

EL ACCIONAR DE LA PALABRA EN ESCENA

Trabajo final de **Licenciatura en Teatro** (*orientación actoral*)
Departamento de **Teatro**
Facultad de **Artes**

Estudiantes:

Victoria Vaccalluzzo - DNI 39.031.830
Néstor Antu Curiqueo Riquelme - DNI 17.768.192

Docente asesora: Lic. Ana Guillermina Yukelson

2018



*Agradecemos el contagio de interés, esfuerzo y atrevimiento
de nuestros maestros y nuestras maestras que nos han
acompañado en la formación.*

*Gracias por este impulso para continuar aprendiendo,
para generar nuestra propia búsqueda,
para seguir haciéndole preguntas al teatro.*

EL ACCIONAR DE LA PALABRA EN ESCENA

Índice

Introducción	5
Capítulo I: Apostar al decir. Precisiones sobre el problema y la metodología	9
Sobre el problema de la investigación	10
Las decisiones metodológicas y técnicas	12
Ensayo y acontecimiento	14
Etapas del proceso de ensayo	15
Capítulo II: La poética de Sarah Kane y su relación con la palabra	31
La elección de <i>4.48 Psicosis</i>	32
La herencia de Kane: contexto y referentes	33
La estética propia de Kane	35
La forma en <i>4.48 Psicosis</i>	36
El lenguaje y la palabra en <i>4.48 Psicosis</i>	39
Capítulo III: Decir escénico, Voz y Devenir	43
Consideraciones sobre el decir y el devenir del acontecimiento	44
La palabra en escena: sobre el decir, bajo el decir	50
Conclusiones	59
Bibliografía	63
Anexo	65
Diseño lumínico-escenográfico	66
Diseño gráfico	6
Partitura musical	70

Introducción

El trabajo final que presentamos aquí está dedicado a estudiar *el accionar de la palabra en escena*. Nuestro objeto de estudio es la exploración y experimentación del *decir escénico*.

El objetivo es realizar un análisis crítico del procedimiento y del resultado que produce la transformación de la palabra teatral de la obra escrita -del texto- a la obra que se presenta -oralidad escénica-. Nos preguntamos, entre otras cosas, ¿qué efecto introduce en la obra la corporalidad de la voz, el cuerpo hecho voz?, ¿cómo es el proceso de transición de la enunciación escrita a la enunciación escénica? , y ¿de qué manera el cuerpo y la voz construyen la enunciación escénica?

El interés y la preocupación por el texto teatral desde el punto de vista del tratamiento de la *palabra en escena* están presentes en nuestro recorrido de formación desde un comienzo muy temprano. Los trabajos realizados durante la carrera de Licenciatura en Teatro nos aportaron inquietudes que seguimos explorando en el marco de las ayudantías en asignaturas vinculadas con el análisis textual, la semiótica aplicada y la actuación. Esta investigación da continuidad a esas preocupaciones para explorar con mayor profundidad y detenimiento, complejizando las preguntas, experimentando posibilidades, siempre con la intención de arribar a reflexiones que permitan aportar a otros hacedores teatrales ciertas herramientas para sus consideraciones procedimentales y metodológicas en el trabajo escénico.

El proyecto comenzó a perfilarse en cuarto año durante el cursado de la materia Texto Teatral. El programa proponía entre otras lecturas, *4.48 Psicosis* de Sarah Kane. El encuentro con esta obra y autora nos motivó a indagar sobre la dramaturgia contemporánea y a examinar el lugar de la palabra en la escenificación de un texto dramático con características completamente singulares.

Reconocemos que es importante entender que la palabra en tanto materialidad para ser trabajada durante el acontecimiento escénico es un suceso que implica el acto de decir y, por tanto equivale al acto de hacer. En este sentido aquello que adquiere el carácter de entidad es por ser nombrado. A pesar de que las palabras no pueden agotar nunca todas las posibilidades del ser, todo lo que acontece presenta inmediatamente la necesidad de recibir

un nombre. El acto de nombrar es un aspecto del carácter de *acción* de la palabra y, al mismo tiempo que acciona nombrando aquello que acontece, su propia enunciación es un hecho que ocurre y adquiere un espacio-tiempo en términos de suceder.

Ahora bien, para nuestro trabajo realizamos algunas consideraciones entre la palabra dicha y la palabra escrita. Por un lado, la palabra que se dice construye un discurso que está contenido dentro de una situación creada o devenida de la ejecución del mismo. Siguiendo a Merleau Ponty (1957), la operación discursiva es resultado de una producción de pensamiento y este último es una acción que es posible gracias a la percepción corporal. Por lo tanto, las palabras son las que salen a la superficie de esta dimensión de las ideas producidas. El pensar es el resultado de una experiencia y la palabra es el medio por excelencia de comunicación de las ideas resultantes a partir la percepción física.

Por otro lado, la palabra escrita, es decir la palabra como ese significante fijado en una enunciación escrita, es un elemento invariable que al operar en escena sucede y da lugar a que se produzca un acontecimiento. Dicho de otro modo, que las palabras fijas sean dichas en el aquí y ahora de la escena extienden las posibilidades latentes en el texto dramático otorgándole movilidad a las mismas. En la enunciación oral no se pierde el significado al que refiere cada palabra pero se complejiza; cuando son dichas aparece la voz y el carácter de suceso que adquiere la palabra en el acto enunciativo.

En síntesis la palabra dicha ocurre y amplía su campo de significación por cómo suena, el tiempo que demora en ser enunciada y la intensidad vocal que se aplica en el decir del texto. Para Ricoeur (2001) el texto escrito es un discurso fijado; y en este sentido para nosotros, en la investigación, tomamos las palabras fijas en el texto teatral elegido -4.48 *Psicosis* de Sarah Kane- para darles movimientos y presencia escénica con el propósito de hacerlas *acontecer*. Esta decisión se funda en que la propuesta dramaturgica es la adecuada para este trabajo porque exige repensar el texto y la capacidad de acción que tiene la palabra expuesta en un escenario.

4.48 *Psicosis* es el último trabajo de la autora y la potencia del texto teatral exige cuidadosas operaciones para llevar al máximo su poética a escena. Reconocemos esta complejidad como un problema para la enunciación del texto en escena, ya que propone la ruptura de la idea convencional de personaje como una unidad identificable, y en cambio la obra sugiere una multiplicidad de voces y destinatarios. Esta configuración de la dramaturgia de Kane conforma un hablante polifónico dividido en varios espacios-tiempos

no definidos explícitamente; por esta razón implica simultáneamente la pregunta sobre la representación propuesta de esas realidades.

Llegados a este punto vale aclarar que la decisión de situar el “decir” como la acción dramática medular en ésta producción no implica que el teatro sea solamente el texto escrito. Esta elección no omite el tratamiento sobre los demás componentes que intervienen en la escena, sino que apunta al diálogo entre estos elementos y una provocación dialéctica entre los mismos para potenciar el hecho escénico. Nuestra propuesta es trabajar el acto de decir como acción a problematizar en el vínculo actuación-texto. Conforme a la delimitación de roles que dispusimos, Néstor Curiqueo ocupa la dirección y Victoria Vaccalluzzo la actuación. Siguiendo a Dubatti (2011) asumimos la palabra que es dicha en escena como posibilitadora del *acontecimiento*, de aquello que *excede el propio lenguaje*, como una acción que tiene el potencial de transformar su entorno, produciendo nuevos sentidos a partir del diálogo con la simultaneidad de lenguajes y sujetos que conviven en la escena.

La metodología de análisis se ha configurado en un cruce entre perspectivas teóricas que provienen de los estudios teatrales, la fonoaudiología y la filosofía. En primer lugar, en el campo de los estudios teatrales, numerosos autores han realizado aportes sobre la práctica del decir en escena. Entre ellos, la idea de “texto en acción” de Berry (2014), la noción de “acontecimiento” redefinida por Dubatti (2012) y, la acepción de “voz” propuesta por Barba (1995), organizan los puntos principales del andamiaje analítico. En segundo lugar, con vistas a la exploración singular del trabajo actoral, examinamos algunas herramientas de la fonoaudiología a partir de la recuperación de los aportes que Fuentes, Salas, Monsalve, Ortega y Díaz (2008) presentan en una tesis de pregrado de la Escuela de Fonoaudiología de la Universidad de Chile dedicada a los aspectos anatómico-fisiológicos de la ejecución física de la voz. Nos interesó en particular de este trabajo, la diferenciación en la ejecución entre la voz cantada, la voz hablada, la voz actuada y el apoyo respiratorio que cada caso requiere. Por último, retomamos los aportes de la filosofía en torno a los problemas del lenguaje, desde ellos pretendemos examinar algunas zonas de tensión que pueden observarse en los límites de la disciplina del arte y de la filosofía. Así, la noción de “devenir” aportada por Deleuze (2005) nos permite repensar el proceso de producción escénica y la propuesta compositiva de la obra de Kane; desde la óptica de Badiou (2013) la noción de “acontecimiento”- como ha mostrado Dubatti,- resulta fértil para examinar el

carácter singular del acto teatral y, por último, la noción de “técnica” de Heidegger (1994) abre la posibilidad de redimensionar la construcción y la dirección escénica en otros términos, es decir, desandar de otro modo los mecanismos de vínculo con el acontecimiento.

Hemos examinado también un conjunto de trabajos para el análisis de la obra *4.48 Psicosis* que configuran antecedentes importantes para esta investigación. Entre ellos, la investigación realizada por Matamala (2014) que aborda el contexto y la poética de Kane; los aportes de Ryngaert (2013) en relación al territorio del diálogo; los estudios de Carnevali (2017) en torno a las formas dramáticas contemporáneas y, las definiciones de “coralidad” y “devenir escénico” propuestas por Sarrazac (2013).

El trabajo está organizado en tres capítulos. En el primero presentamos y fundamentamos el objeto de análisis y su importancia en el campo teatral desde los enfoques teóricos escogidos. Reconstruimos el recorrido de las etapas del ensayo de la obra. El segundo capítulo desarrolla un análisis de reconstrucción de la obra seleccionada para la exploración específica, mencionamos los elementos contextuales de la producción de la misma, la perspectiva de su autora y las potencialidades del texto para los objetivos de estudio, dialogando con el proceso de composición de la propuesta escénica. Finalmente, el capítulo tercero aborda el análisis sobre los siguientes conceptos: voz, devenir y decir escénico para el trabajo de producción teatral. En el progreso de la investigación descubrimos el desarrollo analítico del proceso de ensayo en sus diferentes dimensiones en relación al tratamiento del apartado en cuestión.

En síntesis, es de nuestro interés experimentar y recurrir a la palabra enunciada en busca de un retorno a lo esencial de su potencia de acción para tratar el problema de la tensión entre el texto escrito y el texto oral.

Vivimos en un mundo donde prima lo visual y pensamos que es necesario cuestionar la intervención oral de la palabra en el campo específico de la escena teatral. Pretendemos que la actuación haga posible “ver” la palabra en escena, accionando en el espacio y densificando el tiempo desde su sonoridad. Esto significa habilitar la posibilidad de que una “palabra valga más que mil imágenes”.

CAPITULO I

Apostar al decir.
Precisiones sobre el problema y la metodología.

Capítulo I

Apostar al decir. Precisiones sobre el problema y la metodología

Sobre el problema de la investigación

Toda vez que una obra de teatro se plantea como la puesta en escena de un texto escrito, la creación actoral acompañada con los aportes de los demás realizadores, se despliega en este hecho la comprensión del tránsito de la forma escrita a la oral. Pensar en ese tránsito es una invitación a interrogarnos sobre los modos de enunciación de la palabra en el entramado teatral; qué sucede en esa operación en la que se hace “carne”/cuerpo la palabra y, hasta qué punto esa palabra dicha se ubica/despliega como eje organizador de los demás lenguajes de la puesta en escena.

A partir de esas problemáticas nos dispusimos a experimentar y comprender el acto de decir como acción medular de organización de la estructura escénica en la composición conjunta entre actriz y director. El trabajo de la enunciación escénica pretende potenciar las posibilidades que presentan el uso crudo de la voz y la corporalidad de la actriz. Para ello procuramos despojar de medios que impliquen la ampliación espectacular, prescindimos de un gran despliegue tecnológico del evento escénico, circunscribiendo al mismo sólo al diseño realizativo y compositivo del dispositivo lumínico.

Cabe aclarar que a pesar de que el decir tiene una preponderancia en la dramaturgia escogida, *4.48 Psicosis* de Sarah Kane, hipótesis que defendemos en nuestra puesta en escena *Trauma*, entendemos que una obra teatral es mucho más que la palabra escrita u oral. Nos referimos más precisamente al decir escénico en términos de acontecimiento, una acción que no está aislada sino sostenida y respaldada por todo un complejo sistema escénico que comprende a cada uno de los elementos que intervienen en la escena como son: la propuesta lumínica, la configuración espacial que la palabra cobra en la enunciación, la dimensión temporal de la escena en términos de suceder, la presencia del director en los ensayos o del público en la función como ese otro(s) al que está dirigida la palabra y, el cuerpo en sus dimensiones rítmicas-expresivas junto con esas otras materialidades ya mencionadas que exceden a la corporalidad de la actriz.

Ahora bien, a pesar de que asumimos esta condición de la oralidad como resonancia que se configura y cobra sentido en el diálogo con los demás lenguajes, comprendida en un entramado complejo que organiza el contexto escénico, fue necesario en gran parte del

proceso de investigación, un abordaje puntual de la palabra dicha de manera singular y apartada. Por ejemplo realizamos ensayos “a oscuras” para focalizar la atención en el sonido y las posibilidades de esa enunciación. De ese modo, uno de los objetivos del proceso en las primeras etapas del trabajo consistió en explorar el acto vocal como práctica a desarrollar impidiendo que se transformara en un procedimiento de incidencia directa y determinante para la escena. Este entrenamiento constituyó más tarde un capital técnico para aplicar al montaje de la puesta en sí misma. Ese esfuerzo por profundizar en la materialidad sonora de la palabra mediante ejercicios que ampliarán las variables vocales, estuvo orientado por las preguntas de la investigación, con la finalidad de comprender y desarrollar la práctica de la enunciación; esto es, un entrenamiento que buscó entender de qué trata la acción de decir.

Avanzado el proceso exploratorio nos adentramos en los procedimientos más allegados a la composición de la puesta en escena. Sin embargo, entendimos que el modo de montaje en nuestra propuesta no pretende un trabajo de fijación sino de apertura de las posibilidades escénicas y de apropiación de la técnica vocal desarrollada en las etapas anteriores, con el fin de hacer explotar la efectividad teatral de las mismas. Este modo de producción de la obra responde a la dinámica del acto de decir como motor desencadenante del *devenir escénico*, concepto que desarrollamos con mayor profundidad en los siguientes capítulos. Así, la idea de sostener una “apuesta al decir” estuvo presente tanto en el proceso de exploración como en las etapas de composición y montaje de la puesta en escena. Apostar al decir supone confiar en la capacidad del texto escrito y en particular en su modo de enunciación como fuentes de materialidades para la producción de la investigación tanto escénica como teórica.

En el proceso de análisis del texto descubrimos ciertos mecanismos y formas discursivas que nos aportaron para el diseño y desarrollo de la metodología de trabajo en la escena, ya que develan una teatralidad particular y una implícita forma de organización de los elementos para la puesta. Algunas de estas características presentes en la estructura textual que funcionaron como herramientas para la sistematización de la investigación teórico-práctica son, la fragmentación y el collage, ya que actúan como métodos de composición que facilitan la operación y circulación simultánea de los lenguajes e intensifican la preeminencia del acto de enunciación. Como ya hemos dicho, esto no implica un poder superior de la palabra o una sumisión del resto de los elementos respecto de la

misma, simplemente es una organización del dispositivo escénico que viabiliza los procedimientos de construcción de la investigación.

Valoramos la decisión de detenerse en la palabra que se dice en la escena como una forma de volver a los principios del teatro, ya que éste hunde sus raíces en la tradición de la oralidad y la vivencia de relatos de historias pasadas. Sostenemos que mediante la oratoria se mantiene viva la cultura social a través de la transmisión de experiencias y saberes de una generación en otra. En el teatro se cuentan historias y relatos, además, se desarrollan situaciones y ocurren sucesos. El momento de compartir esas narraciones genera *acontecimiento*; el mismo es necesariamente *para y con* otro, el público. Como refiere Dubatti (2012) el encuentro del evento escénico es una experiencia presencial y *convivial*. La narración teatral es una vivencia que se configura en un hecho presencial y único, aunque cuente siempre el mismo mito o hechos del pasado el relato está siendo dicho en ese presente para ese otro que concurre a un lugar en particular. En este sentido reconocemos que la voz que ejecuta y comparte estas historias es una vía de vinculación con el otro; ese acto de decir, que compromete a la escucha atenta del otro y que es posible a partir de la presencia de ambas partes, es uno de los medios que habilitan el convivio.

Las decisiones metodológicas y técnicas

Partimos de asumir que ningún objeto de estudio está dado de antemano al proceso de investigación porque como sostiene Bourdieu (1975) el objeto de estudio es una construcción. Durante el desarrollo de este trabajo la indagación sobre nuestro interés de estudio articuló, en su proceso de realización, espacios de producción teórica y de experimentación teatral en forma simultánea, siguiendo una dialéctica reflexión-acción-producción.

