



Universidad
Nacional
de Córdoba



Un fuego errante

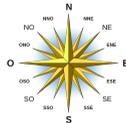
Hacia una ética actoral

Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro

Tesista: Joaquín Andres Piumetti

Asesor: Marcelo Comandú

Coasesora: Fwala-lo Marin



Diciembre - 2020

*A modo de agradecimiento,
dedico la consumación de esta gran etapa
a todos aquellos “otros” que han sido
contención, fricción y ofrenda
para el camino que aquí empecé a labrar:*

*Mami, Papi, Sebi, Lara, Agu, abuelas, abuelos,
familia grande,
familia chica,
familias del teatro,
familias de la Facu,
lxs Ubues,
Mariel, Oscar,
lxs ancestrxs que trazaron el sendero,
los amores recorridos
y los recorridos en los que se anda enamorado,
lxs viejos y nuevxs amigxs que empujaron con su aliento,
ese cálido linaje de los Gianola,
a Martita y Meyer que abrieron las primeras puertas,
Marce, Fwa, Maxi, Paco,
a Maura y Jorge (los malabaristas de la Facu)
lxs que encontré en el camino,
lxs que se han cansado,
lxs que se han perdido
y lxs que siempre olvidamos de nombrar,
mis eternas caídas
y mis eternos regresos,
la Música, el Silencio, la Calle, la Naturaleza
y mis perros.*

*Pero sobre todo, especialmente
a Mabel y Tomás,
con quienes nos entregamos
en un largo abrazo
a ese vacío
que se volvió casa.*

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: Introducción	5
- <u>Ética: En búsqueda de un diálogo posible sobre lo posible</u>	<u>6</u>
Una mirada sobre lo posible	7
- <u>Acontecimiento: Zona de subjetividades</u>	<u>11</u>
SEGUNDA PARTE: El proceso	17
- <u>Ir juntos hacia ninguna parte es nuestra manera de volver a casa</u>	<u>18</u>
Inicios: necesarios trastabillos	19
Juntos en lo incierto	25
¿Hacer?: <i>Afectaciones y escucha</i>	31
Nostalgia: <i>Encuentro</i> desde la lejana presencia o cercana ausencia	35
El video: ¿Qué actuar durante el fin del mundo?	39
TERCERA PARTE: Sobre la necesidad de permeabilizar el suelo	41
- <u>El no-hacer: Apología de la <i>escucha</i> como fenómeno activo</u>	<u>42</u>
Hacer o no-hacer, esa es la cuestión	44
- <u>Cuerpos: Territorios de <i>tensiones, resistencias y afectaciones</i></u>	<u>49</u>
Entonces, ¿es resolver o <i>alojar</i> ?	55
- <u>Conclusiones Aperturas</u>	<u>62</u>
_____ Lo que sabe la ignorancia o lo que ignora el saber	62
_____ <i>Un fuego errante</i>	63
ANEXO: Teatro y pandemia	66
_____ -Apuntes: Entre la vida y el teatro	<u>67</u>
_____ -Guión del montaje audiovisual	<u>73</u>
_____ -Bibliografía	<u>82</u>

*En lxs calladxs
en lxs invisibles
en lxs corridxs
en lxs ignoradxs
en el límite
en el obstáculo
en el margen
en la frontera
en el borde
entre las juntas
hay un silencio
que pide ser escuchado*

*Quien lo oiga, fiel a sí mismx,
perderá su forma
y deberá seguir perdiéndose
incluso al hablarle.
Pues, mientras haya fisura
habrá esperanza.*

Introducción

Ética: en búsqueda de un diálogo posible sobre lo posible

*Actuar es un deporte de riesgo:
un riesgo para lo que la persona que actúa cree*

*que no puede hacer
que puede hacer
que no sabe
que sabe
que no es
que es*

Este trabajo tiene como objetivo acercarse hacia una mirada ética sobre el actor que le permita comprender su praxis de una manera más permeable a la hora de construir un proceso creativo con otro actor. Para eso, convoqué a un dúo actriz-actor compuesto por Mabel Zignango y Tomás Gazzo, que desde la dirección, a través de ciertos dispositivos de provocación de las subjetividades, permitieron hacerme reflexionar acerca de las problemáticas que dispara el encuentro. A partir de estas experiencias, en el momento en el que los ensayos presenciales se tuvieron que ver interrumpidos debido a la pandemia de CoVID-19, decidí reflexionar sobre ellas y ponerlas en diálogo con diversos autores para así poder ir destilando ciertos tópicos respecto al trabajo del actor y su disposición hacia el vínculo creativo con un partener.

Durante la primera parte del escrito me dedicaré a evidenciar el despliegue de experiencias y elucubraciones que surgieron a partir de los encuentros presenciales, para luego explayarme en las reflexiones al respecto. De este modo, podremos llegar a trascender, en cierta medida, lo particular de este proceso e ir hacia una perspectiva más amplia. Parte de la motivación de este trabajo es la de generar una contribución significativa al estudio de los fenómenos y problemáticas de la actuación en sí misma. En relación a esto, más allá de que centraré la mirada en el aspecto relacional y humano del actor con otros, la investigación alcanzará a tocar algunas preocupaciones específicas sobre lo actoral en general.

No pretendo cerrar la mirada sobre esta práctica ni mucho menos, más bien todo lo contrario, esta investigación me ha producido la sensación de haberme adentrado en los aspectos más básicos de lo actoral, por lo que la claridad que allí encontré me fue provocando el interés hacia otras complejidades para indagar en el futuro.

Esta pandemia nos ha dejado en claro la necesidad de lo que implica un *encuentro*, como así también de todo lo que habita bajo las sombras de lo que livianamente llamamos “Yo”. Hoy es necesaria una visión del teatro que se comprometa con el nivel de profundidad y sensibilidad que impone la complejidad de los vínculos y las subjetividades que habitan este suelo. Una mirada que sepa ir más allá de aquellas aspiraciones estéticas que esperan resultar “interesantes” y logre abrazar las diferencias y los momentos de crisis. Recuperar la noción de lo colectivo, que tanto caracterizó al teatro cordobés: actualizarla, ponerla en discusión, para darle valor a la multiplicidad de propuestas que se desarrollan en nuestra ciudad y que tanto se subestima a veces. Recuperar el diálogo, el encuentro, el disenso, la discusión y la problematización de lo que realmente nos afecta. Una búsqueda por una visión sobre la condición humana que nos une para que podamos enriquecer las diferencias que ilusoriamente parecen separarnos.

Una mirada sobre lo posible

“¿Qué es la actuación?”. Es una pregunta que llevamos con nosotros a cada ensayo, a cada clase, a cada función y vuelve a ser preguntada cada vez que intentamos aprender y encontramos con otras formas de hacerle lugar. Hace tiempo, luego de los “grandes métodos”, se nos dijo que no existe una sola manera de responderla; que no existen los métodos unívocos y que eso depende de cada obra, de cada proceso, de cada encuentro, de cada búsqueda.

Pareciera que el oficio de la actuación dependiera de la experiencia singular de cada uno; que la respuesta a esa pregunta es “libre”. Sin embargo, paradójicamente, cuando entramos al ensayo, cuando queremos enseñar o aprender sobre ella, pareciera que hay sólo algunos universos posibles de lo actoral, el resto es periferia de menor “calidad”.

Al pisar la escena nos encontramos con el dilema entre caer en esa vieja creencia de que sólo existe una manera de trabajar sobre todos los posibles componentes de una actuación, o bien, elegir cerrarnos a formar un método propio, tan singular y fragmentado del resto que sólo puede dialogar consigo mismo, dificultando cualquier relación con otras maneras de abordar la escena.

