimentación con el metrónomo, la estructuración de las acciones a través del pulso, la fijación de recorridos lineales en el espacio, etc. formaron parte de aquellas estructuras de orden que concebimos como necesarias para una construcción temporal.

Luego el caos aparecería en nuestro proceso como esa fuerza complementaria al orden, necesaria para continuar

avanzando. En el libro de Gaby Messina (2016), encontramos la siguiente definición de caos:

Quando hablo del caos no me refiero al desorden, sino a lo impredecible, lo que está en permanente mutación. Porque los conceptos de orden y desorden son estáticos, en cambio el caos es totalmente dinámico. Es el ritmo de la vida que se va transformando en algo, por eso todos los sistemas de orden son reemplazados continuamente por otros sistemas de orden. (p.12)

Por lo tanto consideramos que el caos posee una fuerza transformadora, ya que interviene de forma impredecible aquellas estructuras rígidas creadas por el orden dando lugar a nuevos espacios de mutación, de dinamismo. Fractura lo lineal y lo estático aportando cierta fuerza vital. Es esa brecha necesaria para la creación.¹⁵

A partir de esto es que entendemos al caos como un fenómeno esencialmente creativo, latente siempre detrás de

¹⁵ Noción extraída del libro el Desorden de Balandier (1988)

cualquier estructura de orden. Como se mencionó en el Cap. III. el caos acentuó en nuestro proceso la marca fragmentaria y permitió cierto devenir expresivo que hacía emerger un espacio vulnerable a la transgresión, cuerpos híper-sensibilizados y catárticos, textos mutilados y acciones gobernadas por impulsos vitales. Poco a poco el caos y el orden dejaron de ser fuerzas procedimentales para convertirse en aquellos conceptos sobre los cuales volveríamos con cierta mirada filosófica y sensible, como dos temas que nos atraviesan de manera inevitable, así como la vida y la muerte o el amor y el odio.

Analizamos desde un punto vista sociológico la influencia y la necesidad de los procesos de orden y caos en la vida rutinaria, nos preguntamos ¿qué situaciones son caóticas pero necesarias para poner en crisis nuestra propia linealidad? ¿Qué nuevas reflexiones sobre las bases que construimos día a día nos posibilita el caos? ¿De qué manera atravesamos un proceso caótico y cómo queda nuestro cuerpo después de esto? ¿Es el caos el límite de nuestra resistencia frente a los grandes sistemas de orden? ¿Cuánto tiempo

podemos resistir un orden impuesto antes de volvernos caóticos a nosotros mismos como forma de sobrevivencia?.

La lista de preguntas que surgieron en un debate grupal a lo largo del proceso es interminable. El caos y el orden empezaron a ser traídos al espacio de experimentación como dos fuerzas entre las cuales pensamos la vida, el cuerpo, las emociones, la humanidad etc. El espacio escénico devino metáfora de esta dualidad, entendiendo que ante todo es nuestro cuerpo quién resiste la tensión de mantener un orden constante, pero al mismo tiempo es quién resiste el dolor necesario del caos. ¿Cuánto resiste un cuerpo? El cuerpo resiste, y en ese proceso de resistencia entre el caos y el orden aparecieron las cargas permanentes que llevamos, aquellas que abandonamos y aquellas que directamente destrozamos.

Los textos aparecen mutilados, algunos como fragmento extraídos de otros autores, otros escritos a partir de lo que emergía en el proceso de preparación. Se detonan a través de estos fragmentos esos límites acerca de la resistencia emocional: resistir

a la soledad, al inconformismo, al egoísmo, al estrés, a la ira, a la angustia, a la rutina, a la monotonía; de la resistencia social: la impunidad, la hipocresía, la violencia, el totalitarismo, la opresión y la resistencia física: los límites biológicos, el cansancio, el hambre, la sed, las heridas. El cuerpo resiste, pero a contracara la fragilidad está allí latiendo. El cuerpo se mantiene a la espera de espacios de tregua para recuperarse y luego, seguir resistiendo, se mantiene a la espera de descubrir a otros iguales a nosotros, que puedan reconocerse también duales, resistentes y frágiles a la vez.

Los procesos temporales se dispusieron en función de construir esta metáfora escénica, sometiendo al cuerpo por momentos a un tiempo riguroso y dejando aparecer en otros, un espacio de catarsis. La escena se vuelve de este modo, un espacio resonante de la resistencia diaria, pero al mismo tiempo es un espacio resonante de aquellos cuerpos que resisten escénicamente frente a los procesos temporales impuestos. Lo que allí sucede es una posibilidad de mantenerse:

*La resistencia
es el miedo a
no entregarse
y eso está bien.*

*Eso me gusta es
como
mantenerse en
la vida.¹⁶*

d. Movimientos

En música y, sobre todo en la música clásica, un movimiento es una parte de una composición más amplia o forma musical que se piensa en una ejecución sucesiva a otros movimientos, aunque posea, de forma independiente, un inicio y un final.

Utilizamos este término para nombrar la estructuración general de nuestra obra y al mismo tiempo cada fragmento en particular. Debido a que, como mencionamos anteriormente, consideramos que el tiempo que nos atraviesa está desgarrado; la fragmentación a lo largo del proceso es marca esencial de nuestra

¹⁶ Escrito de Micaela Toret en relación al proceso.

creación y por lo tanto reemplazamos el término “escena” por “movimiento”.

Este concepto no solo devela el cruce interdisciplinar sobre el que trabajamos (y cómo en consecuencia se comienzan a modificar los elementos teatrales más tradicionales) sino que además anticipa que si bien existe una sucesión de acciones que conforman el cuerpo de la obra, cada movimiento encierra entre su comienzo y su final un acontecimiento temporal propio, una ruptura de la linealidad.