Como parte de las operaciones que construyeron nuestra metodología queremos mencionar la búsqueda, selección y el análisis de documentos y teorías relacionadas específicamente con el texto elegido, *4.48 Psicosis* de Sarah Kane, para desarrollar tanto el andamiaje conceptual sobre la palabra y el decir como para un mejor estudio y comprensión de las condiciones de producción de la obra, la biografía intelectual de la autora y las características de su poética.

En el plano de la producción escénica desarrollamos un programa de ensayos para trabajar la experimentación sobre la palabra en la escena en función de ejercicios tomados de profesionales de la voz para combinarlos y modificarlos en función de la efectividad escénica y, sobre todo, atendiendo en dicha experimentación al vínculo particular entre director y actriz. Desarrollamos todo el proceso de ensayos con un registro sistemático de la producción, que nos permitió volver sobre lo realizado. Algunos de los ensayos fueron registrados en video y, en la mayoría de los casos procedimos a realizar notas escritas en forma inmediata, en términos descriptivos. Todo el material producido fue objeto de análisis en instancias de trabajos de mesa. El registro de los ensayos nos sirvió para recuperar aspectos tanto teóricos como técnicos.

Hemos considerado el enfoque metodológico de Juan A. Hormigón (2003) sobre teoría y práctica de la producción teatral centrado en la reflexión crítica, posicionados como dramaturgistas en la auto-reflexión sobre el proceso compositivo de la propuesta escénica. Respondemos a este tipo de análisis crítico sobre la propia práctica entendiendo que es el registro de nuestra vivencia de producción escénica en particular, en este caso, un relevamiento del proceso de composición de la obra, que apunta a relatar y asentar las experiencias transitadas en la producción de la puesta. Así, el espacio de ensayo funcionó como laboratorio de prueba y error de experimentación del decir escénico.

Desde la metodología de trabajo asumir la palabra como suceso implicó aventurarnos a la performatividad del ensayo. Cada uno de ellos resultó particular y hasta la etapa cuatro inclusive –como se desarrolla más adelante-, no hay una partitura establecida y fija sino que, en cada ensayo se fueron descubriendo nuevas capas que colaboraron en espesar el sentido de la obra. Desde luego a medida que el proceso fue avanzando se presentó la necesidad de partiturizar algunos momentos, pero otros, por el contrario, asumimos que deben responder al suceder de la obra evitando que repliquen una lógica del orden. Por ello fue importante insertar en la dramaturgia escénica, elementos más fijos como los escenográficos, que en este caso, son al mismo tiempo parte del diseño lumínico. Dichos elementos escenográfico-lumínicos son parte de una estrategia que contribuye a establecer una suerte de márgenes para el devenir, un cauce para el transcurso del caos escénico.

A continuación desarrollamos una breve reflexión teórica sobre el ensayo y el acontecimiento como decisión metodológica, y una sistematización del itinerario de ensayos durante el proceso de investigación.

Ensayo y acontecimiento

El devenir resulta un concepto clave para el trabajo de ensayo entendido como *poiesis*. En nuestra investigación elaboramos pautas de trabajo que se fueron sedimentando en capas para alcanzar poco a poco una forma pero, a partir de habilitar el suceder caótico que implica entregarse al fluir de la energía de un texto, en un estar a la deriva, sosteniéndolo y a la vez registrando ese acontecer. Al respecto algunos conceptos de autores del campo de la filosofía son quienes nos permiten volver a pensar nuestros interrogantes teatrales. Nos referimos específicamente a las nociones de *devenir* en Deleuze (2005); de *acontecimiento* de Badiou (2013) y, a la reflexión sobre la *técnica* en Heidegger¹ (1994).

Para Deleuze el *acontecimiento* sostiene y soporta el sentido del *devenir*. La composición escénica en términos de práctica supone un devenir continuo en el aquí y ahora de la escena, permite palpar el correr de un presente que nunca vamos a capturar y es en este sentido que el autor afirma, “el devenir-ilimitado se vuelve el acontecimiento mismo, pues el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar, pero nunca lo que pasa” (Deleuze, 2005, p. 34). El devenir es para el filósofo francés una identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, del más y el menos, de la causa y el efecto. Encontramos este concepto presente en el ensayo teatral en esa tarea imposible de repetir lo ocurrido.

El ensayo es el fluir de una búsqueda que configura sus posibilidades a trabajar según lo que ya ha ocurrido anteriormente y lo que puede suceder. Es un movimiento de creación y reconstrucción constante que se sitúa en esa tensión entre lo sucedido anteriormente y lo que puede ocurrir respecto a ese pasado. Se trabaja sobre lo que pasa operando desde lo que pasó y lo que puede pasar a partir de eso. Hay una intención de la

¹ Reconocemos que en el transcurso del análisis el concepto de técnica se presenta de manera discontinua. Sin embargo, utilizamos el término propuesto por Heidegger en función de cierta operatividad, ya que nos permite dar cuenta del quehacer en el ensayo y repensar las estrategias de construcción del objeto escénico como hacedores.

actuación de repetir lo sucedido en el momento pasado pero es un deseo imposible de cumplir ya que contamos con la condición actual permanente de la acción y, al mismo tiempo, con la imposibilidad de detenerse en un presente continuo, es un constante devenir.

Si bien el acontecimiento y ese devenir que lo posibilita cuentan con la condición efímera de la actualidad, el concepto de *técnica* de Heidegger nos es pertinente para pensar los procedimientos de búsqueda y retorno al acontecimiento. Esos procedimientos no están dados de antemano sino que son parte de una construcción que habilita el proceso creativo. Este aspecto técnico no sólo está presente en las estrategias de composición que se crean en el proceso sino que, también, lo registramos en los modos en que se configuran los roles en el quehacer del ensayo. Para cada dinámica grupal se establecen ciertos modos de ejecutar la dirección, la actuación y las formas de establecer el vínculo entre ambos territorios compositivos que permite construir un desarrollo de una técnica de trabajo particular.

Etapas del proceso de ensayo

El proceso de ensayos se organizó sobre una planificación general inicial que se fue reorganizando en las planificaciones diarias, incluyendo los sucesivos ajustes. Así, lo que ofrecemos aquí es una reconstrucción post-facto de ese recorrido. En la práctica toda planificación funciona como guía, la progresión del trabajo no se construye de manera lineal ya que no responde a una lógica del orden concatenado sino más bien, avanza de forma discontinua y caótica dónde se presentan una serie de procedimientos que operan en forma simultánea. La idea de *devenir* no remite solo a la acción de interpretar el texto dramático sino que funciona también en relación con el formato de la dinámica de construcción del objeto escénico. Nuestro recorrido en la investigación en la escena se aleja bastante de ser pensado como un caminar recto sino más bien, optamos por una vía sinuosa e impredecible.

El trabajo de profundización en los ensayos fue componiendo diferentes capas a partir de las cuales el contenido fue cobrando su espesor. En el diálogo entre experimentación y creación hubo que lograr identificar lo que resultaba eficaz para indagar sobre esos puntos que llamaban la atención. El proceso de ensayo permite hacer un trabajo de reconocimiento y selección de aquellos materiales eficaces para la escena que persisten

en las repeticiones ensayo a ensayo; de ese modo se desenvuelve y se le da cuerpo a la materialidad escénica. Esta forma de composición se relaciona con la imagen de un espiral que al mismo tiempo que avanza retorna sobre sí mismo, es decir, se avanza para luego volver atrás mediante la repetición y con posterioridad procedemos a la realización de un trabajo de edición sobre las propuestas que emergen en el proceso de creación.

Hemos elegido algunos tópicos comunes para el análisis de las cinco etapas que dan cuenta de la duración y el modo en que se configuró la relación entre la actuación y la dirección. Explicitamos algunos ejercicios que resultaron claves para el desarrollo de los objetivos y mencionamos en forma descriptiva hallazgos y obstáculos registrados en cada fase. Hemos organizado esta reconstrucción en etapas a fin de dar cuenta del modo en que a lo largo del proceso los ensayos fueron adquiriendo diferentes configuraciones, para ello hacemos foco en el entrenamiento del decir, en especial en la relación entre la palabra y la voz.

En primer lugar transitamos por una etapa exploratoria que llamamos “Rodear el decir”; luego una etapa de desarrollo de entrenamiento-experimental de vocalización, “Sumergirse en el decir”; una tercera etapa abocada al trabajo con el texto completo, “Navegar a la deriva”; una cuarta etapa de montaje, “Tierra a la vista” y; una última etapa de ensayos de la obra propiamente dicha, “Llegando a puerto”. Cada una de estas etapas, a su vez, adoptó en su propio devenir una estructura matricial, cuya configuración no estuvo planeada de antemano sino que se pudo recuperar a partir de un ejercicio de reflexión en torno a las notas de campo y registros de videos.

Etapas I “Rodear el decir”

Vínculo actuación-dirección

En esta primera etapa identificamos que la relación entre la actuación y la dirección mantuvo cierta distancia, ya que el director se situaba como observador del ensayo sin opinar durante el accionar de la actriz. La dinámica de los encuentros respondía a las pautas de la dirección para desarrollar el trabajo actoral, que eran establecidas al inicio del ensayo. La actriz ejecutaba y el director contemplaba la situación. Una vez terminada la propuesta actoral, el director brindaba las devoluciones sobre el trabajo realizado por la actriz a modo de reflexión y de cierre de la jornada.

En forma inmediata visualizamos que este no era el formato de relación más apropiado para el proyecto. Por esa razón, en esta primera instancia emprendimos una búsqueda de estrategias para establecer las condiciones del vínculo. En la indagación sobre los modos de diálogo entre la actuación y la dirección dimos lugar a generar preguntas orientadas a fortalecer una visión política en función de nuestro posicionamiento frente al teatro como hacedores.

Ejercicios y diseño del ensayo

El desarrollo del ensayo fue fluctuante, probamos diversas maneras de iniciar los encuentros y pusimos en práctica distintas dinámicas. En esta primera etapa nos asentamos en un formato taller. Al inicio realizamos ejercicios de calentamiento físico global para luego abocarnos en el entrenamiento de la palabra a partir de ejercicios de vocalización.

Entre los distintos modos de afrontar la dinámica de ensayo, hubo un ejercicio en particular que elegimos repetir en los encuentros. Este ejercicio se basa en un trabajo sobre otras materialidades textuales por fuera del texto de Kane. Este entrenamiento por fuera de la obra nos aportó recorrer distintos modos de enunciación que luego trasladamos por contagio a ella en otra etapa. Optamos por dejar de lado por un momento el texto de Kane porque ya teníamos un recorrido previo², y por esta razón, decidimos generar un efecto disruptivo para encontrar otras variables vocales y de enunciación a través del estudio de distintos formatos de la palabra transmitidos a la acción escénica del decir. Este límite conformó una constricción que facilitó el reconocimiento de la materialidad propia de la voz de la actriz en otros lugares de la palabra que no son los del propio texto *4.48 Psicosis*.

Los ejercicios apuntaron a enunciar textos no teatrales como noticias impresas, fragmentos de novelas o poemas, para ver/oir cómo se comportaban en voz alta, ya que suelen ser destinados a lectores en soledad o para ser leídos un par de veces por la misma persona. Así, la aparente desconexión de estos textos con la obra elegida, tiene la función de visibilizar nuevas maneras de decir el texto teatral en desarrollo.

² Nos referimos al proceso realizado para el semi-montado del texto trabajado en la cátedra Texto teatral de la carrera. Entendimos que en esta instancia de investigación del trabajo final creamos un nuevo proceso de composición a partir de aquella continuidad.

Hallazgos

A partir del ejercicio de enunciación de otros textos descubrimos que exponerlos con la voz generando distintas modulaciones, entonaciones o variando las velocidades del decir, se alteraba el sentido de las palabras. En cada oportunidad que se decía ese mismo texto era uno nuevo, emergía un sentido diferente. Este hecho nos resultó útil para repensar que la forma en la que se enuncia el texto de la obra no tiene que ser única ni se limita al sentido del significado de sus palabras, o mejor aún, que el sentido también se configura a partir de la forma sonora de las palabras.

Los descubrimientos de esta etapa también se relacionan con el reconocimiento de las funciones físicas al momento de ejecutar la voz. Este hallazgo no se reduce a la forma en que funciona el aparato fonador sino al desarrollo de un auto-reconocimiento del modo de activación de los sistemas físicos que habilitan el sonido vocal como lo son la postura corporal, la frecuencia respiratoria y el registro propioceptivo de los resonadores en la ejecución de la voz.

En el final de esta etapa entendimos que el decir escénico puede ser un impulso para generar nuevas posibilidades rítmicas en la actuación. A partir de ese momento tomamos la decisión de que las formas de enunciar un texto en escena sea lo que movilice la fisicalidad en el trabajo actoral. Asumimos que esto es posible si trabajamos la enunciación desde una conciencia física-emotiva que permita modificar las calidades de la acción según el estímulo vocal que se produzca o actúe.

Obstáculos

Durante esta etapa podemos reconocer tres obstáculos. El primero se relaciona con el espacio para los ensayos, ya que en aquel momento no contamos con uno apropiado donde realizarlos. Esta condición provocó una dilatación y discontinuidad en la progresividad que buscábamos para el desarrollo de la exploración del decir. El segundo de los obstáculos se presentó en la forma de vinculación entre actuación y dirección. La distancia que apareció como característica de la relación se manifestó en una desconexión ante las pautas dadas y su ejecución. El modo de enunciación resultaba poco efectivo, ya que para la actriz se volvía difícil reconocer en qué instancias precisas se necesitaban realizar cambios y qué elementos eran los que había que sostener y profundizar. Por último, podemos mencionar un obstáculo actoral se hizo presente en la impostación vocal y

actitudes físicas recurrentes a las que la actriz acudía a pesar de la utilización de distintos textos. Entendemos que estas acciones repetidas restringían las oportunidades de cambio y delimitaban la actuación a los mismos estereotipos de representación obstruyendo el desarrollo de una enunciación que produzca la posibilidad de acontecimiento. Al mismo tiempo, este tercer obstáculo evidenció la falta de práctica en relación al decir escénico y la necesidad de profundizar en este entrenamiento.

Duración y frecuencia: Dos ensayos a la semana durante un mes.

Etapa II "Sumergirse en el decir"

Vínculo actuación-dirección

En esta instancia se generó un cambio desde la dirección en el modo de involucrarse en el trabajo actoral. Las pautas de trabajo en cada ensayo también se enunciaron desde el inicio pero la dirección comenzó a intervenir in situ. Es decir, el director solicitó la ejecución de indicaciones durante el accionar de la actriz para modificar su desarrollo actoral. Desde la actuación se presentaron ciertas dificultades, ya que se apreciaban reacciones muy tardías a las sugerencias propuestas por la dirección en el momento. No obstante la respuesta a esta dinámica fue mejorando en forma progresiva. Las devoluciones sobre el trabajo realizado continuaron como dinámica final de los ensayos pero fue concebida como reflexión conjunta. Además se inició un trabajo de registro más minucioso de las mismas a modo de bitácora.

La dirección modificó su modo de intervención y esto redujo la distancia física respecto a la actuación, es decir, el rol de la dirección se acercó más a un acompañamiento para la actuación en forma directa. Así, el director encontró una mayor efectividad y precisión en la expresión de sus aportes, que funcionaron como orientación en el momento en el que la actuación era ejecutada. También se procedió a dar pautas post acto, pero estas fueron de orden más global y relacionadas a un modo de actuación. Dichas pautas fueron menos precisas en relación a qué momento o a qué gesto, mirada, acción de la escena se hacía referencia. En el cierre de cada ensayo nos dispusimos a reflexionar sobre los modos de intercambio entre la actuación y la dirección a partir de comprender cuáles formas de intervención resultaron de mayor eficacia para el desarrollo y vínculo de ambos roles.

Ejercicios y estructura del ensayo

La definición de un espacio estable para los ensayos facilitó diagramar los encuentros de forma más específica. Cada ensayo comenzó con una serie de técnicas de preparación de la voz para el trabajo escénico. El entrenamiento físico de la voz se desarrolló a partir de la técnica vocal como parte inescindible del entrenamiento corporal global. Los aportes de la fonoaudiología fueron materiales claves para estructurar esta instancia. Esta organización preliminar de los ensayos tuvo un fuerte aspecto técnico ya que implica una preparación adecuada para abordar el texto de la obra con herramientas corporales que faciliten y amplíen el decir escénico.

El entrenamiento respiratorio estuvo orientado a tener un registro perceptivo del funcionamiento de la estructura anatómica de la actriz: diafragma, abdomen, músculos intercostales, y del pasaje del aire a través de las vías aéreas superiores. Esos ejercicios de respiración consciente ampliaron la resistencia física y la capacidad de proyección de la voz. Para lograr el registro respiratorio se propuso ralentizar el ritmo en ciclos de cuatro tiempos de inspiración-retención-espирación-vacío.