De esta manera, muchas veces nos encontramos con problemas muy grandes de comunicación y de entendimiento que nos hacen perder mucho tiempo y energía. Sobre todo como alumnado, la inseguridad se acrecienta y nuestro trayecto por la carrera se ve en juego al no poder generar un diálogo entre las diversas formas de entender la actuación.

Al mismo tiempo, pareciera evidente para cualquier persona cuándo en una escena ocurre aquel fenómeno vibratorio y cuándo no, inclusive más allá de los gustos de cada uno (se suele

reconocer: “muy buenas las actuaciones pero no me gustó”). De manera que esa famosa “verdad actoral” es como si se comportase irreverente ante los “grandes métodos” o los singulares de cada actor, de la experiencia teatral del espectador o incluso de la poética de cada escena: ¿Cómo puede tratarse de algo entrenable si a veces actores muy “entrenados” no pueden provocar “verdad” ni sentir placer y a veces actores principiantes sí?. Aquello que nos conmueve de la actuación parece ser evidente cuándo logra aparecer y cuándo no, pero no sabemos cómo “entrenarla” ni cómo hablar de sus procesos.

Que la actuación tenga una naturaleza efímera y escurridiza no debería resultarnos enigmática, inescrutable, difícil o inentendible, pero tampoco dócil y lineal. Deberíamos dudar de cualquier ideal metodológico que pretende abordarla y dominarla, sobre todo aquellos que pretenden generar un método totalizante, homogeneizante o -lo que es igual de reduccionista-excesivamente particular.

Por lo que un método que pretenda definir las formas posibles de lo actoral no sería lo mejor, sino algo anterior quizá aún más complejo: ¿De qué manera disponernos como actores frente a la escena y sus problemas? ¿Qué mirada sobre el fenómeno actoral podría brindarnos una mayor familiaridad con su territorio naturalmente incierto y deslimitado? ¿Cómo lograr una mayor sensibilidad o apertura y a la vez confianza en nuestro oficio?

Coloquemonos bien en la discusión. Sitúo al trabajo del actor como materia fundamental de la producción de *acontecimiento teatral*: sin la dependencia de textos, estructuras escenográficas, lumínicas o sonoras previas. Mi intento es abordar el vínculo creativo de la actuación en su fórmula mínima, para encontrar su expresión máxima. Grotowski decía al respecto: “La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (Grotowski; 2011, p 16)

Grotowsky buscaba revelar algunas respuestas a la misma pregunta que nos realizamos; investigando la “naturaleza” de la actuación. Para eso propuso diversas metodologías para acceder a un cuerpo ideal de actuación que llamó “el actor santo”. A diferencia de nosotrxs, teatrerxs argentinxs del siglo XXI, este concepto se nos presenta como una utopía que muchas veces intentamos inconscientemente mantener cercana en nuestra práctica. No sólo es imposible de alcanzar como profesionales dentro de la sociedad en que vivimos, sino que también creo que es una imagen que enturbia lo que podría llegar a ser una visión más abierta y por lo tanto más potente del funcionamiento de la actuación.

Quizá sea necesaria una visión que nos comprometa también con otras posibilidades de cuerpo donde el “error” que se corre del ideal, no sea algo a restar o evitar sino parte sustancial de la exploración creativa. Incluso, hasta podríamos arriesgar que la aceptación y demora en éste -desclasificándolo de su categoría negativa- nos podría llevar, de cierta forma, a la esperada plenitud de ese *actor santo*. Pues, sin descalificar los aportes que Jerzy Grotowsky ha realizado a las metodologías actorales, pienso que una búsqueda que intente sortear para siempre lo que de “torpe” tiene la actuación, nos aleja aún más de las verdaderas posibilidades que puede ofrecer los caminos del “error”.

Aquí, entonces, nos alejamos de la búsqueda de ese ideal, ya que el camino que atraviesa cada cuerpo actoral es distinto y por lo tanto es una novedad. Pero aunque así lo sea, las fuerzas y problemáticas que atraviesa cuando se vincula con otros resultan muy similares entre sí, ya que todos caminan sobre el mismo territorio de cruces: el cuerpo y la escena. Por más incierto que sea y diversos que sean los trayectos en los que se decide recorrerlo, antes que intentar encontrar un método que garantice el “mejor” recorrido esperado diciéndonos cómo debemos transitarlo, adónde hay que llegar, qué desempeño es el correcto, cuáles capacidades se requieren y cuáles no; será más necesario insistir en una sensibilidad tal en el roce con el suelo que se pisa y las dificultades que aparecen en el no-saber hacia dónde ir, para que el recorrido que transitemos nos lleve adonde realmente deseamos ir y no donde se “debe” o es más “seguro”.

Aquí radica la particularidad de mi investigación, no me interesa una visión moralista, donde yo debería pasar a comentar qué hacer frente a las circunstancias de cada actor, sino un paso anterior: una herramienta de pensamiento suficientemente abierta para que nos permita leer, con mayor serenidad y confianza, la contingencia e incerteza de cualquier proceso. Es decir, no es buscar **una forma** de hacer teatro, sino cómo pensar nuestro “hacer” de manera que no haya formas que valgan más que otras: **una mirada sobre la posibilidad de las formas**. Hay estructuras de pensamiento más abiertas y otras más cerradas, unas se esfuerzan por permitir que todas las posibles habiten libres en ella y otras expulsan a todas las que pueden para diferenciarse de estas.

Las *formas*, herramientas o “pequeños métodos” de cada actor con los que intentamos atravesar este desierto incierto que es la escena, a veces están tan corporizadas que es difícil verlas. Los otros que están en la misma arena -a los que generalmente pensamos que debemos enfrentarnos o “iluminar” con esas herramientas- solemos tomarlos como un problema, un obstáculo para llegar donde “hay” que ir. Y como si fuéramos *El Caballero de la Armadura Oxidada*; recién cuando nuestras armas se ven inutilizadas en el encuentro que volvimos batalla,

comenzamos a ver la *superficie sensible* que portamos y que tiene mucho más que defensas para aportar.

Sí, ya hablaremos de esto, así como el pintor tiene su lienzo, el fotógrafo su celuloide y el músico su tímpano, las personas que actuamos también tenemos una *superficie sensible* y está compuesta por todo lo que compone nuestro cuerpo. Y mientras aún inclusive para la ciencia es un misterio “¿qué es un cuerpo?” nosotros trabajamos con todo lo que de él emerge y todo lo que hacia él converge, abriéndonos paso también hacia la pregunta spinoziana: “¿qué puede un cuerpo?”. ¡Cuán absurdo es entonces querer defenderse ante un vínculo creativo con otro cuando es éste con quien descubro qué más de mí hay detrás de mi (in)seguridad!

Poner al actor en el centro de lo teatral (arte presente y relacional si los hay) requiere entender la emancipación creativa como un acto vincular. Considero que la situación más compleja de lo actoral se halla en su condición relacional para con otros. De modo que, si dos actores se encuentran en un mismo espacio para crear “algo” juntos, nuestra pregunta principal será “¿cómo?”. Quiero decir, ¿Cómo nos posicionamos? ¿Qué hago con la incertidumbre que de lo vincular emerge? ¿Cuándo podemos decir que el otro potencia el propio hacer actoral? ¿Qué sucede cuando se percibe que el partener es un obstáculo? ¿Cómo alimento la subjetividad del otro? ¿Cómo darle lugar a la propia? ¿Debo arrojarme al puro acontecer y enajenarme sin pensar en absolutamente nada? ¿Puedo? ¿Realmente decido sobre mi accionar? ¿Debo ser consciente de ello? ¿Es posible ser consciente de todo sin un excesivo control?. En definitiva, ¿De qué manera nos situamos en la escena para lograr un encuentro con el otro que nos potencie a ambos?