Es probable que no se perciba un desarrollo cronológico narrativo, sino que en su lugar surjan acciones transformadas constantemente por un caos y un orden temporal. Y en este sentido consideramos pertinente el término “Movimiento” por insinuar, en su sola apariencia, un carácter dinámico. A continuación desarrollaremos cada uno de los Movimientos que componen nuestra realización escénica con sus particularidades.

Nos parece importante aclarar previamente que todos los Movimientos de nuestra realización escénica encuentran su

desarrollo en un constante diálogo con la música ejecutada en escena, utilizándola como base para la composición y realización de los mismos. De este modo, presentan una gran correspondencia respecto del pulso que desde ella se propone, sea para las acciones como para el modo de decir el texto, y se ven condicionados por el espíritu sedimentado particular de cada instrumento, como por la calidad y cualidad más objetiva de los sonidos.

Finalmente fue necesario (como se explicó en el capítulo tres) una gran capacidad de escucha y respuesta inmediata por parte de las actrices para la composición y repetición de los Movimientos. Puede observarse entonces un claro contraste (ya sea desde lo sonoro como así también desde las acciones y recorridos que ejecutan las actrices) entre los momentos de la realización escénica donde se utiliza el cajón peruano y en los que se utiliza la guitarra.

d.1 Movimiento 1: El Caos contenido.



Este primer movimiento, que propone para la obra un inicio caótico, comprende una composición coreográfica tanto de las acciones como del texto. Cada una de las actrices, dirigidas por la percusión, cuenta aquí con un recorrido espacial de acciones concretas en donde interactúan con las cajas y, al mismo tiempo, dicen el texto de una forma singular.

La pauta para ejecutar las acciones consiste en: mientras suena la percusión realizar el recorrido, al encontrarse con una caja

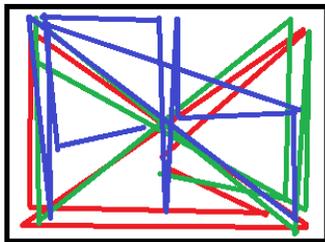
levantarla y trasladarla. Al escuchar un silencio detenerse y soltarla. En caso de no haber levantado ninguna caja ejecutar igualmente la detención hasta que suene nuevamente la música.

Esta acción se repite a lo largo de todo el recorrido, durante el cual se van disminuyendo la cantidad de cajas en escena. Las acciones aquí se concentran entre el sonido y el silencio que determinan la acción o detención de las actrices, la incertidumbre de no saber exactamente en qué momento se generará la detención del sonido, nos coloca en un lugar de extrema atención, atendiendo al factor sorpresa que embiste tanto a los espectadores como a las actrices.

A lo largo del recorrido las actrices comparten un mismo texto el cual dicen en distintas velocidades: Antonela rápido; Iara medio; y Florencia: lento. Al estar las tres diciendo el texto en simultáneo y con una misma intensidad se obtiene como resultado un colchón sonoro en diálogo con la percusión, que sumado a la repetición de los recorridos y las interrupciones de los silencios (los cuales se producen cada vez con menor lapso de tiempo entre uno y

otro) comienza a generar una sensación de mecanicidad y hartazgo, tanto para las actrices que ejecutan las acciones como para el público que observa y escucha.

Dentro de este movimiento podemos apreciar una simultaneidad de las fuerzas complementarias caos y orden. Si se observa a cada actriz por separado se percibe un movimiento mecánico y ordenado en cuanto a las acciones. Pero tanto la impredecibilidad de la percusión como la superposición de recorridos crean una imagen general caótica. Por lo tanto en este primer Movimiento el caos surge de la superposición de distintos órdenes. Podemos ver cómo estos dos elementos trabajan en una relación dinámica constante.



Azul: Antonela - Verde: Florencia -
Rojo: Iara

*Recorridos realizados por las actrices. Orden sobre orden sobre orden
da como resultado una imagen caótica.*

A partir de esto coincidimos con Briggs y Peat (1999) cuando observan que “el caos revela que lo que parece increíblemente complejo puede tener un origen muy sencillo; mientras que la simplicidad superficial puede ocultar algo sorprendentemente complejo (p.104).

Este movimiento tiene su punto culmine hacia el final, donde la repetición de los silencios es cada vez más frecuente, intensificando las sensaciones anteriormente mencionadas, llevando a las actrices a realiza una ruptura repentina, deteniendo la acción y el texto, luego de la cual comienza el Movimiento dos: Al límite.

d.2. Movimiento dos: al límite.



En este segundo Movimiento, las actrices ejecutan una misma partitura de acciones a través del sonido del cajón, aplicando mecanismos temporales como la degradación y la dilatación. Con el primero se da un aumento de velocidad en el cual la acción queda reducida por el pulso y por lo tanto modificada en comparación a la inicial, mientras que con el segundo se disminuye repentina y exageradamente la velocidad generando un accionar lento y dilatado donde se puede observar cada detalle del mismo.

Para este movimiento se creó un texto particular, autónomo de la partitura de acciones, que fue incorporado repartiéndose por segmentos entre las actrices y estableciendo los momentos en que sería dicho, formándose así un solo discurso pero fragmentado en tres voces distintas.

El texto comienza en la segunda ejecución de la partitura y continua durante cada una de sus repeticiones y rupturas hasta el final de la mismo, es decir que se crea entre ellos un contraste evidente ya que mientras la acción se repite en un constante loop¹⁷, el relato continúa hasta el final.