Sin perder de vista este trabajo consciente de la respiración prolongada se introdujeron ejercicios de vocalización, primero de vocales y luego de consonantes. Con ello procuramos comprometer la espiración con el mantenimiento del sonido de vocales cantadas o de consonantes sostenidas en un mismo tono y proyectadas en el espacio. De ese modo se estimula la tensión diafragmática contribuyendo a desarrollar vocalizaciones menos forzadas.

Luego de esos ejercicios de calentamiento nos adentrábamos en la lectura completa del texto *4.48 Psicosis* para entender la sonoridad, la visualidad y duración del mismo en su integridad. La búsqueda de esta lectura era lograr el reconocimiento de aplicación y continuidad de los aspectos físicos entrenados anteriormente. Si bien seguimos trabajando en la exploración actoral, la misma estuvo focalizada en la materialidad del texto a trabajar.

Hallazgos

Los ejercicios de preparación de esta etapa permitieron corroborar que era necesario ser rigurosos con el entrenamiento fonoaudiológico, ya que el calentamiento de la voz en profundidad aumentaba el potencial del decir en la escena. Aprender a afinar la voz como instrumento fue productivo para lograr la apropiación y el desarrollo de la máxima

capacidad de proyección vocal, aumentando el espectro de posibilidades en la enunciación escénica.

El vínculo con la espacialidad permitió la emergencia de otro hallazgo al que concebimos con el despliegue de una comunicación con el espacio teatral. El reconocimiento y experimentación de cómo resuena la voz en la sala donde sería el montaje, esto habilitó una escucha distinta del decir. La reverberación de la voz provocada por las dimensiones y los materiales del ambiente nos exigió un trabajo de ecualización en detalle de la sonoridad del texto en pos de aprovechar las posibilidades que presentaba el espacio arquitectónico.

También, registramos como hallazgo el cambio de formato de la vinculación entre dirección-actuación porque se volvió más efectivo a pesar de que no fue fácil aplicarlo y apropiarse de la dinámica. Facilitaba el auto-reconocimiento por parte de la actriz ya que era más evidente y simple de identificar hacia dónde apuntaban las indicaciones del director porque no había que hacer una reconstrucción imaginaria del momento al que se refería sino que las directivas eran aplicables en el instante mismo en el que se ejecutaba la acción.

Obstáculos

En esta instancia del proceso la actuación presentaba dificultades en la ejecución del texto y su sostenimiento en el tiempo. La memorización del texto se percibía como un esfuerzo de la actriz por recordar restando fluidez a la actuación. Identificamos que el desafío para la actuación estaba presente en cómo aprender y memorizar un texto que no tiene una lógica sintáctica sino un formato inconexo y fragmentado.

En relación al decir escénico se presentó la necesidad de crear otros mecanismos de enunciación que produjeran una ruptura con la recurrencia del modo declamativo, que ocasiona inevitablemente la sobreactuación. Era en esos momentos donde afloraba la resistencia de la actuación ante las indicaciones de la dirección. Por ejemplo, la recaída en el grito para decir el texto estaba asociada a la impostación vocal grandilocuente como tendencia propia de la actriz. A pesar de que el grito es una forma aceptable para la puesta en escena del texto, observamos que agotaba su efectividad rápidamente si no se trabajaba conscientemente como decisión actoral. Cabe aclarar que el reconocimiento de estos obstáculos en la actuación implicó su propia desactivación, en el sentido que fueron indicadores de un desvío hacia otras formas de enunciación.

Duración y frecuencia: Tres ensayos por semana durante dos meses.

Etapa III "Navegar a la deriva"

Vínculo actuación-dirección

Durante la tercera etapa identificamos que la dinámica grupal ya estaba instalada y se volvió propia. La actuación respondía eficazmente a las intervenciones de la dirección, se produjo un diálogo más fluido entre aquello que el director solicitaba que aparezca en escena y las modificaciones que la actuación ejecutaba para responder. El vínculo del director con la actriz se alejó de ser concebido desde la observación externa por fuera de la escena, para estar presente en ella interviniendo con la palabra y directamente sobre el cuerpo.

Si bien mejoró la dinámica aún se siguió prestando atención a los modos de construcción del vínculo. Al tomar las pautas e indicaciones un carácter más preciso, la actuación comenzó a mostrar cierta autonomía que se observó en la ejecución actoral y en la generación de nuevas propuestas para la escena. A partir de esta forma de intercambio, se suscitaron discusiones sobre lo acontecido desde los diferentes puntos de vista de los roles, siempre priorizando el respeto. De este modo se fortaleció el vínculo y si bien la actuación cumplía con los requisitos actorales que solicitaba el director, ahora daba cuenta claramente de las operaciones de la dirección que le resultaban útiles para el trabajo y las que no. El debate sobre los modos de relación e intercambio permitió la interpelación y la movilización en forma positiva de la estructura y niveles de profundización del trabajo a partir del vínculo alcanzado.

Ejercicios y estructura del ensayo

Registramos el pasaje a esta etapa con el inicio de pasadas del texto completo. En esa instancia se realizó una capitalización de aquello que reconocemos como efectivo del proceso de experimentación anterior para acercarnos al montaje de la puesta.

Al ver la escenificación a partir de la materialidad del decir del texto en su dimensión general, la construcción de la obra cobró cierta independencia respecto a las ideas previas que se configuraron sobre el montaje. Nos abocamos a la tarea de definir claramente los bordes de tránsito de la teatralidad para el proyecto; es decir, esclarecimos y delimitamos con mayor precisión los objetivos de la búsqueda escénica.

En relación a la planificación de los encuentros, la metodología del ensayo fue organizada en función del texto. En cada oportunidad nos focalizamos en una parte del decir del texto para encontrar distintos mecanismos de la obra. Poco a poco fuimos dejando el formato de trabajo taller para pasar a una instancia de ensayo, cuyo objetivo era recuperar los aspectos que se habían presentado con anterioridad y que por tanto eran de interés para nuestra búsqueda.

El trabajo de entrenamiento del decir se organizó sobre la base de los ejercicios propuestos por Berry (2014); entre los que cabe mencionar para nuestro trabajo uno en particular, que consiste en explorar el decir del texto en distintos puntos del espacio, atendiendo a los cambios en la resonancia de la voz y el efecto de sentido que eso produce. El mismo pone a jugar en la partitura teatral el modo en que se conduce el sonido. A partir de la ejecución del mismo, fue posible ponderar para nosotros cómo un mismo fragmento variaba en su acontecer, afectado por las posibilidades acústicas del espacio: desde el fondo, o desde el frente; en un rincón. Durante su realización aparecieron acciones que se mantuvieron a lo largo de los ensayos y, de alguna manera, se comenzaron a proyectar indirectamente hacia la posterior puesta en escena.

Hallazgos

Uno de los hallazgos emergió por indicación del director. Durante un ejercicio la actriz entró al depósito³ contiguo a la sala. Este es un lugar no escénico, no convencional para la escena. Por momentos al transcurrir la actuación, quedaba únicamente la palabra resonando en la sala, y se remarcaba la idea de la ausencia de un personaje fijo, atractor para la percepción y apareció la voz impersonal a la que alude el texto de Kane. Reconocemos que el espacio recorta la visualidad del cuerpo hablante en escena y, de esta forma, se problematiza la espacialidad del decir. La conexión entre el espacio, el decir y la imagen, nos permitió ver que la fragmentación del texto escrito como procedimiento

³ Con esta elección se genera un diálogo con la materia del texto 4.48 *Psicosis*, ya que el depósito es la gran metáfora del manicomio que Kane denuncia como el lugar donde se deja guardado, encerrado y se abandona al loco. Las pastillas como línea de pensamiento crítica de la obra, son justamente la transformación de la lógica del encierro bajo nuevas formas: el encierro en el mismo cuerpo adormecido por la medicina. La industria farmacéutica, primera industria del mundo, logra el encierro de la locura acallando la palabra. Si antes se lo ataba al loco para proteger a la sociedad "normal" de su peligrosidad, ahora se reemplaza el chaleco de fuerza con el chaleco químico, que deja al paciente sin voluntad y sin voz, inmovilizándolo. Las pastillas son las nuevas paredes del encierro.

dramatúrgico se hace evidente en el procedimiento escénico; esto ocurre por la interrupción de lo que se puede ver y lo que se oculta, por los cambios de la sonoridad producidos por ese espacio y los efectos de distancia respecto de aquel que percibe la escena.

Otro hallazgo fue la creación de un diseño lumínico-escenográfico para la escena, el cual contribuyó a la organización espacio-temporal de la obra. La temporalidad y la espacialidad son marcadas por la presencia de tres dispositivos lumínicos. Estas luminarias son objetos multifuncionales que se ubican, uno en el proscenio para trabajar la cercanía de la palabra respecto al público, otro en el centro de la escena que dispone espacialmente la propuesta de situar el decir como el punto central del desarrollo de la puesta y, el tercero más retirado en la esquina del fondo del escenario para desarrollar el comportamiento de la palabra en la distancia en un formato lumínico similar. El hallazgo radica en comprender que la función del diseño lumínico es al mismo tiempo escenográfico, al enmarcar los momentos en que la actuación despliega el decir con distintos tipos de intensidades de luz blanca.

El tercer hallazgo de esta etapa surgió en relación a la espacialización y la temporalidad de la palabra a partir del hecho de la detención del movimiento corporal. La quietud física es una potencia de inacción que fortalece la presencia escénica y el discurso que se dice, pues permite en términos de espacio poner en primer plano el hecho del decir. La inacción no es la pausa o detención del movimiento sino una suspensión del mismo. Cuando algo se suspende no desaparece sino que permanece. Mantiene una vibración energética (aura) suspendida en el tiempo y el espacio, no se dilata sino que se densifica el tono muscular del cuerpo para ejecutar la acción. La reducción del movimiento hace que el decir cobre potencialidad y permite otra escucha de lo que está siendo dicho. El tratamiento sobre la quietud configura la dinámica de acciones precisas y posibilidades rítmicas del movimiento escénico, siendo esta rítmica del texto la unidad de tiempo de la escena.

Obstáculos

Un obstáculo propio de la actriz se hizo más visible en esta etapa, la pregnancia de los estereotipos sociales de la locura en la actuación. Encontramos, por un lado, que la ejecución de estereotipos de la conducta depresiva subrayaba innecesariamente el sentido del texto. Por otro lado, el sentido común instalado respecto de la fiscalidad del paciente psicótico, es decir, mirada vivaz, gestualidad exagerada, verborragia y modulaciones altisonantes, eran acciones que resultaban efectivas para algunos momentos determinados

y no de forma constante ya que responden a los supuestos de este comportamiento, agotaba rápidamente la intriga respecto a la conducta física del interno. El trabajo actoral exigió una ardua tarea para estar alerta sobre la recurrencia de estos estereotipos con el objeto de que los mismos no se instalaran como “vicios” actorales, e ir en busca de otros lugares para la creación.

Un emergente contextual externo durante esta etapa que no podemos dejar de mencionar fue el agravamiento del conflicto universitario a nivel nacional, el cual implicó la interrupción del ritmo de ensayos y las dificultades para contar con un espacio adecuado y permanente. No obstante buscamos otras alternativas con el fin de no interrumpir la frecuencia de encuentros.

Duración y frecuencia: Tres ensayos por semana durante dos meses.

Etapa IV “Tierra a la vista”

Vínculo actuación-dirección

La dinámica entre actuación y dirección se asentó en un vínculo de horizontalidad en la búsqueda de una partitura. En esta instancia ambos roles se pusieron a disposición de la necesidad de ordenamiento del caos escénico. Para la resolución de este objetivo fue importante el hecho de que la dinámica del vínculo ya estaba apropiada y esa correspondencia en el intercambio de propuestas entre los roles se reflejaba en la operatividad del fluir del ensayo. Al mismo tiempo el trabajo realizado en capas favoreció a la sistematización-collage del material producido en las diferentes etapas.

A pesar de que aún faltaba madurar el objeto escénico, en ese momento cada rol tenía delimitada su tarea y estaban definidos los objetivos a desarrollar. Así, se fortaleció el dinamismo de composición en el ensayo. Las pautas de la dirección se volvieron cada vez más precisas y la recepción de las mismas por parte de la actriz se tornó más efectiva. Es decir, que se generó un diálogo fluido entre ambos roles en función del montaje.

Avanzada la etapa, la dirección tomó cierta distancia ubicando la mirada en el funcionamiento general de la puesta: relación del cuerpo actoral con el dispositivo lumínico-escenográfico y la composición de la espacialidad sonora integral. Sin embargo, se evidenció que el vínculo todavía demandaba cierta dependencia ya que la actuación no lograba sostener individualmente las escenas sin la presencia de directivas que acompañen el desarrollo del trabajo actoral.

Ejercicios y estructura del ensayo

Para el inicio de los ensayos se desarrolló un calentamiento en conjunto entre actuación y dirección. Se planificó previamente una serie de ejercicios en función de aquellos que habían resultado efectivos en las etapas anteriores. La finalidad de la preparación corporal de la actriz era necesaria para luego focalizar en la composición de la escena. La secuencia de actividad física preliminar tenía como objetivo el derroche de energía para trabajar posteriormente desde el agotamiento corporal.

La actriz ya sabía la intencionalidad de la rutina de calentamiento, es decir, tenía incorporado el formato de los ejercicios de entrenamiento y entendía hacia dónde apuntaban las referencias de las indicaciones para modificar el decir escénico. Desde la dirección, se propusieron conceptos claves para trabajar en cada ensayo que funcionaban como guía temática para las operaciones actorales, por ejemplo: focalizar la actuación en el concepto de la psicosis, desarrollar puntualmente la quietud, detenerse en las acciones de mostrar-ocultar partes del cuerpo, reflejar la fragmentación en el movimiento y en la acción de decir, entre otros.

Con anterioridad al recorrido de la escena se estableció el trabajo sobre un silencio sonoro y físico previo que permite a la actuación adentrarse en el imaginario de la obra y, al mismo tiempo, dar lugar a la ejecución del desarrollo escénico. El texto dramático 4.48 *Psicosis* inicia con una didascalia que dice “(Un muy largo silencio)” (Kane, 1999 p. 91), en este sentido, reconocemos que el formato de comienzo de la obra se vuelve un procedimiento para adentrarse en el trabajo del ensayo también.

Durante los ensayos la repetición de secuencias de acción permitió generar una estructura compositiva. La disposición de imágenes escénicas recopiladas de otros encuentros y la elección de conceptos claves para el trabajo fueron algunas de las herramientas que movilizaron el dispositivo escénico hacia una configuración y toma de decisiones del montaje.

Hallazgos

Uno de los hallazgos de esta etapa fue el reconocimiento de cierta forma de disponer el cuerpo que diagrama el tiempo y el espacio de la escena a partir del *decir*. Este disponer-se junto con la distribución de los demás elementos, devino en dispositivo escénico tanto en términos de entrenamiento actoral como de la escena misma. Así tiempo-

espacio y palabra-cuerpo en una disposición particular *efectúan* la dinámica del aparato teatral: la disposición singular del dispositivo escénico que es a su vez efecto del mecanismo de la actuación y su manera de instalarse a partir del decir escénico, configuran el mecanismo de montaje y sostenimiento de las escenas.

Como parte del mismo hallazgo emergió otra forma de enfatizar en la temporalidad del cuerpo de la actriz y de la escena, a partir de la integración de la música compuesta para la obra. La aparición de otro lenguaje sonoro da una musicalidad distinta al diagrama rítmico de la obra. Encontramos que la funcionalidad de las melodías no era efectiva en una presencia constante sino en algunas transiciones de un momento a otro y como acompañamiento de imágenes físicas compuestas por la actriz en las que el decir se replegaba por un momento para dejar lugar a la contemplación del cuerpo.

Un hallazgo en relación a la escenografía fue la integración de un objeto que acompaña el desarrollo de la acción actoral. Se trata de un cubo blanco que se encontraba en la sala y, de una forma azarosa, casi accidental, fue añadido por la actriz en un ejercicio. La aparición de este elemento, que no estaba prevista en el diseño escenográfico, habilitó ciertos juegos actorales, vocales y disposiciones físicas que genera un acontecimiento particular de mayor intimidad. Además, una vez definido como parte de la escena, descubrimos que es un objeto de múltiples funciones y brinda cierta unificación de espacio y tiempo durante el transcurso de las escenas.

Obstáculos

En esta etapa los ensayos retornaron nuevamente a la sala de trabajo y presentación. Esto implicó una cierta dificultad en recuperar la relación con el espacio para comenzar a configurar las estrategias de montaje de la obra. Superar este problema era necesario ya que obstaculizaba el adentrarse en la construcción de la estructura de las escenas.

Una vez instalada la escenografía en la sala, se presentaron problemas técnicos al probar la funcionalidad de la misma. El ensayo con el dispositivo lumínico–escenográfico, trajo ciertos inconvenientes respecto al tiempo de montaje y desmontaje que requirió de estrategias del orden de la producción técnica-realizativa.

En cuanto a rol de la dirección, un obstáculo fue viabilizar el diálogo entre los nuevos lenguajes que convivían en escena simultáneamente. La corporalidad de la actriz, la aparición de la música, la configuración lumínica y la escenografía eran algunos de los

elementos para generar un entramado escénico a partir de las decisiones que hacían a la visualidad-sonoridad de la puesta en términos plásticos. Por esta razón, la estructura aún del montaje cambiaba constantemente y se organizaba en la dinámica de prueba-error; esas determinaciones de la disposición de los lenguajes que coexistían en la escena influyeron directamente en la construcción del acontecimiento.