Acontecimiento: zona de subjetividades

*Hoy estás, viejo océano, como nunca:
ordenadamente desordenado*

Juan Filloy

Para desarrollar las preguntas anteriores y adentrarnos en el proceso de experiencias y reflexiones de esta investigación, antes necesitaremos ahondar en algunas nociones para poder dar cuenta de esta necesidad de cambiar el paradigma individualista y tecnicista de la actuación.

Suele suceder que, cuando queremos hablar acerca del fenómeno escénico, utilizamos muchas veces la palabra “acontecimiento”. Una palabra que no es sólo del teatro, de hecho proviene de todo lo que sucede fuera de él: la Vida. A mi parecer, la robamos en tanto nos permite hablar de la escena justamente como un suceso que se ejecuta desde el mismo orden vital. Por lo que cuando hablamos de *acontecimiento teatral*, Dubatti nos ofrece un buen primer acercamiento: “Es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía” (Dubatti; 2007, p 36)

El *acontecimiento* es una “zona” donde las subjetividades se encuentran -y en el caso de lo teatral- en una relación poética donde emerge una *experiencia*.

Quedémonos todavía con Dubatti. Esta zona que conocemos como *acontecimiento teatral* es el resultado de la configuración y eferescencia entre tres planos que se superponen:

-”El *acontecimiento convivial*” que corresponde a “parte del plano de la vida cotidiana y es necesariamente territorial, que es condición de posibilidad y antecedente de...” (Dubatti; 2007, p 35). Digamos que es el plano de convivencia de los participantes y que aún no hemos delimitado por medio de la convención teatral.

-”*Acontecimiento poético*” (2007, p. 35) consiste en las acciones producidas desde una intencionalidad artística de los cuerpos y que trascienden el marco de lo social. Claro está, se trata de la actividad poética que se ejerce sobre o desde el plano anterior.

-”*Acontecimiento de constitución del espacio del espectador*” (2007, p. 35) se forma a partir de la expectación de esas acciones. De alguna manera, podemos pensar que el plano anterior termina de posicionar y configurar a este, al que ya podríamos entenderlo como la

constitución de las convenciones teatrales propias de cada espectáculo que establecen qué tipo de relación tendrán las personas que actúan con las que expectan.

El *acontecimiento teatral* surgirá entonces, como un proceso disruptivo para las subjetividades implicadas producto del modo en el que elegimos vincular estas tres dimensiones o temporalidades. Ninguna es independiente de la otra en este fenómeno, las tres se construyen y se transforman entre sí. Cada una posibilita una manera de ver, percibir y entender a la otra, de tal forma que no podemos concebir a ninguna con una identidad única o estabilidad permanente. Es decir, una acción poética del actor puede desplegar un cambio en la mirada del espectador y a su vez desestructurar algo de lo establecido como “posible” o constitutivo del plano de la vida social. Podríamos decir inclusive, si llegara a producirse, que el *acontecimiento* produce una “fisura” en la estructura de lo social funcionando como una apertura a otra posibilidad para éste. El teatro entonces, es un lugar posible donde explorar otras formas de *encuentro*, otras formas de estar-con-otros. Por lo que, al no tener una “esencia” estable ninguno de estos planos, la conjunción de éstos nos devela la indeterminación de los mismos a la vez que una vasta capacidad de juego entre ellos.

Es bello pensar que las decisiones que tomamos como teatristas, y especialmente como actores, son parte de un juego de composición y convivencia -diferente en cada poética- entre estos planos. Será entonces un “jugar” para nada liviano ni ingenuo: es un juego que provocamos y padecemos por su posibilidad de constituir una *experiencia* significativa. Es decir, que puede cambiar nuestras formas de entender, hacer y sentir: construyen el mundo simbólico de nuestra propia existencia.

Una *experiencia*, que bien utiliza Dubatti en su afirmación, es un suceso de transformación radical del orden paradigmático con el que entendemos y manifestamos nuestra subjetividad y el entorno que nos rodea. Digamos que una *experiencia* nos afecta de manera trascendente o al menos conmovedora: amplía el mundo de lo posible haciéndonos desconocer lo conocido y conocer lo desconocido. El sujeto que vive la *experiencia* no es el mismo que el que era antes de atravesarla, es que de algún modo “sobrevive” a ella transformándolo de una manera siempre imprevisible.

En este sentido, creo que la búsqueda por lo subversivo en el artista realmente tiene congruencia cuando intenta, primero en él y luego en el espectador, provocar una verdadera *experiencia*. La intención del arte como *creación* implica antes que nada ser una *experiencia* disruptiva o de mutación, una *fisura* en algún aspecto -estético, poético, político, comunicacional, espiritual, etc.- al menos para los que protagonizan su hacer, en principio.

Acontecimiento y experiencia son palabras que están muy hermanadas entre sí. Veamos cómo es que las reivindica Jorge Larrosa para tratarlas con su mismo cuidado:

“Es más, tal vez haya que pensar la experiencia como lo que no se puede conceptualizar, como lo que escapa a cualquier concepto, a cualquier determinación, como lo que resiste a cualquier concepto que trate de determinarla... no como lo que es sino como lo que acontece, no desde una ontología del ser sino desde una lógica del acontecimiento, desde un logos del acontecimiento. (...) Y la existencia, como la vida, no se puede conceptualizar porque siempre escapa a cualquier determinación, porque es en ella misma un exceso, un desbordamiento, porque es en ella misma posibilidad, creación, invención, acontecimiento (...) la experiencia es lo que me pasa y lo que, al pasarme, me forma o me transforma, me constituye, me hace como soy, marca mi manera de ser, configura mi persona y mi personalidad.” (Larrosa; s.f., p 5)

La *experiencia* es innumerable, al igual que el *acontecimiento*. Según Larrosa, es “*lo que me pasa*” o “*lo que nos pasa*” (Larrosa; s.f., p. 88) provocando una herida, una fisura o una apertura en lo “*sido*”. Ese “*lo*” pertenece al orden de lo foráneo, de lo ajeno, de lo imprevisto; algo que nos excede y por lo tanto se asoma sin develarse, trabaja en las sombras de lo inescrutable, lo cubre todo con una tela llamada “*incertidumbre*”, no es esperable, ni conducible totalmente, es irreverente a nuestra voluntad.

Siguiendo a Larrosa, podríamos decir que el “*me*” es diferente en cada uno, es decir, el *acontecimiento* atraviesa a cada cuerpo de manera distinta (a esta subjetividad resultante le llamamos *experiencia*), pero *lo que pasa* (el *acontecimiento*) es compartido por todos. Es el *acontecimiento* lo que “*nos*” une y que a su vez es provocado por la subjetividad de cada uno.

Si la *experiencia* es la esquila del *acontecimiento* que se produce siempre por un factor de ajenidad, entonces, necesitaremos vincularnos como actores con algo distinto a lo habitado o lo esperado si queremos desembocar en ella: algo *otro* que extraiga una diferencia de nosotros¹.

Por más que la “extracción de una diferencia de sí” pueda ser provocada por diferentes factores, como un límite impuesto involuntariamente (por ejemplo el ASPO, una imposibilidad del espacio o económica, etc.), voluntariamente (el trabajo y juego desde lo técnico por ejemplo), o por el vínculo con un objeto, con el espacio, el director, el maestro, etc.; me enfocaré en analizar sobretodo en un sólo *otro* como factor de ajenidad: el compañero de escena.