Realizamos aquí dos rupturas de la acción, una a la mitad del relato y la otra al final del mismo, en las cuales el texto continúa pero el sonido del cajón peruano se detiene junto con la partitura, generando una expectativa respecto de lo que podría suceder a continuación.

¹⁷ palabra en inglés que se refiere a un proceso, sistema o estructura circular, la cual termina donde comienza y viceversa, tomado de <https://www.significados.com/loop/>

Se produce a su vez, en la primera ruptura, un cambio en la relación de las actrices con el músico ya que por primera vez establecen un vínculo entre sí desde el texto y las acciones, siendo ellas quienes incitan a Leandro a retomar la percusión para volver a realizar la partitura.

Podríamos decir entonces que ambas rupturas son espacios de distensión temporal, funcionan a modo de “respiro”, ya que no hay una obligación por seguir un pulso determinado como en las anteriores repeticiones donde la acción está en constante modificación respecto a velocidades de ritmo y tiempo. A su vez, al realizarse una detención de los cuerpos y al haber menor cantidad de estímulos, el espectador puede centrar su atención sobre lo que se está diciendo, generando un descanso visual y un mayor disfrute auditivo.

Con este segundo Movimiento ingresa a la escena un orden más notable, ya que responde a una estructura fija y milimétricamente planeada, donde cada acción y cada texto tienen

su lugar, su tiempo y su modo determinado de aparición y duración. El cuerpo cuenta con acciones claramente delimitadas que corresponden con el pulso que marca el cajón. Sonoramente el texto aparece en consonancia con el mismo, variando los matices de la voz y la intencionalidad, creando una composición agradable y dinámica para el oído.

Podemos observar en este segundo Movimiento una evidente construcción desde lo fragmentario, tanto desde el modo en que fue distribuido el texto como desde la partiturización de las acciones para que correspondan con el pulso marcado por el cajón. La partitura es un sistema complejo pero estático y cerrado, posible de ser repetida siempre igual, con una forma exacta de decir el texto y el modo de reproducir el recorrido.

Luego de este movimiento y en suma con el primero, el orden y la mecanicidad de los mismos llevan a la escena a una ruptura explosiva, apareciendo así el caos en su forma más pura.

d.3 Movimiento tres: Caos expuesto



Este nuevo caos ingresa a la escena de forma gradual, con una mínima acción que comienza a crecer lentamente hasta llegar a la explosión.

Si bien existen en su composición determinadas pautas para la aparición de los diversos elementos, las reglas impuestas son tomadas para romperlas, por lo que ingresa con él una sensación de imprevisibilidad que genera una gran transformación y contraste escénicos.

Se pueden ver aquí acciones retomadas de la partitura anterior, pero sumamente fragmentadas y transformadas, aparecen como un resabio pero aisladas entre sí y con una clara conexión con la propuesta sonora del cajón que, al no tener una estructura clara, influye sobre los cuerpos modificándolos rotundamente, rompiendo con el orden y la mecanicidad establecidos previamente y llevándolos a un estado de catarsis, con movimientos más impulsivos y violentos.

La temporalidad claramente caótica de este nuevo Movimiento (temporalidad dinámica, impredecible y creativa del tiempo vertical, necesaria para la transformación y la creación)

contrasta rotundamente con la partitura anterior en donde el orden y la exactitud eran los elementos primordiales.

Si bien en este Movimiento no existe la presencia de un texto concreto, se presta especial atención a todos los sonidos emitidos por las actrices como gritos, silbidos, susurros, etc. que, en conjunto con la percusión, crean un caos sonoro saturador. El mismo llega a su punto máximo en el momento en el que se rompen, golpean y tiran las cajas, para dar paso a un silencio en el cual se sostiene la tensión que deja como resultado la acción previa mientras disminuye la luz hasta llegar a la oscuridad absoluta, dando paso así a un nuevo Movimiento.

d.4. Movimiento 4: La fuerza animal.



Aparece por primera vez la guitarra como un modo de enfatizar la espectacularidad que presenta este Movimiento, por sus características sonoras, su espíritu sedimentado y su mayor posibilidad de sustein de los sonidos, la guitarra nos ofrece ciertas melodías, como el bossa del comienzo o el tango del final, más “bailables”, que contrastan este nuevo Movimiento con todos los anteriores, convirtiéndolo en algo placentero de escuchar y mirar. Y es a raíz de la irrupción de esta música particular que se produce

en los cuerpos una transformación evidente comenzando con un disfrute real por parte de las actrices.

Trabajamos en este movimiento con la *fuerza animal*, que expresa el punto de quiebre en el que un ser humano deja de resistir. Aparece entonces lo disparatado y lo cómico; la transformación como punto de fuga que se vuelve necesaria para sobreponerse tanto a lo caótico como a las estructuras de orden.

Se observan cuerpos que se preparan para contar lo que nadie quiere decir, y para repetir lo que nadie quiere escuchar. Estos cuerpos se muestran cargados de una teatralidad animal, en donde lo salvaje y lo domesticado conviven en forma de gallinas, dragones, divas y orangutanes. El Movimiento se devela teatral por la extrañeza que produce la combinación de estos personajes, y lo espectacular se enfatiza cuando una de las actrices pide al público que las acompañen con palmas o cuando las gallinas devienen dragones y viceversa.

En relación al texto, se compuso en términos de figura-fondo por lo que se teje una doble historia. Las gallinas (Iara y Antonela) se dividen oraciones que funcionan como comentario de lo que la diva (Florencia) dice como discurso principal. La historia devela la crudeza social a partir de la anécdota sobre lo que hacía el dibujo animado del Gallo Claudio, comenzando como un cuento que parece ser inocente pero que con el transcurso del Movimiento se va tiñendo de una oscuridad y crueldad cada vez mayor.