Para la actuación la dificultad se advirtió en el desarrollo de la capacidad de *habitar* las acciones que se ejecutaban. Con la palabra “habitar” hacemos referencia al tratamiento del tiempo de desarrollo de los movimientos y el decir, ya que por la ansiedad de avanzar en la sucesión de hechos, se aceleraban las acciones sin adjudicar la duración suficiente para que se instalen las situaciones. Se registró una suerte de devaneo de las acciones físicas que evidenciaba la necesidad de un trabajo actoral que apuntara al entrenamiento de la presencia escénica en busca de ahondar en un estar en escena más preciso. Al mismo tiempo, hizo falta que la actriz se apropiara y disfrutara del juego escénico para presenciar una corporalidad vívida y performática espontánea en escena.

Duración y frecuencia: Cuatro ensayos por semana durante un mes.

Etapa V “Llegando a puerto”⁴

Vínculo actuación- dirección

Durante esta última etapa la dinámica del vínculo actuación-dirección logró alcanzar una independencia importante respecto a las indicaciones in-situ. Sin que desaparezcan completamente las marcaciones durante el ensayo, las mismas se tornan cada vez más acotadas además de precisas, incluso en algunos ensayos la comunicación alcanzó a prescindir de la extensión del discurso, gestos o de la cercanía del director para modificar el esquema corporal-vocal de la actriz.

La dirección habilita y da lugar de forma explícita a que se despliegue el juego actoral y se permita el retorno, por momentos de instancias exploratorias, con la diferencia que en esta etapa está presente y afianzada una estructura que dinamiza el montaje y apela a

⁴ A pesar de que esta etapa se encuentra en desarrollo y a los fines de brindar a la comisión evaluadora el corpus teórico para su lectura, lo que se consigna aquí responde a un plan de objetivos que nos hemos propuesto cumplir antes de la correspondiente aprobación para la presentación a público de la puesta en escena.

buscar terminaciones enfocadas más en los detalles de la actuación y el montaje en general.

Ejercicios y estructura del ensayo

El trabajo responde a la dinámica del montaje. La dirección se distancia para que la actuación logre sostener la estructura de la escena, se concentra en aquello que “la escena empiece a demandar” en función de la propuesta realizativa y para ello se desarrolla una atención y sensibilidad particular permeable a lo que sucede. En este sentido las estrategias de calentamiento son fortalecidas en pos de ser más eficientes y eficaces en función de las necesidades emergentes para repasar la estructura escénica. En un devenir de las etapas anteriores; en las ejercitaciones de preparación corporal entre director y actriz, la actuación cuenta con ejercicios apropiados que le son útiles y le permiten estar en condiciones óptimas para desplegar la potencialidad actoral para esta etapa de “pulido” de la obra. Hasta esta instancia, el proceso fue íntimo, ya que en la mayoría de los encuentros se desarrollaron entre la actriz y el director en un trabajo conjunto. Los encuentros se planificaron con la incorporación de los hacedores encargados de las realizaciones y operaciones técnicas del montaje (escenografía, montaje, iluminación y sonido).

La presentación preliminar del proyecto de cierta forma es la instancia que organiza esta etapa. Por un lado, se constituye como objetivo claro y concreto de armar el montaje completo de la obra para esa jornada. Y, por otro lado, durante este tiempo comprendemos la dimensión de apertura o de instancia procesual de la investigación artística enmarcada en una instancia pedagógica.

Hallazgos

La puesta termina de configurarse por la presencia de un otro (espectadores), por la oportunidad del encuentro entre hacedores y público. Es decir que como hallazgo de esta instancia se devela la necesidad del proceso de ser compartido con otros.

Indudablemente otro de los hallazgos en relación a la actuación, es la apropiación del material y el sostenimiento de sus acciones en escena. En este sentido, cabe mencionar el inicio de un proceso de metabolización del cuerpo actuante como configuración material del tejido escénico.

Obstáculos

La variable del tiempo restante a la instancia de presentación a público comienza a ejercer presión en el proceso. Aspectos del orden de la producción y de la logística requieren de mayor atención y ello complejiza la demanda de los hacedores ya que el proyecto no cuenta con la posibilidad de que alguien ocupe el rol de la producción.

Duración y frecuencia: Cuatro ensayos por semana durante un mes.

CAPITULO II

La poética
de Sarah Kane y su relación con la palabra.

Capítulo II

La poética de Sarah Kane y su relación con la palabra

La elección de *4.48 Psicosis*

En *4.48 Psicosis* de Sarah Kane se fusionan una diversidad de voces, esto es, la dramaturgia permite reconocer, la presencia de otras voces, sostiene una coralidad (Sarrazac, 2013) a partir de un mismo hablante. Ahora bien, convocar la idea de *coralidad* en el teatro de hoy implica situarse históricamente en un intercambio dialéctico con la herencia de las manifestaciones teatrales de la Grecia clásica en la que aparece el concepto *coral*. Con esa advertencia, es posible ver cómo en efecto, el sujeto hablante que Kane propone percibir en esta obra como un ente plural establece un diálogo profundo con la tradición dramática, especialmente en el retorno a la palabra, que es uno de los aspectos transversales a la historia del teatro o a la herencia del teatro.

La elección de este texto se enmarca en que el mismo nos resulta interesante en cuanto al cuestionamiento sobre la función referencial de la palabra y la puesta en crisis del drama para trabajar el decir. En relación a ello, en *4.48 Psicosis* encontramos al menos tres decisiones de composición que problematizan nuestro objeto de estudio. Una, es la ausencia de un personaje identificable como unidad, en cambio sí está presente el desarrollo de una voz que configura un interlocutor indefinido. La segunda decisión es relativa a la organización del texto como un montaje discontinuo, compuesto por la elipsis y la simultaneidad, en el que conviven fracciones de diálogos aislados, monólogos, versos poéticos y narraciones fragmentadas que no respetan la lógica de la cronología concatenada. La tercera es respecto a la particular organización o sistema de cortes y formas de encadenamiento de la distribución de los discursos textuales y metatextuales que no responde a una división formal y muestra un modo específico de organizar la ficción en términos de un teatro clásico o tradicional.

En *4.48. Psicosis* también encontramos referencias a problemas centrales de la teatralidad tales como, “nada más que una palabra en una página, y ahí está el drama (Kane 2005, p. 101). En esta frase, por ejemplo, ubica en la palabra el despliegue de la acción dramática. Así, la condición textual que mantiene una indefinición sobre el enunciador a partir de fragmentos y que marca una multiplicidad de hablantes en el discurso, presenta un desafío actoral más que interesante. Se trata de corporizar en la palabra oral en escena

esos múltiples discursos y la heterogeneidad de voces en una misma voz que aparecen en ese devenir de la escritura. Esta preocupación, objeto de nuestra investigación en relación al texto escogido no es, sin embargo, un caso aislado sino que forma parte de una cierta constante en la dramaturgia contemporánea. Ryngaert (2013, p13) advierte que algunos textos “se presentan más como laboratorios de la palabra”, es decir ponen a prueba las posibilidades del texto y examinan la operación referencial de las palabras, reflejando un análisis crítico a la presente incomunicación de la sociedad. En esta línea es que podemos pensar el conjunto de las obras de Kane. Pero ésta obra en particular, nos invita a valorar la singularidad de la voz de la actriz que enuncia los textos.

Nuestra hipótesis de puesta en escena es interpretada por una actriz que corporiza esta multiplicidad de enunciadores y destinatarios. En la propuesta de la dramaturga, al aumentar la mixtura y yuxtaposición de voces, ubica a la palabra en un proceso de diseminación que obliga a detenerse, a repensar de forma problemática la relación del texto y la actuación. Por eso *4.48 Psicosis* es valorada por nosotros en la investigación como la mejor expresión para desarrollar el juego actoral real que tienda a imponerse a la realidad ficcional a partir accionar la palabra en escena.

La herencia de Kane: contexto y referentes

La dramaturga británica Sarah Kane nació en Essex en 1971 y murió tempranamente, por autodeterminación, en la ciudad de Londres, en 1999. Acababa de cumplir apenas 28 años. Suele identificarse a la autora como parte del grupo de dramaturgos de los noventa que se llamó “In yer face”, refiriendo a la expresión “en tu cara”. Esta expresión enmarca el estilo de teatro que trabaja la exposición cruda de la crueldad como condición del mundo, llevando a escena la violencia ubica al espectador como cómplice y responsable de la misma. La actitud de observador del espectador ante la brutalidad agresiva en la concepción de sus obras, refleja la indiferencia de la sociedad ante estas situaciones en el mundo.

En ciertas perspectivas del teatro, el shock provocativo se puede ver plasmado a través del extremismo crudo de la imagen y el lenguaje. Pero tal como señala Carnevali en las obras de Kane es relevante “la violencia que el lenguaje ejerce sobre la realidad” (Carnevali, 2013, p. 168), es decir, que la violencia no está presentada en acciones agresivas sino en la crudeza del uso del lenguaje. Esta provocación de la palabra en el texto aparece cuando, por ejemplo expone la impotencia frente a la indiferencia de una sociedad

imperturbable ante la violencia social “de la que todos somos responsables” -remarca Kane en una entrevista mencionada por Carnevali (Carnevali, 2013, p. 164). En medio de una sociedad enferma que busca entretenerse negando el estado de destrucción en el que está el mundo. El teatro de Kane – así como el de otros dramaturgos de los noventa- intenta despabilar al público de manera intrépida y desvergonzada, exponiendo las miserias de la sociedad. Parafraseando a Alberti (2002), si el mundo es un teatro de la destrucción, el teatro de Kane pone en escena la imagen de destrucción del mundo. Esto lo logra a través de un recurso de redoblamiento, trata esa realidad apelando como procedimiento dramático al interior de una mente psicótica. Es decir, mediante lo abstracto de una realidad mental accede al tratamiento concreto de lo real-social.

Uno de los antecedentes para nuestra investigación son los aportes de Matamala (2014) respecto a contextualización de la producción de Kane en un período extenso que va desde la postguerra hasta las puertas del siglo XXI. En los tempranos años cincuenta, la irrupción de los Angry Young Men pone a la homosexualidad en escena de modo que comienzan a perfilarse una cierta relación entre el arte, la política y la sociedad. Entre ellos, John Arden o Arnold Wesker- explica Matamala- asumen desde el arte una rebeldía ante lo impuesto, ya no como queja sino como provocación.

Una serie de influencias destacadas, Ionesco y Beckett con el teatro del absurdo, Brecht y el teatro épico –la didáctica y reflexión política en la escena-; Harold Pinter y la discontinuidad en el tratamiento del lenguaje en el diálogo, la falla de la comunicación entre las personas; más tarde, los trabajos de Peter Weiss y Peter Brook; son algunos de los hacedores- referentes del teatro británico, que compartían la escena londinense de los noventa. Ésta es una de las claves culturales de la época en la que Sarah Kane se forma. Su obra rupturista se inscribe paradójicamente como continuidad de esa herencia de vanguardia teatral. Nutrido de estas tendencias alternativas el teatro de fin de siglo veinte trajo la vanguardia respecto de la estructura, presentando innovaciones que buscan sacudir al espectador con la vivencia enfrentándolo a situaciones extremas, exponiendo la miseria humana y los desgastes de una sociedad incomunicada, cegada, inmune ante la injusticia de la realidad.

Sin embargo, la autora no se sentía representada por un grupo teatral en particular, siempre fue en busca de profundizar su propio estilo de teatro. Matamala subraya que “Una de las últimas instrucciones que Sarah Kane dejó a su familia fue: nada de biografías.”

(Matamala, 2014, p. 109) Esta indicación podría ser interpretada como una voluntad de separar su obra de su historia de vida para que ningún hecho, sobre todo su diagnóstico psíquico, pusiera en cuestión la calidad teatral de su obra. Pero las cinco obras⁵ que componen su producción dramática, logran generar un cambio de paradigma en el teatro de los noventa. En este sentido Carnevali sostiene que su vida es “el testimonio de un genio creativo (...) que puede ser leída como un auténtico compendio exhaustivo sobre la crisis del drama contemporáneo” (Carnevali, 2017, p.163). La búsqueda de Kane está focalizada en el despojo de lo superficial, deshacerse de lo ornamental para ir a la esencia, a lo necesario, cada vez más mínima y más poética de su propia manifestación.

La estética propia de Kane

El teatro de Kane es corrosivo e incómodo porque utiliza elementos de composición que ubican al espectador en un lugar embarazoso por la sinceridad emotiva que pone en acto. Entendemos que construye una poética de lo visceral que inquieta con sus punzantes interrogantes sobre los comportamientos sociales y las convenciones que ordenan a una supuesta civilización. Además, empuja y amplía los límites del drama rompiendo las estructuras tradicionales de las obras teatrales, por ejemplo cuestionando, la identificación catártica aristotélica, generando la disgregación del texto en términos discursivos, y estableciendo casi la desaparición del personaje. Sus composiciones buscan ir más allá, hacen estallar las convenciones teatrales establecidas. Se trata de un teatro de la experiencia, de la acción extrema sin tapujos, que logra invadir al espectador dejando de lado lo políticamente correcto. Es también una invitación al espectador a correrse del plano de la contemplación e implicarse en el espectáculo, aumentando así el carácter vivencial de una representación.

En sintonía con la estética brechtiana la invitación de su teatro es dejar de ver para ser testigos responsables. Pero en el teatro de Kane el convite se centra en ser parte de la experiencia desde un hacer, esto es aceptar la inmersión, implicarse y ser partícipe aún de la violencia que ocurre en escena. El espectador al quedar sin referencias claras de tiempo y

⁵ Kane, S. (1996) *Blasted*.
----- (1996) *Phaedra's Love*.
----- (1998) *Cleansed*.
----- (1998) *Crave*.
----- (1999) *4.48 Psychosis* –representada en el 2000 póstumamente.

espacio se encuentra más vulnerable y permeable a lo que se dice en la escena. Desde la escena se genera a la misma experiencia, una imagen magnética e hipnótica para la percepción.

Las tramas de las obras comparten un estilo fragmentario, de ellas emergen con claridad un tema que quizás sea su marca distintiva. Después de la devastación, en un mundo enajenado e insensible, ¿cuál es el sentido de la vida y de la representación? De semejante inquietud surgen historias catastróficas desde y hacia la muerte. En ellas no es posible identificar un ente o sujeto concreto, ya que no hay forma de establecer unidad después de lo estallado. Cada historia es presentada desde un formato aleatorio y discontinuo.

La propuesta dramática de *4.48. Psicosis* confronta a la construcción clásica del drama. Carnevali (2017) encuentra que en ella se termina disolviendo la estructura dramática tradicional. Y podemos reconocer una propuesta dramática planteada como un movimiento hacia la máxima disgregación, es decir, la unidad más acabada de sentido es lo fragmentario, que solo se registra en los momentos en el que el hablante discurre con pérdida de cohesión y coherencia en su discurso.

La forma en *4.48 Psicosis*

El análisis de la obra nos permite observar que la misma está organizada en distintas imágenes que conforman situaciones escénicas establecidas a partir de instalar una lógica interna de un sujeto hablante. Así el tema la psicosis y los formatos textuales escogidos para construir el discurso, narraciones, frases reflexivas o variante de diálogos, tienen una estrecha relación.

No hay en la obra un personaje definido pero podemos vincular el enunciador del discurso con una paciente psicótica que padece el desvanecimiento de su integridad mental a causa de su descompensación. La ausencia de personaje es una decisión estructural que se relaciona con esa incapacidad de reconocimiento como unidad de ese ser enunciador. Si la psicosis es un padecimiento caracterizado por una falla en la estructura subjetiva, es decir, no hay sujeto, en la obra tampoco puede haberlo. Y la autora se mantiene coherente en esta decisión.

Sin embargo, y a pesar de todo, ese enunciador que no tiene un nombre, que es nadie, a la vez, es todos, es la voz de muchos, al menos en dos sentidos. El primero es en el

sentido de la interpelación como posibilidad de reconocimiento de cualquier persona con padecimiento mental en el dispositivo manicomial. El segundo, emerge por la decisión dramática de quién o quiénes componen esa voz que aparece disgregada en los diferentes fragmentos del texto. El estudio de Florence Baillet⁶ sobre la heterogeneidad del enunciante hace referencia a que en algunas obras “no constituye una zona de identidad estable (...) el supuesto “hablante” parece poseído por voces que no son la suya (Ryngaert, 2013, p. 32). El hablante es en realidad siempre una polifonía de voces.

La secuencia repetitiva de ciertas situaciones y frases, la ruptura del desarrollo lineal de los momentos que produce la musicalidad discontinua de la obra, el diagrama de las frases inconexas, son algunas de las características formales del texto que contribuyen a la producción de sentido en torno al tema central de la obra. Esto es, forma y contenido se corresponden con la lógica rítmica de la psicosis, de la locura como hecho de la experiencia humana. La progresiva distancia con el mundo real que padece la mujer está “puesta en acto” en las roturas del texto mediante mecanismos de repetición, la constante interrupción y la suspensión de situaciones.