En este *encuentro* escénico (que implica al menos dos), entenderemos la *creación escénica* como el *acontecimiento* y la *experiencia* que resulta de ese proceso de vinculación entre actor-actriz. Lo “creativo” de lo actoral emergerá entonces de la *fricción*² entre las

¹ Esta frase es una utilización del título del proyecto en el que fui invitado como participante por mi asesor Marcelo Comandú a modo de asociación con el tema investigado: “El devenir como modo de escenificación. Parte 2. Extraer una diferencia de sí”

² Paco Giménez utiliza esta palabra para describir la función de sus ejercicios: “Lo hice para ver qué fricción, qué chispazo provocaba el quehacer común entre dos personas que no se elegirían nunca,

subjetividades, que en la medida en que éstas vayan logrando cierto grado de *exposición* entre sí (lo que llamaremos un verdadero *encuentro*) darán paso a este evento de conmoción física, emotiva e intelectual de los participantes por haber experimentado un contacto con lo distinto.

Nos referimos con “*exposición*” al “acto de arrojamiento” que atraviesa un cuerpo al presentarse en un “estar abierto” en relación con un afuera que lo excede y lo desborda, que delata al cuerpo “en su acontecer” (Comandú; 2019, p 20). La *exposición* como una disposición del cuerpo en la que trabaja desde su fragilidad, en tanto que “no soporta la perpetuación de un sentido que lo organiza y lo mantiene funcional a sí, sino que arroja su presencia a la captura de sentidos inmanentes a ser-alguien-arrojado” (Comandú; 2019, p19).

La *exposición* siempre existe, en tanto que un cuerpo siempre “expone” la manera en la que atraviesa el *pasar* (Larrosa; s.f, p. 91) de *lo que pasa*: “La mostración del cuerpo en el trabajo artístico obliga a una articulación particular de la presencia que deja expuestas las concepciones y operaciones subyacentes, pero que al mismo tiempo expone a la propia persona y sus formas de experimentar el cuerpo, incluso más allá de sus desempeños artísticos” (Comandú; 2019, p 17). Pero la posibilidad de crear *acontecimiento* radica en asumir ese “estar-arrojado” disponiendo la propia subjetividad de manera total como superficie ofrecida a la *fricción*.

Es interesante pensar que la *fricción* entre dos materiales (o dos sujetos en este caso) se da por la irregularidad en la superficie de estos: al rozarlos se genera cierta permeabilidad entre un material (un sujeto) y el otro.

A este proceso de *exposición* de las “superficies” que traemos lo denominamos *encuentro*. Es un devenir-juntos en el que la particularidad de las tensiones, afectaciones, resonancias, disonancias y diferencias, hermanan a los cuerpos en tanto ambos comparten su vulnerabilidad frente a la *fricción* y las emanaciones que esta provoca: nos devuelve como actores y humanos a un lugar primitivo de sorpresa y perplejidad frente a la existencia.

Aquí radica el placer y, a la vez, la problemática de la condición vincular del teatro para la *creación*, la cual nos hace preguntarnos sobre las maneras en las que atravesamos esas sorpresas y perplejidades que emergen, característicamente, de los vínculos humanos-actorales.

Ya hablaremos al respecto. Pero antes quisiera recordar las nociones del *convivio* para aportar una ampliación a este entendimiento de la actuación como una *exposición* y composición de sí como un estar-con-otro:

“a) el convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada -no extensa-

por enemistad, por incompatibilidad, por diferencias, por enojos, por cosas que han pasado, vaya a saber...” (Comandú; 2018, p 132)

en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad (...)

b) el convivio implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento (...)

d) el convivio es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital (...)" (Dubatti; 2007, p 46-47)

A nuestro entender, la mera convivencia con otros no implica de por sí un *encuentro*. Pero lo que es interesante en esta cita, es la observación del fenómeno del teatro como un proceso poético que no sucede -por más obvio que suene decirlo- en el cuerpo propio o en el ajeno, sino en el *entre* de los cuerpos presentes.

A partir de la lectura de los conceptos trabajados en el *Taanteatro*, dilucidamos que el espesor del *acontecimiento* se produce en la *tensión* o *fricción* de los cuerpos y sus propias tensiones internas: en el *ent(r)e*.

Hay dos aspectos que la noción de *ent(r)e* desarrollada por Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (2011) nos ayuda a pensar:

-**La condición ontológica del *estar en escena***, por lo que vimos más arriba, se trata de un **fenómeno colectivo**, es decir que no existe una primacía de ningún "ente" en específico. Esto resultará muy útil cuando hablemos acerca del posicionamiento ético al que promovemos al actor, ya que para su emancipación creativa, resultará indiscutible entenderse como parte indivisible de un mecanismo vincular.

-La palabra *ent(r)e* también nos presenta en su polivalencia (ente y entre) **la condición temporal misma de la escena**. Hablamos de un *acontecimiento* que tiene forma de procesualidad. El acontecimiento es ente y proceso a la vez. Proceso porque es indómito, errático y escurridizo; sostiene su capacidad poética en tanto que se asume en tránsito y percedero. Ente porque, como veremos más adelante, la "zona de subjetividad" que va construyendo el *encuentro* pareciera componerse como una terceridad, un lenguaje orgánico, un organismo vivo en sí mismo o un vacío de mayor "inteligencia" que la suma de sus partes.

La condición temporal de la escena nos recuerda a la naturaleza del arte sonoro: en el mismo momento en el que el sonido aparece está inscrita su retirada. Cada acción, como cada sonido, lleva en sí su propia muerte (¿será por eso que se dice que el teatro siempre habla de la muerte?). Ambos poseen un formato de existencia donde la fragilidad de entenderse en tránsito los vuelve poéticamente muy potentes. No es posible entenderlos por fuera del tiempo, y los intentos por "freezarlos" -cómo la digitalización de la música o la virtualización del teatro- no

provocan la misma intensidad de *experiencia*. Concebir la actuación o la música, sin “la conciencia de la muerte” que nos trae su impermanencia en el tiempo, es imposible. Este aspecto, a mi parecer, es uno de los más importantes del *acontecimiento teatral*.

Retomando; hasta ahora, podemos decir que el *acontecimiento teatral* es un fenómeno colectivo de carácter transitivo que se da a través de la *tensión* o *fricción* de un proceso de *encuentro* entre unos cuerpos y que éstos asumen con fines poéticos.

El proceso

Ir juntos hacia ninguna parte es nuestra manera de volver a casa

*Two of us Sunday driving
Not arriving
On our way back home
We're on our way home
We're going home*

The Beatles

Ahora que dejamos en claro algunas conceptualizaciones necesarias, podremos pasar a hablar acerca del derrotero de reflexiones, exploraciones y revelaciones que permitió la etapa presencial de este proceso de investigación con los actores. El despliegue intuitivo de estas experiencias luego me permitieron observar qué mecanismos y sobre todo qué tipo de mirada hacia el ensayo funcionaba para habilitar un estado de disposición lúdico, sensible y vulnerable para el vínculo.

Los ensayos presenciales se fueron desarrollando a la par que la elaboración del proyecto de Trabajo Final, por lo que fue a partir de la praxis escénica que fui encontrando la puesta a prueba de las primeras hipótesis y el movimiento necesario de las preguntas para llegar a centrar el objeto de estudio. El anidamiento humano y afectivo que los ensayos y encuentros lograron entre nosotros en esta etapa construyeron una base sólida en el vínculo, haciendo que se logre construir un terreno de deseo colectivo que nos unía hacia la búsqueda de una realización escénica que nos era tan incierta como atractiva.