La temporalidad que reconocemos en este movimiento es doble, es decir la escena se tensiona entre la condensación y la dilatación. Las acciones se intensifican para luego expandirse y sostenerse. El juego temporal se caracteriza por este contraste que se evidencia en el cuerpo, el texto y los sonidos como parte de un mismo organismo.

En consecuencia, visualmente se propone una detención que habilita la escucha y la contemplación. En contraste de los Movimientos anteriores, los cuales se muestran cargados de

movilidad y sonoridad, este nuevo Movimiento propone cuerpos más estáticos, con poco recorrido espacial, y con la atención puesta en el modo de decir. Finaliza con una ruptura realizada desde las actuaciones, en la cual las actrices desarman repentinamente los “personajes” que habían construido, dando comienzo así al quinto y último Movimiento.

d.5 Movimiento cinco: La gotera.



En este último movimiento aparecen en escena los cuerpos de las actrices despojados de las actuaciones, en su forma más cotidiana pero con el cansancio físico y mental que los

Movimientos anteriores dejaron en ellas. Se puede ver en la transición el gran contraste entre los cuerpos que construían a los últimos “personajes” y los cuerpos más cotidianos.

Es el Movimiento que presenta mayor quietud en los cuerpos, ya que al finalizar el cuarto Movimiento y comenzar el quinto, las actrices se sientan en una caja para descansar, haciendo el foco mayormente en los rostros y el texto que se dice. Es una escena para disfrutar desde lo sonoro, donde no existen grandes acciones físicas. Se puede observar entonces una temporalidad más dilatada, donde el tiempo parece transcurrir con más lentitud, permitiendo poner mayor atención en los detalles.

En este último Movimiento cada actriz cuenta con un texto redactado a modo de listado, que es dicho de distintos modos e intencionalidades. Al comienzo es emitido en turnos, diciendo una frase cada una, y a la medida que el mismo avanza las voces comienzan a superponerse. Sonoramente se crea el efecto de una gotera, en donde primero se escucha una sola gota cada tanto, luego

su caída es más constante y finalmente se pueden escuchar varias gotas cayendo al mismo tiempo. En simultáneo la luz comienza a bajar lentamente pasando por una penumbra hasta llegar a la total oscuridad con la que finalizara nuestra obra.

e. Escenografía, vestuario e iluminación

A partir del trabajo con las distintas temporalidades y sobre cómo estas influyen y modifican las actuaciones y los movimientos, surgió una pregunta transversal respecto a toda la realización escénica y a cada movimiento en particular: **¿cuánto puede soportar un cuerpo?** Nos preguntamos cuánto puede soportar un cuerpo físicamente, en relación al paso del tiempo, al contacto y la comunicación con otra persona, a lo sonoro, etc. Y en el intento por responder esta pregunta central, comenzamos a pensar todos los aspectos de la escena.

Partimos desde aquí para la búsqueda de elementos y materiales que hicieran referencia poética al cuerpo, develando una relación con la naturaleza, lo natural, lo rústico, etc y además que

pudieran hacer un énfasis conceptual sobre la pregunta inicial.

Escogimos como elemento esencial cajas de cartón para la escenografía, debido a que su material proviene de los árboles y presenta un color similar a la madera, y tela de lienzo¹⁸ color crudo para los vestuarios.

La escenografía fue resuelta luego de una larga exploración con distintos objetos como sillas y cajones de verdura e incluso también con el espacio vacío, hasta llegar a las cajas de cartón, material que nos resultó pertinente ya que ofrece muchas posibilidades de manipulación. Al tratarse de un elemento de poco peso se pueden levantar, revolver, patear sin problemas y sin riesgos. Se pueden romper en un arranque caótico pero a su vez presenta una resistencia tal que nos permite sentarnos encima, arrastrarlas y tirarlas.

¹⁸ Proveniente de la naturaleza ya que se realiza con lino, algodón o cáñamo.

A su vez, tanto la posibilidad de apilarlas como las dimensiones y la cantidad elegidas generan impacto visual, invadiendo gran cantidad del espacio tanto horizontal como verticalmente, dando la sensación de encontrarnos en un lugar de carga o depósito de elementos.



Estas características nos resultaron muy interesantes, tanto desde lo material como desde lo conceptual, ya que nos permiten apreciar en ellas (al igual que en los cuerpos) la capacidad de carga y un estado ambiguo de fragilidad y de resistencia simultáneos.

Del mismo modo que nuestros cuerpos, las cajas de cartón, compuestas por una amalgama de distintos y variados tipos de papeles (pieles), poseen una cara lisa, perfecta, sobre la cual suele imprimirse lo que queremos que se vea, lo que queremos mostrar, y un complejo entramado interior, no visible que es el que le otorga y define la resistencia y la calidad de la misma.

Las cajas de cartón son un elemento de carga, resistentes, que se utilizan para contener y trasladar cosas, deben soportar un peso, ser fáciles de manipular, ofrecen la posibilidad de vaciarse y volverse a llenar. Es por todo esto y en relación a la pregunta que expusimos al comienzo de este apartado, que comprendemos a las cajas como metáfora de nuestros propios cuerpos, que también

proviene de la naturaleza, y son elementos de carga, como se puede ver en el poema del inicio.

En consonancia con la estética general escogimos para el vestuario camisas largas de lienzo color crudo, por pertenecer a la misma gama de colores que la escenografía.