La estructura textual es presentada como un fluído con una rítmica singular, que articula lo que suena como palabra o frase, lo disonante, el ruido y, lo que no suena bien, tales como vacíos sonoros o silencios. Esta disposición genera un efecto, poner al lector-espectador en conexión con el estado mental, desbordado y angustioso de un ser con padecimiento mental que se construye como referencia.

La trama se complejiza con fragmentos reflexivos sobre la vida misma y el teatro que resultan de enorme lucidez y claridad en el discurso del hablante, aún en el desorden y el caos mental de la enfermedad como condiciones de la enunciación. Así en el texto encontramos pasajes como, “Y mi entender es sujeto de estos fragmentos desconcertados” (Kane, 1999, p. 97). Eso es precisamente una definición de la misma obra, un conjunto disparate de frases inconexas reunidas en un todo que tiene una armonía rítmica no disparatada, un orden con muchas variaciones pero cada una de ellas consciente e intencionalmente dispuestas.

⁶ Baillet, Florence (2013) “La heterogeneidad”, en Nuevos territorios del diálogo de J.P.Ryngaert (dir.). México. Paso de gato.

4.48. *Psicosis* es una obra que responde a una estructura de orquestación a partir de combinar distintos recursos como por ejemplo, la disposición particular de la sintaxis verbal, la resonancia acústica de las palabras, la organización espacial de la escritura. A través de esas particularidades es que se ejecuta el discurso del loco pero también la locura social; en ese movimiento se plantean en movimiento las posibilidades y limitaciones del teatro. Hay, pues un orden de tipo sinfónico que pone a resonar con fuerza el (des)orden. A la hora de escenificar advertimos que la puesta en página del texto genera una puesta en acto por donde emergen los efectos de sentido. Así, por ejemplo las tipografías del texto escrito y su distribución en tanto operaciones dramáticas se volvieron también procedimientos escénicos.

La repetición de palabras, de formas textuales, genera progresivamente asociaciones discontinuas que se vuelven cada vez más complejas y producen el entramado escénico propio. Es un texto entrecortado que deja grietas discursivas y se vuelve un espiral que avanza para retornar continuamente sobre sí mismo, se desarrolla recuperando recortes anteriores como retornos. El texto configura un espacio-tiempo fluctuante e indefinido.

En 4.48 *Psicosis* hay diálogos, relatos, narraciones, enumeraciones, monólogos, y diversos formatos textuales que conviven de forma atonal, no armónica, y generan saltos inesperados continuamente. Esta forma dispar se vuelve la lógica interna del texto. La misma no es caótica ni azarosa, es una estructura medida y diagramada milimétricamente. Las pausas, los silencios, las distancias físicas en el papel de una palabra con otra no son casuales y marcan la rítmica particular del texto, métrica que se traslada, inevitablemente al movimiento escénico. Este es un texto que se desintegra progresivamente. Si prestamos atención a las intervenciones de la palabra, ellas se vuelven cada vez más acotadas y discontinuas. El discurso se desarma gradualmente del mismo modo que ese ente, apenas reconocible, y desaparece junto con el texto paulatinamente. Esa dinámica del texto no es inesperada sino un derrumbe anunciado, el desenlace es definido desde un principio por el mismo ente. Es un texto claro y directo hacia su objetivo, el desvanecimiento.

La espacialidad que presenta el texto también es indefinida; sin embargo podemos ubicar al enunciador del discurso en el paisaje del interior del ser. En efecto, las escenas parecen flotar en un no lugar; las vociferaciones del texto pueden estar situadas tanto en un lugar ajeno, distante como en uno propio y cercano, incluso simultáneamente. Aunque desde el análisis del texto, la estructura aparentemente dislocada presenta ideas muy claras

y concisas. La movilidad volátil del discurrir transmite un efecto de sentido si no fijo, bastante preciso. Ahora bien, la pregunta que sobreviene a la puesta en escena es precisamente por el modo de decir esa palabra, por la interpretación escénica de ese sentido, su puesta en acto. ¿Cómo se lleva esa propuesta a la escena? ¿Cómo se “espacializa” lo interno que contiene la conciencia/inconsciencia del paciente psicótico? ¿Cómo se da materialidad a un espacio que no posee una referencia real en el mundo empírico?

En esta obra la palabra es la encargada de crear la espacialización, de crear para el lector-espectador ese mundo interno desde su peculiar materialidad. Tal es el poder de la palabra puesta en escena con toda su fuerza que es capaz de generar una dimensión paralela. Crea un lugar que pone en escena ese “blanco” enigmático del espacio mental y no, únicamente, mediante lo que cuenta la palabra sino en aquello que la palabra acciona en la escena, la forma en la que ocupa el espacio y transcurre en el tiempo.

En la propuesta escénica que realizamos identificamos que no basta la referencia de la palabra para establecer ese no lugar, el espacio-tiempo desarticulado propuesto en el texto dramático se materializa en escena a partir de la propuesta lumínica como lenguaje que crea una espacialidad indefinida y un tiempo cambiante mediante las modificaciones de intensidad de la luz.

Ahora bien, se suele ubicar a la palabra en relación al plano mental y al pensamiento (al mismo tiempo a la mente y la producción del pensamiento como un factor interno), pero Kane pone en crisis esa asociación desde la exposición de “lo interior”, posibilitando *hacer ver* el pensamiento. El lenguaje como hecho fisiológico, la construcción afectiva y sensorial de la palabra incita a provocar la experiencia de la palabra. El impacto de la acción del decir, la repercusión del sentido y del sonido afecta en la experiencia espectral y actoral. Aquí se puede advertir la relación de la obra con nuestra propuesta de investigación en función del accionar de la palabra en la escena. Es la voz la que ejecuta el rol del hablante/actuante

El lenguaje y la palabra en 4.48 *Psicosis*

La poética de Kane muestra que no es posible la correspondencia comunicativa. La obra presenta la exposición cruda de la imposibilidad de comunicar como la propia definición de lenguaje. En esa exposición de las palabras como expresión pura se intensifica la idea de incomunicación y desconexión que existe en la relación entre la palabra y la cosa.

Demuestra efusivamente la contradicción respecto a que la palabra no puede agotar, completar, abarcar lo que es el ser o la cosa, ya que resulta insuficiente a la hora de comunicar.

El diálogo con la dramaturgia de la autora implica para nosotros construir sentidos desde una comprensión de la noción de lenguaje, esto es dejar a un lado las ideas referencialista, cuya imposibilidad material de representar plenamente se juega en una radical incompreensión comunicativa que se sostiene en la ausencia de espacio-tiempo y personajes, así como en el territorio del silencio y los vacíos. En efecto, poner en escena lo que se le escapa a la palabra, aquello que la palabra no puede alcanzar también lo que sobra, lo que es insuficiente o lo que rebalsa de ella. Esta es una operación dramática clave, desde esa permanente condición de insuficiencia la obra le sube el volumen al problema de la palabra, del lenguaje, esto es, a su radical incapacidad de enunciar plenamente, verdaderamente, lo que ocurre. Es en este sentido de comprensión dramática que en las escenas donde supuestamente se establece un diálogo entre médico-psiquiatra y paciente, hemos decidido aumentar la duración de los silencios y las pausas, demarcadas por la autora, para exacerbar la no correspondencia en la comunicación; entendiendo que en estos diálogos no se trata de réplicas que se responden en una lógica conversacional sino que es la forma de ingresar el discurso médico en la obra. Al mismo tiempo pueden ser entendidos estos fragmentos como repercusiones de situaciones vividas y voces que ha escuchado o que imagina la actuante en su calidad de paciente.

En síntesis, la palabra es inválida ante la experiencia del mundo ya que no es suficiente, no alcanza. El discurso no se rompe en los textos de la autora, ella muestra que el discurso es roto, la fragmentación es condición del lenguaje y para ello amplía las lagunas profundas de la incomunicación. Se aumenta el vacío y se da espacio a la sonoridad de las palabras a través de la lógica rítmica. Por ejemplo podemos preguntarnos, qué significa la misma palabra una vez que se repite ocho veces continuas; algo del sentido se desplaza, se desgasta y se extraña de su propio significado. Así, en operaciones como estas, amplifica el alcance y referencialidad fallida de la palabra. Se vuelve una palabra otra, pero al mismo tiempo se refuerza su potencialidad de forma precisa y punzante; se repite y vuelve al mismo punto marcando el pulso de una temporalidad y espacialidad. También podemos advertir este efecto en el empleo de un lenguaje aplicado a partir de la insistencia/resistencia en pronunciar ciertos fonemas, palabras o frases.

Para Sarah Kane, según entrevistas realizadas a la autora, el mayor placer de la escritura era la edición del texto, es decir, reconocía que su ejercicio favorito consistía en “cortar” los textos. Es interesante, por ejemplo, detenerse a pensar en el uso del verbo “cortar”, ya que es el concepto de fragmentación el que viene a completar ese deseo de la autora. Reconocer que el modo de confección de los textos refleja directamente el objetivo escénico de la obra. En particular, para el trabajo escénico preferimos pensar en el concepto de “suspender” ciertas conexiones evidentes ya que habilita la convivencia arbitraria de los fragmentos; así, en el texto desmembrado se puede ir reconstruyendo el cuerpo del discurso. La suspensión no supone una desaparición de esa previa estructura sino una presencia omnipresente que evoca aquello que alguna vez formó parte del texto. Carnevali señala al respecto,

no es tan importante la secuencia de los acontecimientos, sino que un evento *ocurra en un momento* que se carga de tensión poética. Este momento re-actualiza el sentido de los acontecimientos anteriores y lo llena de sentido. De esta manera, en el tejido de interconexiones que se crea por la repetición de una figura, el avance lineal es sustituido por la que Auerbach llama “con-sumación (...) progresiva” de la figura. La consumación no es el efecto de una causa sino una acción deliberada de yuxtaposición de *figuras*. (Carnevali, 2017, p. 174-175).

Es decir, podemos percibir la presencia del sujeto a través del entramado final de las partes que componen las frases, se puede entender y reconstruir la estructura de las raíces de eso que fue. La autora borra el personaje y deja al lenguaje actuando pero fuera de los órdenes convencionales y, también muestra con crudeza la capacidad de irritación del lenguaje poniendo en acto su incapacidad de nombrar, su facilidad de generar heridas sobre el otro. Su andamiaje teatral se basa en sutiles mecanismos lingüísticos como por ejemplo, la supresión de elementos, la abundancia de deícticos y la elipsis, tanto gramatical como situacional. La cohesión y coherencia en este caso se construyen en relación a la trama interna que deja ver el pensamiento deshilachado de un sujeto profundamente angustiado.

Los mecanismos cohesivos del texto son los que permiten conectar una frase con otra de diversas formas, por adición, conjunción, simultaneidad, oposición, entre otras. Todos ellos sostienen el discurrir discursivo y brindan un orden de progresión de las ideas textuales que permiten la percepción de cierta coherencia del juego de transcurrir en tanto flujo del pensamiento. No obstante lo antes expuesto, advertimos que los mecanismos sufren un cambio progresivo hacia el final del texto, tambalean como el sujeto que habla. Se

mantiene así la correspondencia con el elemento exofórico, con el sujeto que padece. Esta incoherencia implica desde la escenificación un trabajo o labor de “tramoyista” que atienda a las condiciones de aquello que se quiere poner en escena, a sabiendas de la imposibilidad de la representación en tanto intento fallido de presentar la verdad del sufrimiento en el sentido de un real.

Por último, vale una reflexión sobre el tema de la obra. En una primera lectura es posible sostener que se trata de la psicosis y el teatro, pero no es eso lo central desde nuestro punto de vista. La potencia de Kane es hacernos testigos de una violencia que imaginamos como ajena; su interpelación se dirige de frente a ese desconocimiento, buscando un re-conocimiento. Por ello afirmamos que uno de los temas que profundiza es la relación con el otro que no solo está planteada al interior de la obra sino que, se ve plasmada también en la propuesta escénica. Ubica al espectador en la incómoda situación de no poder impedir la violencia, lo hace mantenerse como observador cómplice de la misma. En esa operación expone la situación de una sociedad implicada en las situaciones de violencia de las cuales somos partícipes en la cotidianeidad y de las que no nos hacemos cargo.

A pesar de la ausencia de personajes es interesante registrar la necesidad de la aparición del diálogo con otro en la obra, en este caso con las voces de los roles de médicos. En esa relación con los demás descubrimos la denuncia sobre lo complejo y necesario que es el encuentro con el otro para la existencia propia. En nuestra propuesta escénica esa necesidad se vuelve más desesperante por el hecho de que el diálogo aparece corporizado por la misma actriz. Este es uno de los desdoblamientos que ubica al ser como otredad, en el lugar del mismo y del otro. La relación con las voces de los médicos refleja qué lugar ocupa el lazo con la autoridad, el desarrollo de un vínculo de amor enfermo y obsesivo como característica de una sociedad del consumo que ubica al otro como una pertenencia más. Quien tiene la autoridad de la palabra es el que tiene el acceso al saber, por lo tanto, al poder.

La obra manifiesta el dolor de la pérdida de legitimidad del loco al no tener la autoridad de la palabra por su supuesta falta de cordura. Es en la relación con el otro que podemos reconocernos como una entidad. Así a medida que se pierde el diálogo con los demás, se va profundizando la falta de unidad de ese ser que padece la psicosis.

CAPITULO III

Decir escénico, Voz y Devenir.

Capítulo III

Decir escénico, Voz y Devenir

Consideraciones sobre el decir y el devenir del acontecimiento

En el trabajo de investigación conformamos el marco teórico a partir de tres universos disciplinarios a saber, el de las artes escénicas, en lo relativo al *decir de un texto*; el de la foniatría, en relación con los aspectos *fisiológicos* de la voz, y el de la filosofía, para reflexionar sobre el carácter significativo de las *técnicas en escena*.

Con respecto al decir de un texto reconocemos que el teatro presenta distintas tipologías de prácticas textuales y de ningún modo estas pueden reducirse a clasificaciones fijas. Con el debido recaudo y dado que el texto teatral se realiza en la puesta en escena y está pensado para ser interpretado, ejecutado en el acto de decir en la escena, podemos ubicar en ese aspecto un rasgo que lo hace singular. Así, cuando emprendemos la tarea de analizar el texto desde la finalidad de diálogo con la producción -creación teatral aparecen problemáticas específicas como la subjetividad. Resulta inevitable interrogarnos acerca de ¿quién organiza el discurso? o ¿quién es el hablante? o si ¿hay un narrador omnisciente que organiza el carácter subjetivo que se puede reconocer a nivel lingüístico o poético? También respecto al destinatario que crea el texto nos preguntamos acerca de ¿a quién le habla? o ¿a quién está dirigido? o si su destinatario es múltiple, por ejemplo.

En la obra de Kane los enunciadores y enunciatarios son difusos y parece ser éste uno de los condicionantes de la composición en tanto rasgo común de su poética. Las indicaciones de esos enunciadores pueden inferirse por ejemplo a partir de un uso determinado de la tipografía o de la presencia de blancos. En 4.48 *Psicosis* el discurso acotacional es indirecto; el mismo permite ser interpretado de forma separada, destinado a la puesta en escena. Entonces cabe preguntarnos ¿cuál es el interés que se pone en evidencia en la casi ausencia de indicaciones?

Para indagar en el decir escénico tomamos los aportes de Berry (2014) sobre el trabajo de la voz en escena, la voz y el actor, el actor y el texto, y el texto en acción. La directora británica sostiene que “toda obra de teatro tiene un universo propio y nos transporta a él mediante su lengua. Y entiendo por lengua no solo el significado de la palabra, sino también el sonido, la estructura y el ritmo del idioma, las imágenes e incluso las pausas.” (Berry, 2014 p. 18). En su investigación propone la expresión, “asentarse en la

voz” que consiste en no borrar esa individualidad que posee cada hablante sino más bien situarse en esa experiencia del acto de habla que practicamos constantemente al comunicarnos.

Con las herramientas de interpretación desarrolladas por Berry (2014) hemos explorado la riqueza teatral que tiene la voz propia, entendemos que no se puede trabajar actoralmente si no es con el cuerpo propio. Sin embargo, hay una decisión de apostar por la voz “cruda” de la actriz evitando el artificio y el extrañamiento forzado del habla. Por esta razón consideramos que trabajar a partir de las particularidades de la voz de la actriz facilita la apropiación del texto escénico. Para emprender esta labor fue necesario atender y reconocer el espectro de variables de las tonalidades y volúmenes característicos personales de la voz que pueden jugarse en escena, considerando que la manera en la que se enuncia el texto configura el sentido de la palabra que se está diciendo, es decir, ofrece una determinada concreción referencial. La enunciación vista desde esta perspectiva es un hecho físico donde la palabra dicha es cuerpo.

También desde el campo de los estudios teatrales Barba (1995) asume que la producción de la voz compromete a toda nuestra estructura física y, ella es una prolongación de nuestro cuerpo. La voz ocupa un lugar y un momento en la escena -cuerpo ya que se proyecta en el espacio en un tiempo determinado. En consecuencia, la vocalidad nace a partir de un impulso físico y la voz es efecto de una acción realizada en el mismo. Por su parte Pavis (2014) retoma la metáfora de Barba e invita a pensar que *el cuerpo es una extensión de la voz*. En atención a lo expuesto para nuestro trabajo asumimos esa condición del cuerpo como una extremidad de la voz.