Las primeras preguntas que me surgían cuando intentaba centrar el objeto de estudio tenían relación con la improvisación del actor cuando se lo arroja en una escena “vacía” de ideas sobre una concreción final de obra. Las preguntas entonces eran algo como: ¿Qué necesita un actor para actuar? ¿Un texto, un vestuario, una música, una mochila de técnicas a disposición? ¿Cómo generar una disposición lo más abierta posible hacia la improvisación, es decir, lo más “libre” posible de estructuras y formas prefijadas? ¿Qué significa la “libertad” o “emancipación” en la actuación?

Antes que definir por completo el objeto de estudio, me interesaba más convocar un equipo de trabajo lo suficientemente heterogéneo y a la vez que los actores que elija compartan un ávido deseo de aprender, es decir, en arrojarse confiadamente a un proceso cargado de

pruebas con la única intención de disfrutar de la exploración y el descubrimiento que este tipo de instancias implican. Por esta razón, me parecía más “peligroso” para el estallido de las improvisaciones que pudieran transitarse, que esos actores sean -por lo menos a simple vista- antagónicos en sus fisonomías, edad y personalidad: convoqué a Mabel Zignango (63 años) y Tomás Gazzo (33 años).

Así es que, de a poco, el proyecto nos irá haciendo descubrir que más que necesitar un texto, un vestuario, una música o una técnica específica para que el actor “haga” o improvise, lo que necesita es encontrar una ética o una disposición “vulnerable” al trabajo con el otro.

Durante gran parte de los ensayos presenciales, vale aclarar que Jota Pol, amigx y compañerx de la carrera, estaba presente como asistente de dirección. Luego junto a ellx, debido a la instancia prematura del proceso, decidimos colectivamente quitarle la responsabilidad de asistir.

Inicios: necesarios trastabilles

Al comienzo del proceso mi preocupación ya estaba (aunque sin saber que de esto se trataría la investigación) en operar sobre la disposición que traían los actores. Como ellos no se conocían, lo que me interesaba era fomentar la confianza y sinceridad entre ellos tanto a partir de procedimientos específicos en el ensayo, como así también desde la informalidad de compartir una comida, una charla, sin que yo deba hacer algo particular como director, sino dejándome estar desde lo personal y lo humano que nos iguala más allá de los roles (asumiendo mi propia “vulnerabilidad” al menos de esta manera en esta primera instancia). Vale aclarar que el espacio de ensayo era mi propio living-comedor, por lo que ya habilitaba a una liminalidad entre lo “formal” del ensayo y lo “informal” de juntarse a comer, merendar, etc.

En el primer encuentro creí que comenzar el ensayo con una caminata individual por el barrio Cofico donde ensayabamos, podría disponerlos a cada uno en un estado sereno de exploración del espacio urbano y de sí mismos. A través de la consigna de caminar y “detenerse o demorarse en aquello que les interese” (tanto del espacio como de lo que esto les generaba en sí) cada actor/actriz iba construyendo un recorrido singular que los hizo detenerse por diferentes motivos. Tomás se detuvo en edificios que le interesaban (la iglesia de Alta Córdoba por ejemplo) y les sacó fotos porque le gustaba hacer ese tipo de registros. También lo hizo con los restos de trenes de la estación. Mabel pasó por la pasarela que une el barrio Cofico con Alta Córdoba y al observar los trenes recordó que hace más de 40 años no pasaba por allí y que la última vez fue en su adolescencia cuando iba al último recital de Sui Generis.

Luego de que entraron al espacio escénico, les pedí que simplemente entren en contacto con el otro desde esta misma idea de “detenerse o demorarse en aquello que les interese”. Los cuerpos comenzaron a jugar tal como niños con esta consigna: se miraban uno al otro, mientras uno quería ver su ojo abriéndole el párpado el otro descubría su piel a partir del tacto o iban haciendo círculos en el espacio, ya que a uno le interesaba la espalda ajena y viceversa. Les indiqué que también podían hacerle cosas para que el otro largue la voz y de esa manera poder ver también “qué había” allí.

Esta primera parte de la consigna llamó mi atención por la facilidad que hubo con respecto al contacto corporal entre ellos, la confianza con la que parecían entenderse. Sin embargo, quizás debido a ser un primer encuentro o por la excesiva apertura de la consigna, al comienzo del ejercicio parecía que no había lugar a las operaciones que el otro realizaba en cada uno. Es decir, Mabel estaba “interesada” en algo de Tomás (una parte del cuerpo por ejemplo) y Tomás en Mabel simultáneamente, por lo tanto no había lugar para que Tomás “se dejara hacer” por Mabel o viceversa. Aunque la escena de los dos descubriéndose mutua y entorpecidamente era un conflicto muy interesante de ver, esto hizo que me pregunte por el reverso del “hacer” del actor: si el hacer del actor se trata de siempre “hacer algo”, entonces no hay lugar para “dejarse hacer”.

En el siguiente ensayo, intenté generar una disposición al *encuentro* desde otro procedimiento distinto a lo sensible de la caminata anterior. Pensé que el trabajo físico podría provocar las subjetividades de cada uno, haciéndolos entrar en contacto con sus propios límites y sobre todo con aquellas posibilidades del cuerpo no acostumbradas a elegir o atravesar. No pretendía volverlos virtuosos del teatro físico, sino que a través de un calentamiento que instaba a la propiocepción y al cansancio (relajación de lengua, contacto con la respiración, estiramientos, rebotes del cuerpo erguido, desplazamientos desde la cadera, secuencias de yoga y butoh, etc.) comenzaran a encontrarse con su propio cuerpo, aflojando sus “defensas” para que se abandonen al presente del ensayo.

Algo del cansancio, el contacto con su cuerpo y el espacio permitió que podamos entrar fluidamente a una caminata Butoh. Esta caminata con la que recorrimos el largo del living, es conocida por realizarse de manera muy lenta y con varias restricciones físicas para concentrar al actor (rodillas bastante flexionadas y juntas, al igual que los pies, bajar el coxis, torso erguido, lengua relajada, mirada al horizonte, cadera siempre en movimiento, etc.). A partir de estos condicionamientos los actores fueron encontrando una mayor presencia, notable tanto para ellos como para mí.

Les pedí que, ligeramente desde el susurro, vayan nombrando lo que veían. Luego, por una recomendación del asistente de dirección, les indiqué que fueran elevando la voz y se dejaran intensificar por ella, asociando sin detenerse las palabras que se les vinieran más allá de que no parezcan tener una conexión lógica. Esto hizo que los cuerpos empezaran a despreocuparse por qué decir y por lo tanto la voz estuviera tomada por el estado intenso del cuerpo, a la vez que el contacto del espacio a través de la mirada se había acrecentado.

Al comenzaban a vibrar tan sólo sostenidos desde la percepción de sí y del espacio, cuando se encontraron desde la mirada ocurrió una especie de cortocircuito entre ambos luego de un pequeño silencio; las palabras y el cuerpo de cada uno comenzaron a penetrar e inquietar en el otro, generando una retroalimentación de los estados. Al llegar a esta intensidad les aclaré que podían dejar que simplemente devenga el ejercicio hacia donde crean necesario.

Esta disposición presente al encuentro que se había logrado desde el trabajo y el cansancio físico, permitió un despliegue fluido entre ambos. En un momento terminaron caídos sobre el suelo: Mabel en posición fetal hacia el lado izquierdo de la escena y Tomás a su derecha, con el brazo izquierdo debajo de ella y el otro sobre su hombro derecho. En Mabel seguía rebotando una risa como consecuencia residual del desplazamiento que habían realizado bailando juntos por el espacio, mientras que en Tomás, algo de esa risa se fue desvaneciendo en el mismo tiempo en el que retiraba la mano de su hombro para observar la nada o pensar, mirando hacia el techo.