Las consideramos el vestuario pertinente ya que, por un lado evitan la alusión a un género en

particular y por el otro resultan funcionales a cada Movimiento, ya que podemos realizar sobre ellas modificaciones simples (como atarla por la espalda para dar más volumen a la cola de las gallinas) que enfatizan la imagen que deseamos generar, acompañando así



cada ruptura y transformación de la realización escénica. A su vez fueron diseñadas de forma amplia de modo que ofrezcan la comodidad y soltura necesarias para ejecutar la gran cantidad de movimientos, recorridos y acciones en escena.

Dentro de esta composición visual las luces fueron pensadas en su mayoría con colores cálidos, generando una atmósfera de intimidad y encierro, a excepción de algunos momentos particulares donde se utilizan, de modo contrastante, luces más frías para remarcar ciertas acciones (como en el Movimiento cuatro donde dentro de un clima de inocencia y alegría, Florencia golpea violentamente una caja, destrozándola.)

Dentro de cada Movimiento, al haber tantos recorridos, acciones, textos y sonidos, la composición lumínica fue pensada como un elemento que ayude a dar prolijidad visualmente, realizando focos en determinadas acciones o elementos que ordenen las imágenes.

Los primeros tres Movimientos fueron pensados con contraluces y cenitales, realizando un juego de luces y sombras que modifican la visión más cotidiana a la cual estamos acostumbrados. En el Movimiento cuatro se realiza una ruptura en las luces ya que por primera vez y hasta el final de la obra se utilizan luces frontales que permiten mayor visión de los rostros y del cuerpo en general.

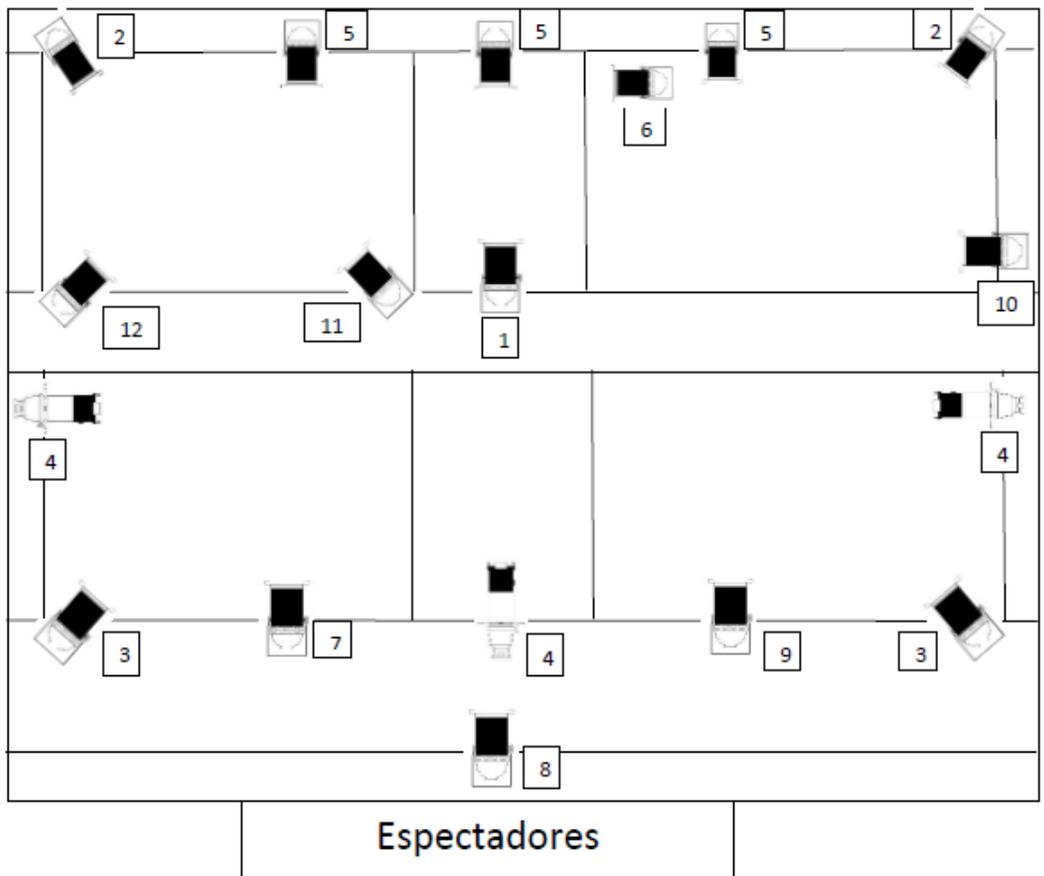
Se genera entonces, a través de todos los materiales mencionados en este apartado, un diálogo visual que aporta orden y prolijidad a la escena como así también una composición estética, en cuanto a colores y materiales, en consonancia al trabajo conceptual realizado desde la pregunta inicial de este apartado.