Si el cuerpo es una manifestación vocal y podemos ubicar la construcción física desde el impulso enunciativo, esto nos permite pensar que es la vocalidad la que deviene en modificaciones del cuerpo a partir de la acción del decir. Esta es una forma de entender la relación entre el cuerpo y la voz que no trata de establecer un orden de preponderancia de uno sobre otra sino de entenderlo como un conjunto que opera en simultáneo, en continuidad.

Desde una perspectiva fenomenológica, según Merleau Ponty (1957), el cuerpo no es algo que ocupa un lugar en el tiempo y el espacio sino que los crea a partir de sus movimientos. El tiempo del cuerpo es el tiempo de la duración de la acción, de todos sus movimientos, incluyendo la duración de los sonidos de la voz. Pensar que la voz no es una

parte del cuerpo, ni el cuerpo la matriz de la voz, habilita el trabajo de deconstruir progresivamente la dicotomía entre ambos. El cuerpo es la manifestación visible de la voz y, esta última es la sonoridad audible de la corporalidad vibrante. La proyección de la voz no depende exclusivamente de la capacidad vocal sino que se configura por la espacialidad que le posibilita el cuerpo como aparato de fonación.

Estos interrogantes en torno al decir escénico en tanto problema de los estudios teatrales nos llevaron a su vez a tomar algunas herramientas y conceptualización de los estudios de foniatría con el propósito de explorar los aspectos fisiológicos de la voz. El conocimiento sobre el aparato fonador en el trabajo actoral, aporta a un estado consciente del comportamiento físico en el momento de enunciación y facilita la accesibilidad en el manejo de la vocalidad. En este campo de aparente ajenidad con los estudios teatrales encontramos recursos técnicos para desarrollar ejercitaciones propias acordes a las necesidades del ensayo. Un concepto como el de *apoyo respiratorio* involucra diversas percepciones corporales del sujeto en su ejecución. Esta idea permite pensar en una práctica sensible de la emisión de la voz que posibilita la construcción del *esquema corporal vocal* propio de cada enunciador (Azócar Fuentes y otros, 2008). De esta forma, al incorporar estos conocimientos, la idea de Berry acerca de “asentar la voz” encuentra nuevos argumentos desde la foniatría para focalizar en la importancia del capital vocal propio de cada hablante.

Estas consideraciones nos invitaron a reflexionar sobre la importancia de descubrir las características de la voz con las que contamos al momento de trabajar el texto teatral para la puesta en escena. Luego de identificar la sonoridad de la voz propia, la tarea como hacedores se concentró en optar por las tonalidades, volúmenes y cualidades de la voz de la actriz que consideramos adecuadas para el decir del texto. El objetivo fue ejecutar una equalización vocal en función de la polifonía que propone el texto por ejemplo, establecer las frases que requieren una proyección en primer plano, con potencia o aquellas que responden a un fraseo más sutil o fragmentario; o bien el primer plano de los silencios y la respiración, entre otros.

Desde el campo fonoaudiológico se sostiene que la percepción auditiva es considerada como la forma de apreciar el apoyo respiratorio y se reconoce que el soporte acústico del habla es la voz. Esta última, tal como afirma Salas (2008) emerge, se proyecta y modifica en nosotros mismos y a través de todo nuestro ser. Relacionamos esta concepción

de la voz con la propuesta por Barba (1995), entendiendo que aquella emerge del cuerpo, se extiende como materialidad sonora en el espacio y el tiempo, y a la vez modifica la fisicalidad. Hay una repercusión y afección mutua entre cuerpo y voz.

En el caso del texto *4.48 Psicosis* hay escasas acotaciones. Los únicos signos no verbales inidentificables como tal son marcaciones que refieren a la temporalidad de la dicción del texto. Las didascalias que se presentan remiten exclusivamente a silencios y pausas, no refieren a contextualizaciones de la situación dramática sino al tiempo y rítmica del fluir discursivo. Como explicamos en el capítulo anterior, el texto no delimita claramente un personaje y ello abre el trabajo del decir a diversas alternativas de construcción a partir de la consideración y el reconocimiento de diferentes formatos textuales a saber, narrativos, dialógicos, poéticos, sin que se nos brinde mayores especificaciones. El texto en tanto unidad sólo demarca un mismo imaginario que contiene las palabras y puede reconocerse como discurso de una paciente psicótica en internación intrahospitalaria, que presenta diferentes registros de la subjetividad hablante.

Sobre esta urdimbre hemos encarado el trabajo de composición escénica, entendiendo que sin embargo, y a pesar de la ausencia de estas determinaciones específicas, dentro del mismo texto nosotros distinguimos signos verbales que simultáneamente se comportan como no verbales. Es decir, que funcionan como indicaciones para la construcción de la escena como lo son la mención de acciones físicas en el relato del discurso que interpretamos como sugerencias para el movimiento escénico.

Al mismo tiempo, el texto presenta modificaciones gráficas que operan como signos no verbales, aunque no se trate de didascalias explícitas. Esas decisiones de la escritura se comportan como señalamientos de ritmo, pausa o marcas de duración temporal del decir. Por ejemplo, el aislamiento espacial de una frase o palabra en el esquema visual del texto *dice* algo sobre el modo de decirla en escena; el uso repentino de mayúsculas marca un cierto sentido enfático en la intencionalidad con la que debe ser dicha; del mismo modo que lo hace una línea de guiones que fijan un corte o, un cambio entre un momento y otro del texto.

Como reconoce Berry (2014), hay estructuras textuales que presenta una disposición visual/espacial en el papel, un ordenamiento de los sonidos de las palabras, una rítmica temporal del texto y silencios que hacen al sentido y al estilo de la obra. Específicamente, *4.48 Psicosis* tiene esas características estructurales llevadas al máximo exponente, la

repetición de palabras similares o la reiteración de algunas de ellas que inician con la misma vocal, son intenciones textuales de la poética que requieren ser atendidas en el trabajo del decir.

El tratamiento escénico de una estructura como la que ofrece el texto escogido exige un trabajo de mucha implicancia actoral y de la dirección en la dramaturgia. El texto no permite ni siquiera la ilusión de pensar que descansa en indicaciones subjetivas para su interpretación. Por eso, la noción de acontecimiento de Dubatti, como ya anticipamos, nos ha interpelado. Este autor estudia los procedimientos propios del teatro y comprende este hecho relacionado con el encuentro con el otro, lo define como *acontecimiento convivial*. Según su perspectiva, se trata de una “manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio, en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores a la manera ancestral de banquete o simposio.” (Dubatti, 2012 p. 35)

Para que ocurra el teatro, lo imprescindible es la presencia de cuerpos *in situ*. Hacer teatro no es algo que sea posible en soledad, es necesaria la disposición presente de los participantes en una reunión a modo de ritual. Este hecho define su carácter no repetitivo en términos de suceso único. La obra de teatro es una situación en vivo, un hecho actual posible por los cuerpos vivos que se encuentran y construyen la experiencia escénica.

En efecto la obra teatral se representa, es decir se vuelve a presentar pero necesariamente es siempre una presentación nueva. Nos preguntamos qué es aquello que se vuelve a presentar y, la respuesta en el contenido del ensayo. Aquello que vuelve a presentarse es lo que ocurre en el ensayo. Entonces, eso que allí sucede también tiene carácter de encuentro acontecimental, hay un otro que contempla las acciones presentes de la actriz, ese otro es el director-espectador. Para la presentación de la producción, la obra se re-origina en cada ocasión pero a la vez parte de un origen, de un punto de creación, el ensayo. En el ensayo se gestan las posibilidades del acontecimiento que se amplían y modifican en cada nueva presentación del espectáculo.

Una a una las presentaciones de la obra renovarían el acontecimiento y la percepción del mismo; sin embargo reconocemos una estructura matriz, que se evoca para volver a presentarla. El acontecimiento se gesta en el proceso de producción de la obra y aparece en el encuentro que se produce el espectáculo, hay en cada presentación una cierta reconstrucción del acontecimiento. El que tiene una experiencia completamente nueva y

actualizada pura es el espectador; ya que en los hacedores hay un sentido de reiteración de la estructura pautada anteriormente, una intención repetitiva, siendo conscientes de que la repetición no es posible ya que siempre es una nueva obra.

Desde la perspectiva filosófica Badiou (1997) trabaja con el concepto *événementiel*, la traducción de ese adjetivo es *acontecimental*. Propone pensar el acontecimiento como aquello que ocurre aunque no estuviera previsto en las posibilidades de una situación. *Événementiel* no se confunde con el hecho, es el sitio con las condiciones para que el acontecimiento ocurra. Los condicionantes que habilitan este sitio son contingentes y están en constante cambio. Por lo tanto los sujetos de la situación se ven sorprendidos por ese sitio inesperado y hace necesario el acto de nombrar, lo *acontecimental*. La existencia de ese sitio es la condición para que el acontecimiento ocurra. En el teatro, ese lugar donde ocurre el acontecimiento es el espacio o el campo de ensayo, allí se trabaja la construcción de estrategias para llegar a lo *acontecimental*.

Badiou entiende que lo interesante del acontecimiento no es el hecho en sí ni las probabilidades que presenta, sino cuál es la posibilidad de la que se hace cargo el sujeto que lo presencia y cómo decide tomar lo sucedido para trabajar con ello. El acontecimiento no es lo más importante sino lo que se decide hacer en función de las posibilidades que presenta el mismo.

Relacionamos esta idea de acontecimiento con el de técnica, ya que Heidegger (1994) sostiene que la técnica consiste en la búsqueda de hacer aparecer eso que está oculto. En este sentido, lo oculto no es el acontecimiento, ya que eso es la evidencia o lo evidente; lo que está por detrás de esa superficie *acontecimental* son las posibilidades que presenta. La decisión de optar una de esas posibilidades es lo que está oculto; es nuestra tarea descubrir, desarrollar y elegir aquella que guarda ese acontecer. La técnica radica entonces en identificar qué posibilidades presenta el acontecimiento, no en descubrir el acontecimiento en sí. Asumir la aparición del acontecimiento para decidir cuál será la forma de desplegar su reconstrucción. En nuestra investigación, la decisión de trabajar en forma conjunta la tarea entre la dirección y la actuación fue un modo de hacer presente el acontecimiento.

Badiou (2013) adjudica lo *acontecimental* a la corporalidad, sostiene que el acontecimiento es el cuerpo mismo; lo entiende de este modo porque el cuerpo está en permanente movimiento, es materia y energía viva que muta constantemente, por lo tanto

la corporalidad es acontecimental por sí misma. En la práctica teatral esta característica es aumentada al máximo ya que es el cuerpo actoral el motor de movimiento de la escena. El cuerpo es el productor del acontecimiento escénico, en nuestro caso, el sujeto que ejecuta el acontecimiento es la actriz, su cuerpo. En esta producción -al ser un unipersonal- es ella la que lleva a cabo y encarna esa capacidad acontecimental en su corporalidad. Es la actriz la que desarrolla el movimiento de la palabra y su cuerpo es el que sostiene la secuencia de acciones escénicas.

La concepción de acontecimiento propuesta por Badiou dialoga con la definición que trabaja Dubatti (2012). Según los aportes del investigador argentino podemos deducir que el otro define el acontecimiento en tanto estar reunidos genera las condiciones para que se suscite el mismo. El convivio es la circunstancia para que se desarrolle y aparezca el acontecimiento. Así, podemos inferir que el encuentro con el otro abre una posibilidad antes impensada u oculta. Para divisar esa posibilidad no vista en forma previa, es necesario que el observador -director o espectador- sea capaz de deconstruir la mirada del sentido común, que permita un corrimiento de la mirada para entrar en un mundo- otro.

En nuestro proyecto, durante los ensayos, el director propuso ciertos aspectos a trabajar pero, tal como explicamos en el capítulo uno desde la actuación se subvirtió las pautas y ello generó otra variación de la escena. En ese caso el director desde la función de su rol estuvo permeable a las apariciones para poder visualizar y capitalizar emergentes como nueva posibilidades de ser integrados al proceso y con ello dar lugar a la complejización de los sistemas de composición escénica.

La palabra en escena: sobre el decir, bajo el decir

El proceso de construcción de la enunciación en escena –el decir escénico- se construye partiturizando una rítmica y un sitio en escena para las palabras. El teatro como acontecimiento exige un decir en el que la palabra no sea simplemente la memorización y repetición del texto. El decir escénico exige una búsqueda comprometida de un formato determinado de enunciación que no se reduzca únicamente a los modos azarosos encontrados a partir de la pura improvisación o a un primer formato impuesto para la repetición. Así, la manera en que el texto finalmente habrá de manifestarse en escena es, en cierto modo, un descubrimiento.

El texto dramático presenta unas condiciones de enunciación que le son propias aun cuando carezca de indicaciones sobre las escenas, y el realizador teatral se ve compelido a dialogar con esa potencialidad. En este punto el concepto de *devenir escénico* desde la perspectiva de Sarrazac (2013) habilita una interrogación sobre qué es y cómo opera el resto residual que se escurre del encadenamiento del texto a la escena. El autor afirma que “una obra de teatro está siempre a la espera de una teatralidad” (Sarrazac, 2013, p. 71).

El decir escénico es un trabajo que se configura progresivamente en el proceso de construcción de la escena. Algunos aspectos del decir se generan en un principio aleatoriamente pero paulatinamente los realizadores toman decisiones del orden del entendimiento de lo que se dice en términos de significado y, emerge el hallazgo del cómo se dice en relación a la expresión sonora. Sonoridad y significado, se conjugan de forma que modifican la estructura improvisada del habla, creando una partitura musical y espacial del decir que se va complejizando.

En el teatro la palabra dicha es una acción escénica que se produce y sitúa en el cuerpo del actor/actriz, en el tiempo y el espacio de la acción física. El proceso de configuración supone una búsqueda en las infinitas posibilidades que el texto escrito permite en potencia. Ahora bien, como hemos explicado en nuestro caso, la ausencia casi por completo de acotaciones, indican una decisión autoral de apertura que configura el propio mecanismo textual con el que se está tratando.

Entendemos que no hay una forma correcta de enunciar el texto; sin embargo, a través de la repetición, ensayo tras ensayo, se pule y complejiza el sentido establecido en la primera lectura por esa suerte de voz interna particular que acompaña la vocalización exterior. Cuando se entra en el oficio y dinámica del ensayo, de algún modo, ese sentido primario sufre una metamorfosis. No afirmamos que el sentido se borra completamente, pero sí reconocemos que se empieza a trabajar otros aspectos que afectan al mismo, y se inicia un abordaje del texto desde la sonoridad de la palabra enunciada y el vínculo con los otros lenguajes que operan en la escena. Podemos entender esa construcción compleja del sentido del texto en acción al advertir que no es lo mismo una frase fijada en el escrito que entramada con un paisaje sonoro-lumínico-espacial-temporal de la escena. Poco a poco, aquellos signos negros que están impresos se transfiguran en un decir escénico, por fuera de ellos, casi por completo.

El decir es una acción medular en la producción escénica *Trauma* que cobra su sentido entre una serie de elementos extra lingüísticos pero que no obstante son internos a la matriz de la partitura. La palabra como decir escénico se entrama con las distintas dimensiones técnicas de la puesta. La pregunta por el papel de la técnica en la producción de sentido de este decir nos reenvía nuevamente a la filosofía, a la problematización de Heidegger (1994). Desde su punto de vista la técnica no es sólo un medio o instrumento para el quehacer; la pregunta por la técnica interroga sobre una serie de causalidades que permiten la tarea hermenéutica de la desocultación que se busca comprender. En otros términos, la pregunta hermenéutica por la técnica nos confronta a la pregunta por la producción de sentido en el conjunto de la partitura. Qué se encuentra por detrás de las acciones y qué aspectos configuran el sostén interno de la escena visible pero que al mismo tiempo, exceden a la propia técnica en su dimensión instrumental.

Si nos preguntamos hasta dónde llegan las palabras que se dicen, cuál es su espacio de acción, la respuesta que proponemos es pensar en que no se ubican en un punto único. La palabra que se enuncia no envuelve ni rodea por fuera (exterioridad), ni está dentro de un lugar fijo (interioridad) sino que alcanza y se extiende desde dónde procede hasta donde puede ser oídas, ya que siempre está dirigida a otro para ser escuchada. El trabajo entonces radica en encontrar el modo en que esa palabra merece ser oída, cuál es el sitio y el tiempo que demanda.

Nuestra producción escénica es un unipersonal. El discurso corresponde a monólogo en tanto parece ser una conversación de un sujeto consigo mismo, el prefijo mono indica cantidad de uno sólo, único. Sin embargo, ese monólogo⁷ siempre tiene un destinatario implícito que es el público. En este sentido, la definición de monólogo propuesta Sarrazac explica que cuando este formato textual se vuelve

⁷ Hablamos de monólogo y no de soliloquio porque si bien el soliloquio es una variante del monólogo, este último asume una nueva configuración en el teatro contemporáneo que se corresponde con el texto de *4.48 Psicosis*. En la definición dada por Sarrazac (2013), se advierte que se trata de textos que abordan una palabra en una búsqueda desesperada por un interlocutor como muestra de una comunicación imposible; el tratamiento del silencio y la musicalidad de las palabras en función de una polifonía vocal; el formato desarticulado y fragmentario del texto “donde se devela la psique de aquellos que están solos con sus problemas y angustias”(Sarrazac, 2013, p. 138).