Otro momento interesante fue verlo a Tomás en el suelo intentando tocar un enchufe del espacio en una corporalidad extrañada como si sufriera de alguna discapacidad motriz en su rostro y sus manos; le daba picardía provocar a Mabel que se reía al mismo tiempo que lo retaba también desde el suelo diciéndole “No! Ojo! Ojo!”, como si fuera un juego peligroso pero cotidiano entre ellos. Aquí la palabra, a diferencia de otras veces según ella, se vio realmente brotada desde el cuerpo y no desde la elocuencia mental. Esto debió haber sido consecuencia de la excesiva atención que le brindamos al cuerpo y su fluidez con la palabra en los ejercicios anteriores.

Durante el proceso, varias veces surgían charlas respecto a qué operaciones acostumbraba cada uno a realizar, como la anterior en Mabel, o en Tomás que decía que él solía proponer “cosas” muy variadas pero solía costarle permanecer mucho tiempo en una sola “cosa”. Más adelante, en Tomás, entenderemos que tiene una gran facilidad en relación a registrar cuál es la forma expresiva que está produciendo, pero dificultades con respecto a simplemente contactarse con la sensación de una afectación (sea desde la música, por ejemplo,

o proveniente del otro) sin estar operando sobre este plano del “cómo se ve”, lo cual le obstruye la posibilidad de mantener cierta crudeza, visceralidad o “verdad” sostenida en lo que hace. Incluso, él mismo reconoce, en varios ensayos, que cuando comienza a “pensar” lo que hace, deja de interesarle, y necesita que “el afuera” (el otro, el espacio, o una música) vuelva a “mantenerlo vivo” a través de otro estímulo.

En cambio, antagónicamente, en Mabel empezamos a observar y ratificar a lo largo del proceso, que posee una gran sensibilidad y un goce despojado (sobre todo cuando la música le provoca sensaciones), es decir, sin preocuparse demasiado por el “cómo se ve”, lo cual le dá gran “verdad” a su hacer. A la vez, es evidente que le cuesta detenerse y capitalizar aquellas cosas que encuentra a través de la propiocepción, como también escuchar y detenerse en lo que propone Tomás. Por lo que para que puedan comprender el “juego” que aparecía entre ellos en las improvisaciones (por ejemplo, el de tocar el enchufe y que Mabel le diga “Ojo!”) a veces, era necesario desde afuera tener que señalarles que allí había algo para seguir profundizando.

De manera que, aunque en esta primera instancia no tenía las intenciones de generar material escénico, sin embargo no comprendía otra forma de acompañarlos que no sea rescatando lo “interesante”. Por lo tanto mi mirada, que categorizaba aquello que veía, terminaba siendo un obstáculo, un impedimento para la entrega que apenas empezaba a asomarse en ellos. Debido a esto, decidí intervenir mucho menos durante las improvisaciones, sólo lo necesario para que sepan de qué se trata la consigna, y entonces podía disponerme a observar las operaciones que realizaban, como también desde dónde: sobre qué dilemas vasculaban sus cuerpos frente al vínculo y la consigna.

También, debido a estas y otras preocupaciones o ansiedades con las que a veces llegaba al ensayo, me pregunté cómo disponerme yo también al trabajo: ¿Cómo “calentar” mi mirada? Es decir, no solo encontrar un estado de permeabilidad al trabajo entre ellos, sino también en mí para con ellos.

Esto tuvo lugar directamente en el ensayo siguiente, ya que debido a unas lesiones físicas en la cabeza de Mabel y en la rodilla de Tomás, tuve que adaptar el plan a las limitaciones físicas del momento. También comencé a hacer algunas veces, las actividades de calentamiento junto con ellos: ya sea solo respirar, o charlar, o estirar, para poder entrar en una zona común de comunicación entre los estados del cuerpo de cada uno. Esta permeabilidad en mi mirada y mis propuestas como director se fue abriendo cada vez más a lo largo del proceso, permitiéndome no solo readaptar los ejercicios sino también detenerme y fugarme en lo

incierto junto a ellos, más allá de lo previsto, adentrándome en las desviaciones, sorpresas o dificultades que aparecían.

En aquella ocasión, no podía provocarles el cansancio para generar un estado disponible al *encuentro*, no sólo por las limitaciones anímicas o físicas del momento, sino también por el tiempo necesario que esto requería y el cual no disponíamos. Por lo que decidí transformar el despliegue físico a un trabajo de operaciones técnicas reduciendo el movimiento de los cuerpos: los invité a sentarse alrededor de la mesa para acceder a un estado de mayor sensibilidad dentro de la quietud. La idea era probar si, frente a la pregunta “¿Qué necesita un actor para actuar?” se podría encontrar un anclaje en lo técnico para que el cuerpo tenga una herramienta con la que jugar solo o (sobre todo) con el otro.

Lo primero que hice fue ir acompañándolos en la respiración, atendiendo a cada uno de ellos que se encontraban con los ojos cerrados. También les ayudaba a aflojar los músculos intentando aumentar el registro del peso de las partes de su cuerpo. Para esto les sostenía la mano (o el muslo dependiendo del caso) y se la balanceaba en el aire suavemente. Les masajéaba en algunas zonas para que perciban la piel o los huesos, o les dirigía la atención a través de la palabra.

Así, desde ese lugar “permeable” o de “escucha” hacia sí mismos, comenzamos a operar conscientemente sobre la respiración como un material moldeable con el que jugar: señalé las 4 instancias posibles de la respiración (inhalación, apnea con aire, exhalación, apnea sin aire), los dos orificios que ofician de entrada y salida (boca y nariz), la cantidad de aire que puede entrar o salir en cada instancia (poco, mucho), la velocidad de cada una (rápido, lento), la tensión de los músculos implicados (tenso o relajado).

Al ir indagando de a poco en las posibilidades que ofrecían las combinaciones de las distintas variables, podían ir focalizando su atención en cómo les afectaba esa manera de respirar que decidían conscientemente. Lo cual, los instalaba en un lugar presente tanto en pensamiento (por la operación técnica que debían realizar sobre la respiración) como en cuerpo (la sensibilidad que se abría tras esa diferencia de la dinámica física habitual). Ese cambio que se producía en el propio cuerpo parecía instalarse entonces como un objeto de goce que componía su presencia.

Cuando encontraban algo que yo podía ver que impregnaba todo su cuerpo y su gestualidad, les indicaba que comenzaran a contar el sueño que, antes de ese encuentro, les pedí que traigan a su recuerdo. Aquí, al entrar la voz, cada uno demandaba una operación distinta de mi parte: a Tomás se le facilitaba bastante el registro de lo que producía con su cuerpo, pero al

ingresar el sonido su accionar se volvía lógico (intentando concluir las frases en los lugares “correctos” gramaticalmente), lo que hacía que tenga que insistirle en volver a aquello que le había causado ese estado sensible inicial. En cambio, Mabel tenía dificultades en registrar lo que iba produciendo su gestualidad, por lo que era difícil que se mantuviera en aquellas corporeidades que hallaba. Esta situación exigía que le señalara lo que estaba haciendo a través de mi palabra: cómo se veían sus dientes o sus ojos por ejemplo.

Cuando los cuerpos trabajaban operando sólo desde la respiración, ésta teñía su mirada, los músculos de su cuerpo y la tesitura de su boca; le daba un aspecto onírico o de “trance” al cuerpo, las palabras estaban llenas de aire, dándole suavidad, pero también un desconcierto o pesadumbre en la mirada. Las frases que tenían la intención de ilustrar el sueño no podían concatenarse lógicamente, por lo que ese cuerpo era inquietante de ver.