Planta de luces

Planta Lumínica

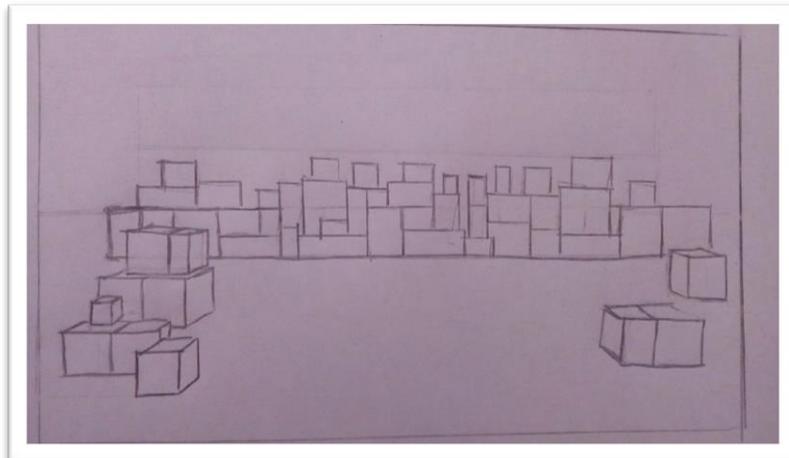
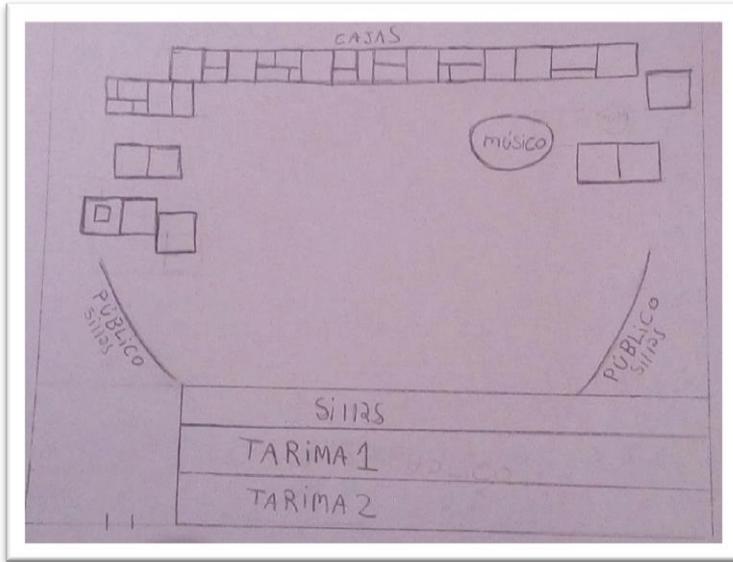
Obra: 40 minutos de silencio

Diseño: Guadalupe Isola



Referencias	Luminaria	Filtro
1	PAR 56 300W.	N/C
2	PAR 56 300W.	L. 701
3	PAR 56 300W.	L. 170
4	Leko Elipsoidal 26º	L. 201
5	PAR 56 300W.	L. 653
6	PAR 56 300W.	N/C
7	PAR 64 1000W.	L. 603
8	PAR 64 1000W.	L. 603
9	PAR 64 1000W.	L. 603
10	PAR 56 300W.	N/C
11	PAR 56 300W.	N/C
12	PAR 56 300W.	N/C

Bocetos:



CONSIDERACIONES FINALES.

No pretendemos dar aquí un cierre final y absoluto a nuestra investigación ya que consideramos que este trabajo fue un primer acercamiento al tema en cuestión. Somos conscientes de la amplitud de conceptos y procedimientos que aún quedan por seguir explorando. A pesar de esto, creemos pertinente nombrar aquellos hallazgos que fueron centrales para nuestro proceso.

Al principio, encontramos cierta dificultad en intentar teorizar sobre la temporalidad como un mecanismo concreto de creación. La mayoría de los estudios a los que pudimos acercarnos trataban el tema desde un campo filosófico o científico que mantenían cierta abstracción sobre el asunto. La decisión de establecer un cruce interdisciplinar con la música nos ayudó en este sentido a adoptar una amplia cantidad de nociones que nos exigieron entrenar con rigurosidad el estado del cuerpo y la calidad de los movimientos, como así también cierta noción compositiva.

El saber rítmico adquirido fue esencial para profundizar sobre aspectos de la actuación y de la dirección que manejábamos vagamente hasta el momento. Tomar conciencia de estas herramientas y de su uso específico nos permitió percibir y construir otras formas de acción, de sentido e incluso de emoción, ya que como mencionamos a lo largo de este trabajo el *tiempo expresa su propia significancia*.

La profundización sobre la teoría del instante de Bachelard nos ayudó a acentuar aún más esta idea del tiempo como mecanismo creador, descubriendo además que era posible hablar de múltiples temporalidades, componiendo en simultáneo una experiencia nueva. Es decir el uso del tiempo para nuestra propia experiencia. Propusimos entonces a la escena y al cuerpo, no sólo como lugares atravesados por el tiempo, sino además como elementos constituyentes de nuevas temporalidades.

Quizás el hallazgo más importante de nuestro trabajo es, como el título de la investigación lo indica, la posibilidad de

intensificar esta experiencia estética a través de los las distintos desarrollos duracionales. Si bien en un principio teníamos la hipótesis de que ciertas problemáticas escénicas ligadas a la intensidad podían ser trabajadas a través de los mecanismos temporales, no guardábamos la certeza de cómo trabajar sobre ello, quizás por un exceso de intuición sobre los conceptos teóricos.

El camino recorrido significó para nosotras descubrir esos conceptos y aprender sus posibles combinaciones y variantes para el fin específico de nuestra escena. En este sentido, pudimos descubrir una obra dinámica, atravesada por múltiples tensiones como consecuencia de la singular fuerza contenida en el tiempo.

Finalmente, como dijimos al principio restan numerosos aspectos que podrían seguirse trabajando desde la temporalidad, cuestión que nos motiva a seguir esta búsqueda para continuar ampliando los límites alcanzados hasta el momento.