Consideramos que el trabajo de Kane comparte esas características y, por lo tanto, cabe en esta categoría considerando el tratamiento de voces y formas corales del habla. En este texto de Kane, en apariencia no habría personaje en términos nominativos pero si hay un enunciador que es quien dice el texto, por lo tanto, hay un rol de enunciador/hablante. Entonces, más que la idea de personaje encarnado, es una voz encarnada en ese rol la que desarrolla la acción del decir en términos corales en ese discurrir discursivo.

(...) el todo de un texto proyectado hacia el público, el diálogo desborda el espacio de la escena donde el intercambio ya no es posible para buscar en la sala un interlocutor directo, el estatus del público deviene aleatorio, la ficción gana terreno sobre lo real y hace vacilar la ilusión teatral. (Sarrazac, 2013, p. 141)

En atención a lo antes expuesto, el hecho teatral se genera de forma presencial, no puede ocurrir de otra forma. La reunión de los cuerpos presentes es la condición para que se produzca el acontecimiento. Por lo tanto la palabra en escena siempre está en función de un otro, es un diálogo con el espectador. La oralidad en el teatro es la búsqueda de una escucha que guarda siempre un sentido de encuentro con un otro.

Voces corpóreas, cuerpos vocales

La palabra tiene un alcance y una esfera de intervención dados por las posibilidades del cuerpo del actor/actriz. Es éste último el medio de transmisión para que la palabra sea una acción que opere en el espacio y el tiempo ya que le otorga, intencionalidad, detalles expresivos vocales, duración del sonido, rítmica y musicalidad. La palabra existe siempre que haya un cuerpo en relación con la misma; el cuerpo es el soporte para que la palabra accione en el espacio y el tiempo. Así, la palabra dicha es cuerpo.

Al mismo tiempo, la producción de la voz brinda las posibilidades que emerjan cuerpos. El cuerpo no es un mero instrumento para la ejecución vocal sino la corporalidad, en tanto devenir, también es resultado de lo que produce la voz. Así al trabajar modos de proyección de la voz genera diversas posibilidades corporales. Solemos pensar comúnmente que es el cuerpo lo que le da posibilidades de variación a la voz, pero cuando las palabras son enunciadas modifican el tono muscular del cuerpo y la gestualidad del rostro. Si para el trabajo actoral de construcción sonora de la voz concebimos el cuerpo como consecuencia vocal podemos arribar a resultados de diferentes calidades de sonido.

Otro aspecto a tener en cuenta es la dicción y como ella transforma lo escrito y construye el sentido de la palabra que está siendo dicha. Sostenemos que la manera en que se pone en boca y se enuncia, expresa el sentido de la palabra que se está diciendo. Un teatro del decir es una búsqueda de valorización de la palabra en tanto acción. No acotar a la palabra a su función narrativa, es decir, que sólo cuente lo que sucede, sino que se haga presente como suceso y no únicamente como un relato. Habilitar una relación distinta con el decir que permita ampliar el espacio de acción de la palabra, y que esta última derive en

posibilidades corporales que se originen desde la sonoridad; por ejemplo, para generar la fragmentación del cuerpo sonoro en *Trauma* se trabaja el devenir intermitente entre un registro cantado a uno hablado lo que afecta directamente en el tono muscular alterando la corporalidad, en otros momentos, se delimita con las manos la zona de la boca como forma física explícita de enmarcar la dicción del texto enunciado en la escena afectado el cuerpo desde la sonoridad.

Entre el habla y el canto, la voz actúa

El interés por estudiar la voz que actúa nos condujo a analizar ese intersticio entre la voz hablada y la cantada, dónde entendemos que se sitúa la voz actuada. Asumimos que esta manera de interpretar la voz que actúa ha sido una estrategia y un mecanismo interno del grupo que nos sirvió como modo de entrenamiento de la voz y el trabajo de variaciones sobre el acto de decir. Sin embargo, que esta sea nuestra forma de describir el uso actoral de la voz para este proyecto, no implica su aplicación como una generalidad común a toda realización teatral que trabaje procedimientos relacionados al decir escénico. Ésta es una tarea de búsqueda, de prueba y error, ya que cada proceso escénico tiene sus propias demandas sobre el decir. No creemos que haya una fórmula de enunciación teatral, sería en vano intentar formar alguna porque es imposible establecer un unívoco modelo de la voz que actúa en el teatro. Lo que sí se produce es un registro de la propia práctica que habilita ciertas hipótesis que acercan la especificidad del decir escénico para la puesta determinada.

Cada texto dramático demanda y habilita formas o modos de ser enunciado. El texto *4.48 Psicosis* implicó en nuestro caso un trabajo sobre la poesía, la narración, el diálogo y el monólogo, habilitando un amplio imaginario de posibilidades para el decir. Encontramos que en esta producción escénica la tensión entre la voz que se utiliza cotidianamente para la comunicación diaria y la voz que se desarrolla al cantar configura y sostiene el juego de la voz actuada. El objeto de trabajo, el decir escénico y la sonoridad de las palabras están presentes en el hablar cotidiano que se desarrolla convencionalmente en la rutina y en la actividad del canto. Esos usos de la voz son herramientas para la actriz, en tanto resultaron útiles para construir un instrumento y mecanismos desarrollo de la sub-partitura sonora vocal de la obra. La voz actuada juega en el intersticio de ambos parámetros (cotidiano y canto).

Para el trabajo vocal de la actriz resultó eficaz, servirse tanto de modificaciones más del orden musical, técnicas, sonoras, como de características que dieran cuenta de una voz más cercana al habla del día a día y que permite aprovechar la materialidad vocal propia de ella. De esa forma los elementos particulares presentes en la voz del habla cotidiana y en el trabajo vocal del canto, permiten complejizar el espectro vocal que se desarrolla en la escena. En ese “entre”, la voz actuada llega a los límites del habla y el canto; empuja esos bordes sin romperlos, ampliando su campo de acción.

Durante el proceder de los ensayo identificamos ciertos apoyos físicos del habla que facilitan la efectividad escénica del decir. Por ejemplo, la mirada es un músculo que sostiene la actuación y es uno de los medios de proyección escénica más potentes del decir. También, reconocemos que la escenificación de la palabra supone corporizarla, hacerla espacio y tiempo en el aquí y ahora del decir en escena. Volver cuerpo la palabra es permitir que la fisicalidad sea un resonador, receptor y multiplicador de los sentidos e impactos vocales para producir desde ese impulso sonoro los movimientos corporales.

La voz actuada exige que las acciones físicas sean ejecutadas a partir de la escucha para que el modo de decir las palabras sea la fuente de fuerza energética del movimiento corporal. Ubicar al cuerpo en el lugar de oído receptivo de aquellos movimientos que incita y provoca la voz cuando se ejecuta, siendo entonces la acción corporal un resultado de la excitación vocal.

Para desarrollar la voz actuada es necesario el entrenamiento de una conciencia física-vocal que permita percibir eso que la voz le otorga al texto, aquello que la palabra no puede decir por sí misma. Descubrir y entrenar esas calidades expresivas que nos revela la voz para que se trasladen a todos los movimientos corporales y así, permitir que el *sentir* de la palabra configure su *sentido* y sea metabolizada por el cuerpo. Para desarrollar esta habilidad de la propiocepción sensorial-auditiva concebimos a la voz en tanto corporalidad, ya que no funciona de manera independiente a la fisicalidad, a los estados de ánimo, a la emotividad, a las posiciones corporales. Cuando hablamos de “la voz” habilitamos una separación para el análisis y la comprensión, nombrar “la voz” es una operación de distanciamiento a modo de unidad pero no existe como tal, su existencia es posible en y a partir del cuerpo.

Tiempo y espacio de la palabra teatral.

Los elementos principales que están en diálogo en esta propuesta escénica *Trauma* son la luz, la voz y el cuerpo. La apuesta está en que estos elementos operan en el tiempo y el espacio de la escena en función de mantener el decir escénico en primer plano durante el desarrollo de la obra. Las estrategias de composición aplicadas a las artes sonoras y visuales que configuran la escena apuntan a ubicar el decir del texto en el foco de atención. Nuestro objetivo es llevar el texto a un *decir* que se materialice en el *ser/estar* presente en el primer plano de la escena. El decir se relaciona con el tiempo de la escena en tanto configura la duración y la rítmica de la obra. Simultáneamente se vincula con el espacio en la medida que organiza la disposición y el movimiento actoral de la escena.

La iluminación en esta puesta viabiliza la espacialización del decir, demarca un espacio para la intervención del decir, en otros términos, espacializa la palabra. Frases empleadas en los ensayos como “el foco puesto en la palabra” da cuenta del decir como materialidad de atención en la puesta en escena, que organiza los demás lenguajes escénicos en el tiempo y el espacio. En forma simultánea, en la escena se ubica un dispositivo de iluminación que acentúa el decir de la actriz en algunos fragmentos del texto en distintos puntos del espacio. Las luminarias son manipuladas por la actriz, y con esta acción maneja la disponibilidad de los tiempos y cambios de intensidad lumínica y de espacio en función de las demandas del texto.

La luz es el lenguaje que da un espacio delimitado para la palabra en la escena y contextualiza un territorio abstracto del estado mental, expresado en palabras por la autora. La palabra genera mundos y espacios narrados, pero sabemos que no alcanza con ella para instalar la referencialidad del espacio, y así, acudimos a otros lenguajes como la iluminación. Esta última, genera cambios e instala una forma singular de concretización del espacio-tiempo. Las luminarias escogidas y sus variaciones de intensidad funcionan como la forma de dar lugar y generar los cambios de esos mundos posibles que propone el texto.

La iluminación resalta y crea distintos espacios disgregados dentro de la escena para la intervención de la palabra. Al mismo tiempo, al recortar la imagen física para que el cuerpo funcione como espacialidad de ese decir fragmentado presenta al cuerpo como un lugar de intervención de la palabra teatral y sus características de intermitencia. La aparición parcial de la imagen del cuerpo, luego la desaparición repentina, contribuyen a presentar una variación de imágenes que le dan una dinámica de movilidad marcada por el texto. La

estrategia de juego actoral de mostrar/ocultar partes del cuerpo contribuye con esta operación a espacializar la palabra y darle una rítmica particular.

En cuanto a la propuesta corporal de la actriz también articula la rítmica y la espacialidad de la palabra porque los tiempos de los movimientos, las detenciones y los traslados en el espacio marcan el pulso del decir y su ubicación. En esta operación se desarrolla la capacidad de administración de la actriz y su decir como una maquinaria textual que se compone del agenciamiento del movimiento vocal del cuerpo entre el tiempo y el espacio. El decir del texto que desarrolla la actriz se comporta como nuestra unidad de tiempo y espacio.

El texto de Kane es discontinuo, por lo tanto nuestro diálogo en consonancia con la autora, crea una puesta en escena también desde una imagen fragmentada al modo de las frases inconexas.

La palabra otra

La palabra para nuestra concepción escénica es maleable en tanto modificación plástica de su imagen sonora. Asumimos que ocupa un lugar en el espacio y que puede llegar a tocar, a tomar contacto con el espectador. En su materialidad, la palabra admite una plasticidad, pero, al mismo tiempo, entendemos que es incapturable, que se hace presente de una manera invisible y cobra sentido escénico cuando despliega su dimensión aurática. Eso que emana y provoca impresión, aquello que captura es una potencia inmaterial, incorpórea, a pesar de que la enunciación es posible mediante la intervención del cuerpo. Es decir, la palabra supone ambas cosas, es (in)material. En esa tensión, en ese *entre* se sitúa y circula la palabra teatral. Por lo tanto es más que una dimensión energética y material implica la aparición de una terceridad compleja. Esta última está *soportada* por tensiones que la componen como tal a saber: el público, el actor, las condiciones técnicas, el contexto social, en suma, una serie infinita de variables intervinientes. Esos componentes mantienen una dinámica de relación dialéctica como fuerzas en tensión que, a su vez, los excede completamente como componentes individuales.

Otro tanto ocurre con la facultad personal e impropia de la palabra teatral. En la escena, la palabra es tan ajena como propia en la medida en que es una palabra escrita por un otro que la actriz enuncia como propia. La actriz puede hacer llegar al espectador a través de su voz las palabras ajenas, siempre y cuando haya realizado un proceso de

apropiación de ese discurso. Esto no sólo pasa en el teatro sino es una condición de toda palabra. Cuando uno logra transmitir lo que piensa personalmente lo está haciendo a través de palabras que son una construcción social. No es que las palabras que utilizamos en el discurso cotidiano no nos pertenecen, pero tampoco son completamente nuestras, son ambas cosas que simultáneamente forman otra, un conjunto, una otredad. Nuevamente son las dos cosas que conviven y generan una tercera dimensión, la palabra otra.

Al mismo tiempo, la corporalidad se ve afectada por esa palabra otra. Esas frases que vienen de un texto que es de otro, con palabras que nos pertenecen a todos, en el momento en que pasan por el cuerpo propio de la actriz al decir el texto genera un cuerpo/palabra otro/a. Es decir, con lo propio y con lo que pertenece a la autora, se produce una corporalidad alterada, ahí radica la tarea de la actuación en nuestro proceso, entre el cuerpo propio y la palabra ajena.

La palabra otra es (im)personal, (in)material, no está fija en un espacio o en otro, no se sitúa en un punto, (sobre)vive y aparece en esa tensión. Encuentra su lugar y emerge ahí, generando esto que damos en llamar una terceridad.

Conclusiones

Nos propusimos realizar un análisis crítico del procedimiento y del resultado que produce la transformación de la palabra teatral de la obra escrita -del texto- a la obra que se presenta -oralidad escénica, esto es, *el accionar de la palabra en escena*. Arribamos a algunas conclusiones, aunque no consideramos que ellas constituyan un cierre sino más bien, la posibilidad de iniciar en otro momento una apertura o continuidad sobre este objeto de estudio.

Nos interesa recuperar en este apartado cuatro puntos que nos permiten sintetizar la producción realizada durante el proceso de investigación. El primero está relacionado con el decir y su funcionalidad en la producción escénica; el segundo con el valor heurístico del proceso de ensayo; el tercero hace referencia a algunos aportes del concepto de devenir para repensar la actividad escénica; y el cuarto y último con los interrogantes en torno al concepto de técnica.

En relación con el decir y su funcionalidad en la producción escénica valoramos haber trabajado la palabra dicha como productora de ritmo escénico. Entendimos que el decir escénico es una acción compleja a desarrollar y que puede funcionar como el impulso vocal que habilita la alteración de las variables y formas de suceder de la actuación. Entonces, el decir escénico se conforma como estrategia que guía posibilidades rítmicas en la actuación. Cuando las palabras que están fijas en el texto escrito son pronunciadas por la actriz, adquieren ese carácter vivo a través del cual se puede advertir la cadencia del movimiento actoral, permitiendo modificarlo en función de la métrica y el pulso de la enunciación.

El decir escénico nos sirvió como herramienta para abrir la posibilidad del acontecimiento en la escena. Por esta razón decidimos sostener en la puesta en escena *Trauma* la austeridad de la palabra entregándose a su potencia de acontecimiento. Al mismo tiempo, confiar en una dramaturgia escrita, que resuene y atraviesa nuestras inquietudes personales fomentó el deseo de sostener el decir escénico como acción que configura la estructura el aparato escénico. Partir de un texto es un procedimiento tradicional en el campo teatral; ahora bien, los procedimientos para que el texto devenga en una puesta en escena son de órdenes contemporáneos: como el collage, el trabajo realizado en capas, y la particular problematización del vínculo actuación-dirección.

Consideramos que resulta de vital importancia y urgencia para el teatro generar encuentros con el público en los que se dé lugar a un decir de la palabra que promueva una escucha. El teatro puede generar ese espacio de reunión que permite valorar lo que puede hacer el texto, acercarse a las palabras, ponerlas en acto en el acontecer.

En cuanto al valor heurístico del proceso de ensayo, este reviste desde la investigación un importante espacio de producción de lazos grupales. En él la dirección fue concebida desde el rol de un coordinador que trabaja cooperativamente con la actriz. Es decir, actriz y director accionaron juntos en una situación horizontal para modificar a partir de sus intervenciones el proyecto escénico. La dialéctica puesta en práctica durante los ensayos generó un proceso dinámico de conocimiento en conjunto. Es en los ensayos donde la actriz materializa la propuesta a través de su corporalidad, que es leída por el director afectando directamente y modificando sus pautas e intervenciones en el hacer actoral. A partir de la experiencia propia y conjunta en la práctica se fue conformando el proceso como una trama que entrelaza equitativamente las reflexiones plasmadas en el trabajo tanto de la actriz como del director dando como resultado una serie de estrategias efectivas para la construcción del espacio de ensayo y del objeto escénico. Además, queremos remarcar que el ensayo construido por el vínculo grupal es de carácter simultáneo y desordenado; a la vez que resulta caótico y se configura en un devenir de constante cambio. Esa dinámica cambiante, móvil e inestable está situada en la tensión entre lo que ocurrió en un pasado y lo que puede suceder en función de los sucesos anteriores; allí es el lugar de gestación del acontecimiento.