Luego, al trabajar desde otros órganos como la garganta, la lengua, los dientes o las manos, los cuerpos comenzaban a exacerbar su expresividad y emocionalidad, y las palabras comenzaban a intensificarse en volumen y los cuerpos en tensión. De este modo los acompañaba, a veces imitándolos, para entender qué sentían al hacer determinado gesto, lo que nos fue llevando a momentos de una extrañeza corporal y en el habla que bordeaba los límites entre lo ridículo (debido a que la expresividad era muy exacerbada en el cuerpo, el rostro y la voz) y lo siniestro (ya que esa corporeidad estaba asumida desde un anclaje técnico-sensible muy sólido y orgánico, dando consistencia y “verdad” a esa extrañeza).

Aquí entonces, más allá de las dificultades entendibles que implicaba sostener el trabajo con este dispositivo de corporeidades, los actores fueron encontrando “otredades” en su propio cuerpo que podían habitar. Lo que les permitía tener un “con qué actuar”, un lugar desde donde *encontrarse*, desde la mirada y el diálogo afectado por la operación técnico-sensible hacia su cuerpo. Pero, en la medida en que la consciencia del actor se focalizaba en lo que iba emergiendo con el otro, se le imposibilitaba seguir “siendo fiel” a aquella corporeidad que había logrado, por lo que parecía que la operación habilitaba un lugar interesante para lo sensible hacia sí mismo, pero -al menos a corto plazo- dificultaba la *atención* hacia el otro.

En un momento les pedí que registren una de todas esas corporeidades que fueron encontrando, para que luego se la compartieran al partener. El trabajo consistía en que éste lo observara con atención y procediera a “traducirlo” en su propio cuerpo con la idea de que no sólo debía “traducir” la “forma expresiva” del otro, sino también “algo” de su “dinámica interna” o “sensible”.

Lo que aquí fue revelador, es que les era más fácil sostener la “forma expresiva” que “tradujeron” del otro antes que la propia. Por otro lado, la posibilidad de “acceder” a cierta “otredad” del otro desde el propio cuerpo me cautivó mucho, ya que devela algo de la operación de entendimiento sensible que considero que se debe producir entre el actor y su partener en escena: comprender, en cierta medida, “cómo siente el otro” o “qué está proponiendo el otro”. A su vez, era notable cómo la aceptación de esa “otredad” les permitía encontrar otra posibilidad de sí mismos, dejándose atravesar y apropiándose de ella sin dejar de serle “fiel”, en parte. De manera que, “el otro” en este caso, nos ofreció una manera de volverse a conocer a sí mismo, un acceso a lo desconocido de uno.

Más allá de estos descubrimientos, al observar que la excesiva atención a lo técnico del ejercicio imposibilitaba la escucha hacia el otro, comencé a darme cuenta de que estaba intentando, inconscientemente, de buscar una “herramienta” para sortear “vacío” de la escena al que el actor suele enfrentarse en el momento de encontrarse con otro. Vi en mí la insistencia en que el actor debiera tener siempre a mano “algo” con qué defenderse ante la incertidumbre del *encuentro* en vez de habitarla.

El otro partener, con el que debían construir “algo” juntos, se presentó como un factor desconocido con el que ambos debían componer y por lo tanto era una situación problemática para “lo conocido” por cada uno. Por esa razón, antes que intentar evitarlo o sortearlo a través de herramientas específicas y previstas de antemano, empecé a entender la importancia de indagar en la posibilidad de otra forma de vincularse, donde no se trate ya de un enfrentamiento en el que debo estar “armado” con alguna técnica salvadora, sino dispuesto a conocerme, alimentarme o potenciarme a través de la relación desde lo incierto con él.

Juntos en lo incierto

Más adelante en el proceso, decidí que realizáramos juntos (actor, actriz, director, asistente de dirección) un calentamiento autodirigido por cada uno, donde debíamos cansarnos en 10 minutos. Luego, comenzamos con algunos juegos clownescos de ritmo e interacción entre nosotros. Uno de los más interesantes era “pasarle un gesto al compañero”: estando en círculo, uno “enviaba” con la mirada un gesto de la cara improvisado hacia el otro, éste debía “recibirlo” imitándolo y luego “enviárselo” transformado a otro compañero siguiendo un ritmo continuo. Luego se le agregaba un sonido a ese gesto. Lo bello de este ejercicio es que por la constante rítmica, los gestos que se compartían no podían ser “pensados” sino que mutaban de un rostro a

otro desde una inteligencia del cuerpo. A la vez, nos ponía en un lugar ridículo y muy lúdico a todos, pudiéndonos reír de la dificultad.

Esta interacción que no se preocupaba por la forma ni lo actoral, sino por el mero intercambio y goce del juego, permitió que entráramos a un momento del ensayo donde declaré que no íbamos a saber qué iba a suceder pero que lo importante era “no saberlo juntos”. La consigna era disponernos en escena sin hacer nada en particular, asumiendo que a partir de ese momento ya estábamos actuando.

Los trataba de “usted” para, por un lado -a través de este pequeño gesto de corrimiento hacia lo “ficcional”- disponerlos y disponer a mí mismo de un modo distinto, que trate con cierta distancia a aquello que pudiera llegar a surgir como conflicto verdadero o ficticio. Por otro lado, al igual que lo hace el maestro de Clown, satirizaba este rol de “director” en el que me ponía para evidenciar más impúdicamente aquellas reacciones genuinas que pudieran producirse: en un momento, al preguntarle a Tomás “¿cómo te llamas?”, él me respondió “Tomás”, a lo que yo le pregunto “¿Tomás cuanto?” (refiriéndome al apellido), “depende de la ocasión” me contestó (como si se tratase de bebida). Frente a esto, me pareció que me estaba tomando el pelo, por lo que sin tapujos se lo dije jugando desde un humor sano. Luego, yo le preguntaba a Mabel qué pensaba al respecto de semejante comentario de su compañero y ella me decía que le parecía “un boludo, se hace el vivo”. También, siguiendo esta intención de generar cierta incomodidad para *exponer* sus subjetividades hacia el *encuentro*, les hacía comentarios o les pedía cosas absurdas: contar hasta 100, hacer la danza de tal cosa, “no hacer nada”, un monólogo sobre lo que piensa del otro, cantar algo, etc.

En la misma sintonía que lo sucedido con el nombre, Tomás nos contaba de por qué la bicicleta era para él su objeto más identificativo, pero lo hacía con pausas demasiado largas, por lo que le pregunté si estaba queriendo actuar. Me seguía contestando a mi pregunta dando explicaciones aún más lentamente, que él hablaba así, por lo que comencé a pensar que otra vez estaba tomándome el pelo y le volví a preguntar a Mabel qué pensaba. Comentó picaramente que ella es más “rápida” y “ligera” (jugando con la asociación sexual). Durante estas situaciones, en Mabel, algo de la necesidad de expresión (que veíamos en otros momentos) se detuvo: se la veía más relajada, con un brazo apoyado a la pared y el otro utilizándolo para hablar. Dijo luego: “Como estaba un poco cansada dije ‘bueno, voy a tomar una postura media tanguera ahí al costado’”. Más allá de lo risible de este comentario, es interesante que haya decidido capitalizar el estado que traía como un “algo” a lo que aferrarse durante la incertidumbre de la improvisación. Verla en esa tranquilidad, al igual que en otros momentos más cotidianos por

fuera del ensayo, me hacía notar la potencia expresiva que ya carga en su cuerpo tan sólo hablando de algo, o contando cómo está, etc.