Dramaturgia

Mov.1 caos contenido:

Dar una paliza, pero una buena paliza

De esas palizas que se dan por amor

Pumba Pumba pin pan

Como Margareth Thatcher

Por decir un nombre así al voleo

Este es el sudor de mi corazón

Esto es lo mejor que puedo hacer

Esto es lo único que se hacer

Mov.2 al límite:

Me desperté a las 7

Para trabajar

En una empresa que en cualquier momento

quiebra

Con más máquina que personas

Me desperté para trabajar

Le pregunto a mi jefe si puedo correr al banco

Para cobrar, cobrar lo que me debe hace un mes

Y tengo que correr porque como no me pagó

No puedo arreglar el auto

Y me mira y se ríe cuando le digo: Todo lo que me debe

Me da una charla de veinte minutos de lo agradecida

Que debería estar con él porque en realidad

Yo le debo a él mucho mas

Me gusta este tipo, es bastante miserable, más que yo.

Salgo corriendo porque el imbécil me dejó solo

diez minutos.

En el banco me paso dos horas

Y escucho una voz en mi cabeza que dice

Usted sufre

Dos horas, me paso dos horas para cobrar

Y después de tanta espera pienso en que

todavía tengo que pagar el transporte y que hay un alto de impuestos

esperándome en mi casa y pienso

Pero solo está el alto de impuestos

De gente miserable, esos son más miserables que yo

Y me digo a mi misma para qué correr y preocuparme por pagar

si cada mes va a ser lo mismo

Asique agarro todo el sueldo, mi sueldo de un mes entero

Y me voy a pagarle a alguien para que me haga compañía

Al menos para que se queje conmigo cuando miro

los impuestos, de lo alto que viene todo,

de la mierda de trabajo que tengo

Y le doy todo mi sueldo al caballero

Que me haga masaje en los pies

Y que me diga que me ama

Porque quiero experimentar esa idea de que el amor cuesta

y con este idiota me doy cuenta que de verdad cuesta,

porque le di todo mi sueldo y ni siquiera puede hacer cosas

sin que yo se las pida.

Me siento frustrada y le grito, le digo que es un estafador de mierda
que me devuelva todo mi dinero

Si ni siquiera me va a acompañar a quejarme que me devuelva todo

Y me mira el idiota, me mira como asombrado y no responde

Le sigo gritando, le digo todo lo que he escuchado por ahí
que se dicen las parejas que llevan años

y las mujeres que odian a sus maridos

Le digo que deje toda la plata sobre la mesa y que se vaya

el tipo se enoja, me grita y me dice que hace cinco horas que está
conmigo

y que no piensa irse sin el dinero

Me rio a carcajadas -carcajadas-

¡Por fin! ahora si parecemos una pareja de verdad

y le digo ¿Ves cómo el amor cuesta?

No era un mito, cuesta de verdad.

A mí por ejemplo me costó todo un mes.

El tipo me mira, me dice que me ama

Corro a abrazarlo, y me doy cuenta que le pague todo mi sueldo.
Que idiota, yo le di todo y el sólo me dice que me ama
al menos que me cocine,
que me planche y me lave la ropa y que se haga cargo de
contestarle a mi jefe que hace tres horas no me deja de
llamar, y ahí sí, le creo que me ama. Se lo digo, me mira el idiota,
y se queda callado.

Este tipo me saca, y pienso que todos tenemos un porcentaje de
idiotez

En nuestra genética
pero al menos empieza a cocinarme y lavarme y plancharme,
y se hace pasar por mi pareja y le grita a mi jefe
ahora sí la estoy pasando bien.

El tipo termina y le digo que no se relaje, que como le pagué todo
mi sueldo
ahora él va a tener que pagar la pila de impuestos , porque ya no me
queda dinero

Se enoja de nuevo y empieza a insultarme, me grita, me grita muy fuerte.

Y a mí me da una risa de esas que no te frena nadie.

¡Al fin! Al fin parecemos una pareja de verdad.

Y lo miro al tipo que tengo en casa

Y me siento satisfecha

Porque es mejor

pagar por amor

que dormir todas las noches al lado de alguien

solo por miedo quedarse sola, para toda la vida

y ojo con la frase toda la vida

Le digo al tipo que tengo una botella de Whisky muy cara

La compré porque quiero compartirla con el

La traje hace un mes y es importada

Y me dice que el vino y el whisky son para un amor no

correspondido.

Y le tiro con la botella por la cabeza, porque yo le pagué todo mi

sueldo

Y no debería contradecirme

Le doy un buena paliza

De esas que se dan por amor

Me gusta la gente que paga por lo que quiere

al menos así les cuesta.

Yo le pago, y me ama. Esto del amor es un trabajo serio.

El tipo tiene sangre en la cabeza, se enoja y me dice que se va a ir

Ahora si nos pusimos serios

La palabra: Imprevisible.

Me gusta.

Me dice que estoy loca

Pero el aceptó venir a cambio de mi sueldo

Ahora se queja el estúpido, le digo que no se vaya que en realidad

lo amo

Y le ofrezco unos pesos más

Se queda y le digo que se siente que ya se va acostumbrar

Que esto se trata de aguantar, el tipo llora, se larga a llorar

Y me dice que este trabajo es una mierda

¡Pero cómo es posible?! Esto es trabajar por amor

No puedo creer lo que me dice

Le digo que se va a acostumbrar

Porque se empieza fingiendo y

una acaba creyéndoselo de

verdad; que ama a sus <<seres queridos>>.

Y lo mismo con el trabajo,

Una empieza fingiendo

Le sirvo una copa de vino mientras

Lo consuelo

Y acaba por creerse que es el sueño

Que tenía desde chica.

Y luego te repetís “siempre que lo hagas

Por amor, está bien”

Porque peor es estar sola

La soledad es espantosa

Sentirse sola es sentirse: Los demás son un obstáculo

Y el tipo llora, llora y me dice que ahora sí me ama de

verdad

pero no me importa porque tengo miedo

Este es el resultado de una vida egoísta

Esta es mi capacidad de dar

Esta es tu incapacidad para amar

hay que tener paciencia.