En tercer lugar, nos interesa enfatizar como hallazgo de la investigación los aportes del concepto de devenir para repensar la actividad escénica. Este concepto ligado al ensayo, se trata de una categoría teórica que permite reflexionar críticamente el proceso práctico. Cuando la teoría es apropiada por el grupo para volverse procedimiento y metodología de trabajo en el desarrollo del ensayo se genera una triada dialéctica recursiva de la composición devenir-arribar-derribar. Consideramos que es recursiva porque se conforma como una estructura triádica elemental que se repite en el proceso de creación y se vuelve la forma de composición del material escénico. Cuando se habla de derribar, entendemos que aquello que se derrumba se pone en juego en el momento en que se recuperan esos mismos elementos para reconstruir y reordenar el material escénico obtenido. A pesar de que algo se pierde en ese derrumbar, también se da lugar para que

algo aparezca a partir de la misma matriz original. En la reorganización podemos reconocer las unidades que componen el soporte estructural de la unión de los elementos. Así la construcción escénica resulta a partir de un mismo tipo, de un patrón recursivo asociado a la lógica del devenir.

Por último, en el trabajo de producción y reflexión fuimos configurando nuevos interrogantes. Los más significativos son aquellos en torno al concepto de técnica. Esta problematización desarrollada por Heidegger nos facilitó entender los mecanismos de búsqueda y retorno al acontecimiento. Esas tácticas no son elementos previos al proceso sino parte de la composición creativa grupal, y por tanto responden a una técnica de trabajo particular. Así, si articulamos acontecimiento-devenir, decir escénico, ensayo y técnica, entendemos que el acontecimiento aparece en el ensayo, y es posible porque está la mirada de un otro presente para participarlo. Esa vinculación con el otro en el encuentro es condición de existencia del acontecimiento mismo.

En relación al decir escénico, la voz en el acto de decir, es uno de los medios que habilita ese encuentro con los demás. Entendemos al ensayo como un hábitat del caos en el que tiene lugar la composición escénica, en esa complejidad desordenada hace su aparición el acontecimiento que se configura de manera efímera, azarosa y aleatoria. Ante los interrogantes sobre cómo repetir la actualidad encontrada en los ensayos o dar lugar a los elementos que permiten la aparición de acontecimiento surge la técnica, en tanto se establece como la metodología creada por el grupo para retornar y lograr repetir las condiciones necesarias en las que se gesta el acontecimiento. La técnica es esa táctica propia del proceso en permanente construcción para arribar a sucesos acontecimentales y recuperar estos sucesos en estructuras repetibles que paradójicamente nunca se van a repetir. El ordenamiento del caos propio del suceder es una tarea técnica en permanente construcción.

Finalmente en relación con esa pregunta por la técnica en el ensayo nos permitimos aquí una pequeña digresión, si la tarea del actor y de la actriz es hacer obras de teatro, hacer del arte dramático una técnica, una artesanía, un obrar-haciendo-obras. Nos interesa la palabra "obrar" porque nos acerca a la idea del obrero del arte, ya que consideramos que el arte del teatro se oficia, trabajar en el teatro es un oficio que requiere el empeño de la práctica del día a día para desarrollar la habilidad teatral mediante el entrenamiento, la voluntad y la disciplina.

El momento conclusivo de este trabajo está muy lejos de ofrecer soluciones a problemas identificados, pero sí permite renovar preguntas e inquietudes que son la motivación para seguir buscando respuestas en futuros escenarios, con la perseverancia en el trabajo y el goce del juego.

Bibliografía

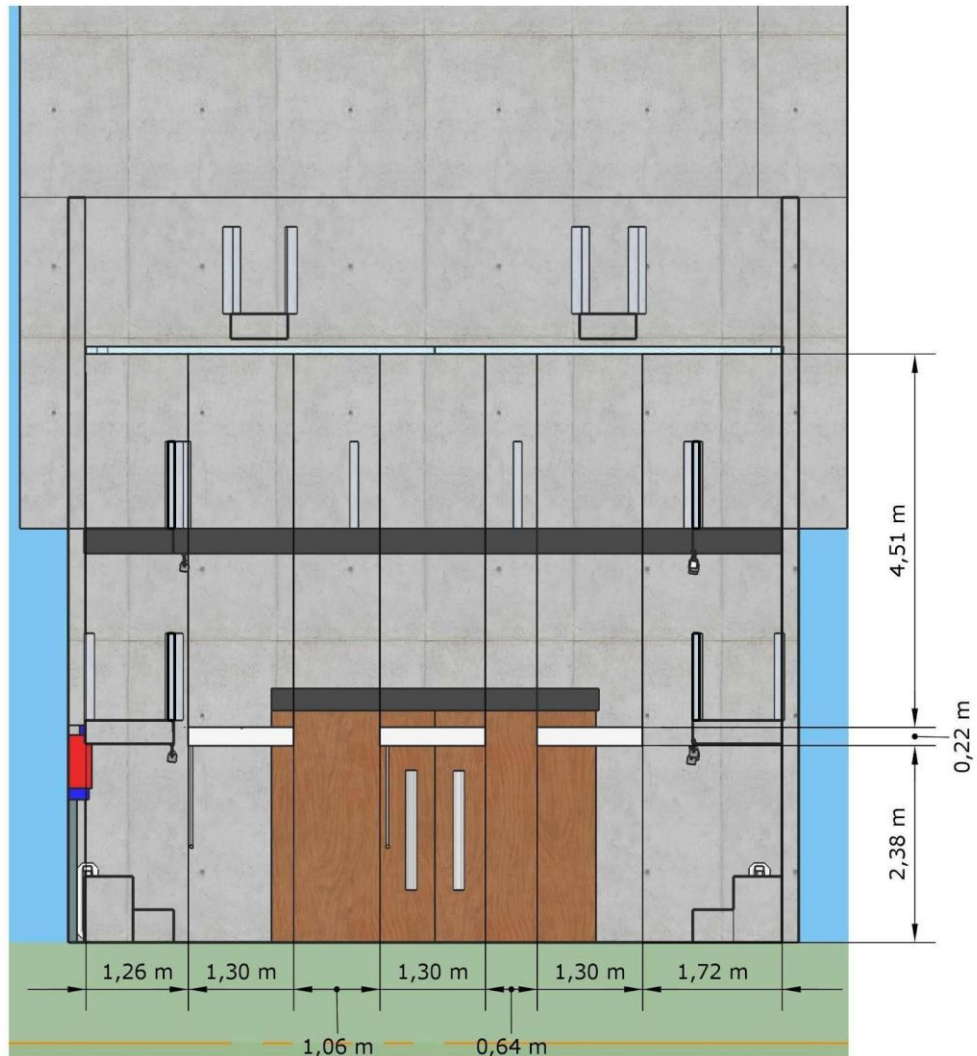
- Alberti, X. (2002). *Ansia de Sarah Kane: reflexiones de un director*. Revista Primer Acto N° 293. España.
- Azócar Fuentes, M. J.; Edwards Salas, B.; Monsalve, S. A.; Ortega Villegas, F. y Wulf Díaz, F. (2008). *“Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro”* (Tesis de pregrado). Universidad de Chile, Facultad de Medicina, Escuela de Fonoaudiología, Santiago de Chile.
- Badiou, A. (1997). *Deleuze “El clamor del ser”*. Buenos Aires, Manantial.
- -----(2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- -----(2014). *Elogio del teatro. Dialogo con Nicolás Truong*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barba, E. (1995). *Más allá de las islas flotantes*. México, Escenología.
- Berry, C. (2014). *Texto en acción*. Madrid, Fundamentos.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (1975). *El oficio de sociólogo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Brncic, C. (2006). *Sarah Kane y el espectáculo del dolor*. Revista chilena de literatura. Universidad de Chile. Número 69, pp. 25-43. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/1470/1359/>
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. México, Paso de gato.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.
- Heidegger, M. (1994). *La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Hormigón, J. (2003). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- Kane, S. (2009). *Ansia 4.48 Psicosis*. Buenos Aires, Losada. Traducción de Rafael Spregelburd.
- Matamala, M.E. (2014). *Sarah Kane, una edición crítica* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, Getafe.

- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México, Fondo de Cultura Económica. (Edición original de 1945).
- Pavis, P. (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de gato.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ryngaert, J. (2013). *Nuevos territorios del diálogo*. México, Paso de Gato.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.

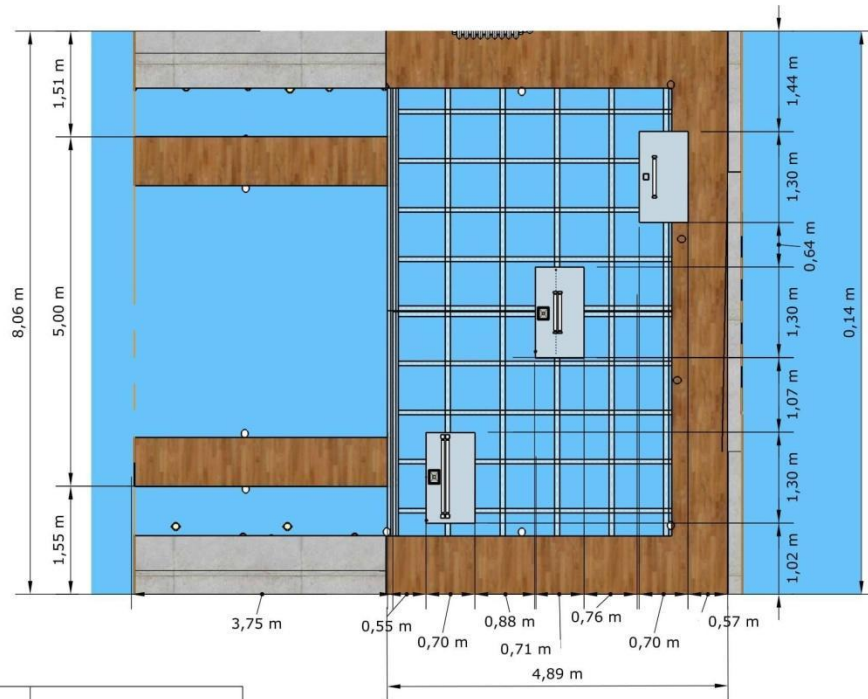
ANEXO

Anexo

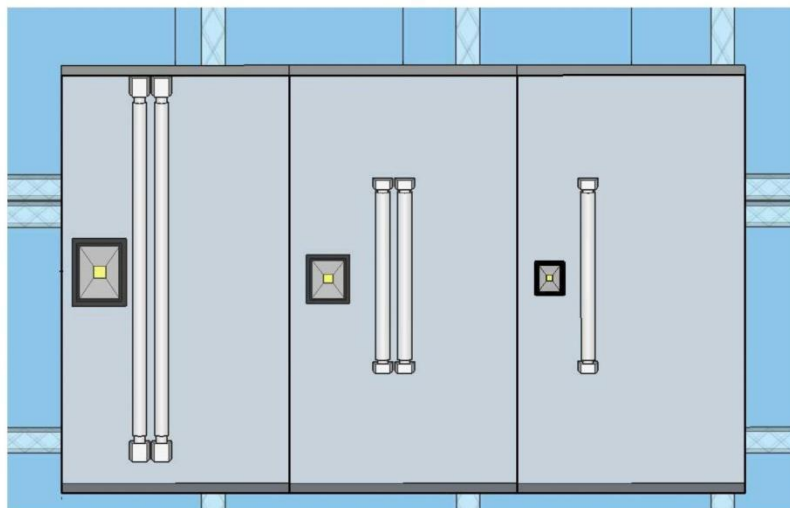
Diseño lumínico-escenográfico



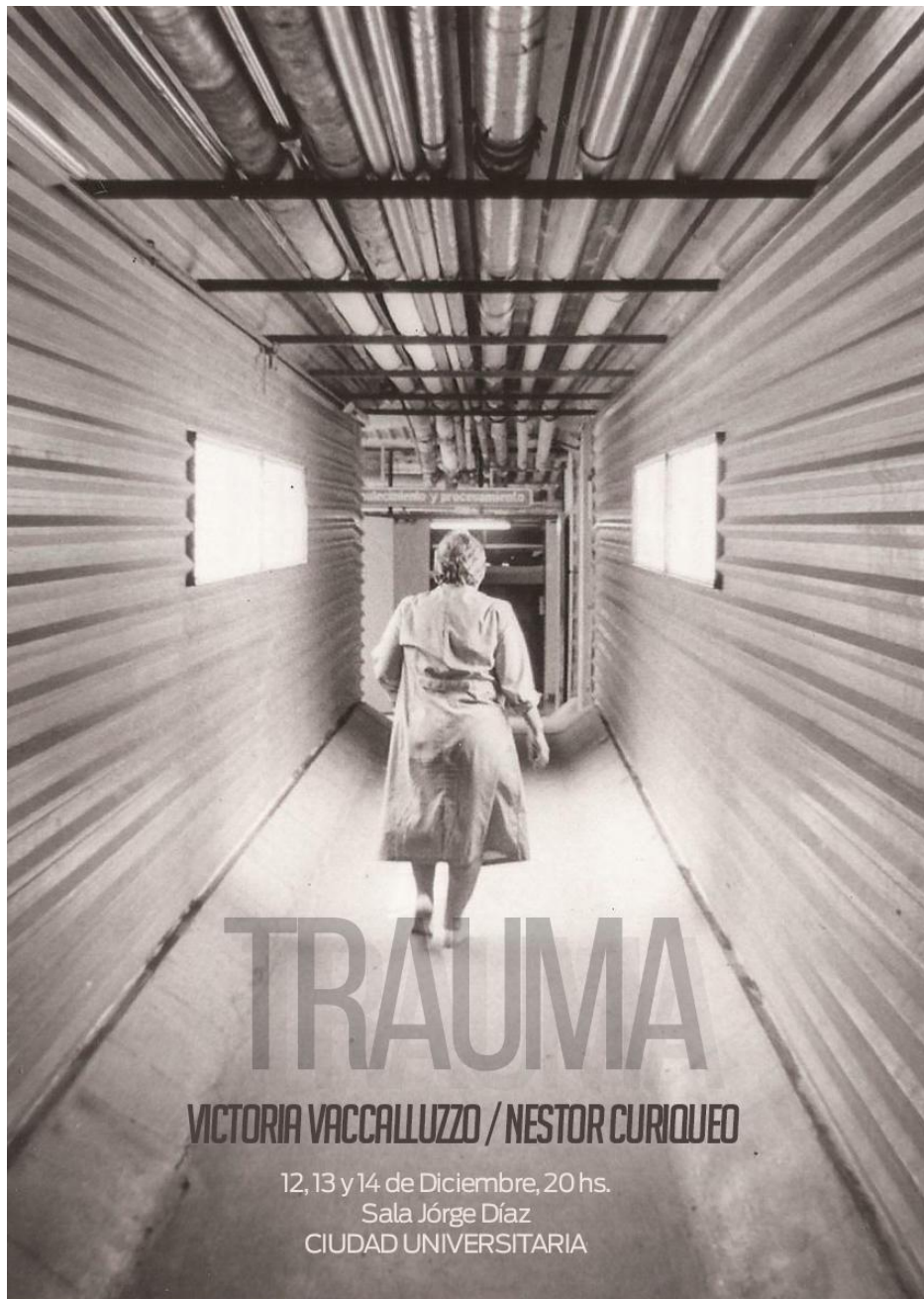
Vista Frontal	Obra: "Trauma"
Sala Jorge Díaz, CEPIA.	



Vista Inferior	Obra: "Trauma"
Sala Jorge Díaz, CEPIA.	



Detalle Luminaria	Led 50 w	Led 30 w	Led 10 w
Obra: "Trauma"	2 Fluorescentes grandes	2 Fluorescentes chicos	1 Fluorescente



PROGRAMA DE MANO

FRENTE



DORSO

TRAUMA

VICTORIA VACCALLUZZO / NÉSTOR CURIQUEO

Trabajo final de Lic. en Teatro.
Versión libre de *4.48 Psicosis* de Sarah Kane.

La palabra TRAUMA señala la huella dejada por la persistencia del miedo y del dolor, de la debilidad y de la desorganización.
El trauma es un comportamiento que persiste aún cuando se ha vuelto inútil, pernicioso o paralizante.
El trauma nos hace responder a las situaciones de hoy como si fueran las de ayer.
El trauma no es personal, es un suceder.

En escena: Victoria Vaccalluzzo / Dirección: Néstor Curiqueo /
Escenografía: Carlos Barahona - Federico Carnero / Diseño lumínico: Emilia Bravo /
Operación lumínica: Matías Laguna / Composición musical: Esteban Muñoz /
Diseño gráfico: Agustín Gerbaldo / Docente asesora: Ana Yukelson

Foto postal: Gustavo Vaccalluzzo

Teatro

Trauma

Esteban Muñoz Rojas

Ostinato

Piano

p

Ped.

5

Pno.