Ya ves como una se acostumbra

Se empieza fingiendo y una acaba creyéndoselo.

Mov. 4 la fuerza animal:

El gallo Claudio sencillamente se levanta por la mañana

El Gallo Claudio era blanco, pero para mí, era negro reluciente

Se estira, bosteza, agarra un bate de beisbol

Lira Lira Looo

Agarra al enemigo, le pone la etiqueta de “enemigo” porque le da la gana.

Como un policía uniformado adiestrado para matar

Lo revienta a palos.

Como el que reventó al pibe de barrio de un tiro en la cabeza;
igualito.

Lo agarra de la cola, lo levanta en el aire y le da quinientos mil
garrotazos en dos segundos

La gente me dice: Mirá, de estas cosas, lo mejor es no hablar

Lo deja hecho puré al perro.

Ocurren; pero mejor no hablar.

Y eso me gusta

¡Que hijos de puta los tipos!

Mientras que el dibujo animado olvida y se prepara para la
siguiente entrega,

Los americanos dibujaban sus dibujos animados y financiaban la
tortura en Chile, en Argentina y en África.

Como si nada hubiera pasado,

Exportaban por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en
formas de dibujos animados.

El torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado

Quien aguanta diez sesiones de electricidad sin que el cuerpo y el alma te queden marcados para toda la vida

Y ojo con la frase toda la vida

Porque hay vidas que para vivirlas después de semejante paliza mejor no ser vividas

Después una nación cree que puede destrozar a otra y quedar impune

Después dos aviones se chocan dos rascacielos y la gente...

Mov.5 la gotera:

06 huesos más fuertes que el acero

5 litros de sangre por minuto

18 grms de piel por año

80 pelos por día

12 horas concentrados

57 minutos sin parpadear

11 días sin dormir

1 mes sin comer

5 días sin beber

7 días sin orinar

15 minutos sin respirar

500 días corriendo

un total de 400 kilos

100 mil radiografías en un mes

5 mil metros de altura

80 minutos de frío

43 grados de calor

19 años sin la luz del sol

2 horas temblando

2 metros y medios de caída libre

300 hormigas rojas sobre el cuerpo

20 huesos rotos a la vez

220 voltios de electricidad

15 minutos ahorcados

2 partos en un año

1 año en soledad

2 muertes en veinte días

1 mes llorando

10 días sin poder estar sola

1 día de encierro

4 mudanzas en un año

40 minutos en silencio absoluto

Referencias

- Agamben, G. (2007). “Tiempo e historia” en A. Hidalgo. (Ed.) *infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos aires, Argentina.
- Arrate, E. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* (tesis doctoral) recuperado de:
<https://eprints.ucm.es/39984/1/T37977.pdf>
- Bachelard, G. (1932) (Ed.). *La intuición del instante*. Buenos Aires, Argentina: ediciones siglo veinte.
- Bachmann, M. (1998) *La rítmica Jaques Dalcroze una educación por la música y para la música.*, s.a., Madrid: España. Ediciones Piramide
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba, Argentina: El Apuntador.
- Briggs, D. y Peat, J. (1999) *Las siete leyes del caos*. Barcelona, España: Grijalbo.

-Buenos Aires escénicas (2016) *El ritmo (prueba V) Bitácora*.

Manuscrito no publicado. Buenos Aires Argentina.

-CON/TEXTO tipea. (2016) *I Congreso de Teatro: Dramaturgias*.

Buenos Aires, Argentina: funda/mental.

-Cornago, O. (2006). El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena (a propósito de *I La Galigo*, de Robert Wilson).

Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año II, Nro. 3,

Julio. Recuperado de:

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=489>

-Fischer Lichte, E. (2011). “*Estética de lo performativo*” (Ed.). .

España :Abada Editores

-Fischer Lichte, E. y Roselt, J. (2001) *La atracción del instante puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. Trad. Andrés Grumann.

Apuntes, Escuela de Teatro Universidad Católica, n. 130.

-Kramer (1988). *Thime of music*. New York: Schirmer Books

- Kuhn. (2003). *Tratado de la forma musical*. New York: Idea Books

-López, G. (1996). *El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto*. España: Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

- Márquez, S. (2016). *Problemáticas emergentes en la puesta teatral contemporánea a partir de diferentes cruces disciplinares en paridad de competencias discursivas*. (Tesis de grado) Universidad Nacional de Córdoba. Repositorio digital

-Mescia M.(2014). *Puntos de oído*. Argentina: Buenos Aires. Ediciones corregidor.

-Messina, G. (2016). *Saber ver: Conversaciones con artistas argentinos*. Argentina: Editorial Sudamericana.

-Stanislavski, C. (1986) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*. Argentina, Buenos Aires: Quetzal

-Spregelburd, R. (2015) Rafael Spregelburd:dramaturgia gobernada por la teoría del caos. *Clarín*. recuperado de:

https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.clarin.com%2Fcultura%2Frafael_spregelburd-spam-apatridaclase_magistralteoria_del_caos_0_BkLbT7Ywme.html&h=AT3rtBsTnRtUB5Q8KfNH9yVfVGz23W9Eh58LNg2CcEIDbPtjLypn_dTpR13uiuHClhHwjEDaN5B8q_dbBztT6zLImVbBQPWti1rUIe_k9BVEBfyCBoW0YFo4UtL53U815T

-Tamayo y Tamayo, M. (1999). *La interdisciplinarietà*. Santiago de Cali. Colombia: Universidad Ucesi.