Por momentos, yo dejaba de intervenir, para ver qué pasaba o qué hacían. Lo interesante era que, aún en los momentos de “vacío”, donde no se “hacía nada” también había “algo” muy interesante que convocaba a la mirada. Estaba entendiendo en aquel momento, que se hacía placentero e inquietante poder estar arrojados juntos a lo incierto, sin la necesidad de evitarlo, ya que incluso cuando se buscaba “hacer algo interesante” se hacía evidente lo absurdo de tal intento. Se permitía no hablar, no hacer, o intentar hacerlo y que “salga mal”, que no nos entendamos, que Tomás se queje porque él decía que realmente no estaba poniendo intención a lo que hacía mientras Mabel y yo sentíamos que sí, etc. Nos atravesaba una tensión que se habitaba con libertad, era la sensación de estar yendo a algún lado sin saber hacia dónde.

Hubo un momento en el que, al ver a Tomás reincidir en aquellas ocurrencias que para mí resultaban desde una intención artificial, le pedí que nos cuente algo trágico. Mabel tenía en ese momento su ukelele (yo les había pedido que traigan un objeto que los identifique) y comenzó, desde el otro lado de la escena, a musicalizar suavemente el relato de Tomás que comenzaba a contar de cuando se había olvidado el cumpleaños de su abuelo muerto. Aquí fue la primera aparición de la temática de la muerte, que luego se fue presentando de distintas maneras a lo largo del proceso.

Luego, al estar desafinado el ukelele, Tomás se lo puso a afinar mientras yo le consultaba a Mabel por su situación amorosa, lo que la puso algo incómoda. Decidí probar qué pasaba si Tomás seguía realizando su acción pero bien cerca, detrás de ella. Observé la potencia que había en ver a estos dos actores, atendiendo simplemente a una tarea tan sencilla y concreta, y a la vez estando juntos escuchándose: por más que los cuerpos estaban en disonancia sintiendo cosas distintas, la cercanía o la escucha mutua parecía componer un mismo mecanismo vincular disociado. Se podía observar la diferencia de tamaños, de edad, de color de piel, de texturas, de sensibilidades, resonando distinto pero en un mismo “hacer”.

Tomás confesó más tarde, que al no poder diferenciar qué de lo que hacía o sentía se convertía en un material “escénico”, dejó de controlar y preocuparse por mantener la atención del espectador (o de “hacer algo” podríamos decir):

En ese momento nunca tuve el control de lo que estaba sucediendo, porque yo no estaba actuando. Deje de intentar mantener la atención a través de la tensión, que es lo que suelo hacer... Entonces no encontraba el hilo, no encontraba donde ir, es decir ‘ah es por acá...’. (...) Esta incertidumbre me puso en lugares atípicos, en los que no estoy acostumbrado a estar. (Tomás, Comunicación personal; 2019)

Algo fundamental que nos develó este ejercicio es que, al borrar la convención que indicaba “aquí se actúa” y “aquí no se actúa” asumiendo que todo es parte de la misma escena, se hacía visible la indiferenciación que existe en el cuerpo entre el plano de la vida y el de la actuación. Así es que, los límites entre lo que era “ficción” y lo que era “realidad” se borraron provocando que aquellas cosas que pensaban o sentían las dijeran o hicieran con cierta libertad y distancia respecto a ellas, permitiéndose jugar con las mismas; ya que al instalarse la convención, todo era parte del mismo juego.

Las ocurrencias y elocuciones que se intentaban ejecutar frente a la necesidad de “estar actuando” o “hacer algo” denotaban las creencias que respectan a lo que creemos que es actuar: donde vemos que generalmente se trata de un forzamiento del *encuentro* para provocar una “tensión” como decía Tomás, tanto hacia el otro compañero como hacia el público. En cambio, al asumir la/s tensión/es que ya existe/n entre los cuerpos en el mero hecho de concebir que “ahora estamos actuando”, se descubre que la fuerza poética está en un hacer de su Ser (o mejor dicho de su estar-siendo) su material de expresión.

Aquí entonces no sólo se va abriendo la necesidad de atender a las zonas más opacadas de un ensayo (aburrimiento, no saber qué hacer, diferencias con la visión del director o del otro, etc.) para habilitar un estado de presencia y de *exposición* hacia el *encuentro*, sino que también, se puede ver cómo el sólo hecho de permitirse “estar” o jugar con aquello con “lo que se está” genera un “hacer”. De aquí vendrán luego, las conceptualizaciones respecto al “hacer” del actor, que durante el ASPO terminaré de pensar como un *haSer*.

Estas zonas liminales, entre lo que puede ser o no puede ser actuación, de alguna manera también fueron inspiración de las decisiones respecto a la producción audiovisual en la que terminó desembocando este proceso; entendiendo que no sólo el material de los ensayos virtuales formaron y forman parte del proceso creativo, sino que también, lo que los actores hacen, sienten, ven, escuchan y piensan durante el resto de los días (y sobre todo en estos, que ya es una situación extraordinaria para el cuerpo y le pide una modificación de sí). Estos reversos del ensayo, también terminan por condicionar sus decisiones, intereses o resistencias en la escena.

En esta misma línea de “ir hacia ningún lado pero juntos”, sucedió que hubo un encuentro en el que no teníamos planeado ensayar, sino simplemente charlar, merendar juntos y coordinar algunos horarios. Y quizás debido al clima de juego que se empezó a instaurar en los ensayos anteriores, Tomás propuso jugar a algo. Empezamos con un juego que propuse en el que hicimos dos grupos de dos, donde en cada turno, uno del grupo debía sacar un papel (que

habíamos puesto anteriormente) con una palabra y debía darle a entender al otro de su grupo qué palabra era a partir de tres palabras que fueran distintas a ésta.

Lo que ocurrió fue que, desde la horizontalidad de trabajo en las que nos disponía el juego, fuimos proponiendo modificaciones entre todos hasta llegar a un dispositivo de improvisación actoral muy interesante: en el tiempo ni más ni menos de un minuto exactamente (sin ver el cronómetro), uno debía utilizar tres palabras (que el resto del grupo elegía) en un texto libre (podía ser un relato, una poesía, etc.) Luego este dispositivo podía ir variando: en vez de tener que utilizar una palabra que otro compañero le haya asignado, éste le proponía un sonido, o un gesto, o inclusive una intencionalidad.

La dificultad del juego se hallaba en la emergencia de tener que crear un texto desde la puesta directa del cuerpo en el “vacío” de un minuto de reloj, lo que hacía que el actor deba generar una conciencia del uso del tiempo y el ritmo que iba inscribiendo en él. A la vez, el requerimiento de tener que utilizar palabras, gestos o sonidos que provenían de un universo ajeno al propio, se convertía en un desafío que más que limitar al actor, generalmente lo motivaba para arriesgar aún más la exposición.

No había “buenas” ni “malas” actuaciones, sino que lo que terminaba teniendo valor era la creatividad en la utilización de los elementos que debía relacionar entre sí. Lo interesante era ver qué salía del actor frente a la urgencia de crear y las limitaciones que se le proponían como dificultad: qué de la corporalidad, de la voz, del imaginario propio, de la mirada, de la manera de cautivar la expectación, brotaba de cada uno en el mero juego.

El juego era una manera de entrar en una espacialidad y temporalidad distintas de las habituales, donde se actuaba con libertad, es decir, pudiendo acceder a lugares ridículos, amorfos y artificiales, como así también a lugares solemnes, naturales y profundos. A modo de ilustrar lo que este dispositivo provocaba, dejo aquí algunas transcripciones de los textos que salían directamente de la boca de los actores:

Mabel (Elementos textuales: *Ápice. Verde. Desventura*):

Yo caminaba un día y me dijeron ‘ves allá donde la noche cae?’ ‘si’ dije yo, ‘bueno ahí vas a encontrar un lindo prado’ y yo dije ‘un prado?’ ‘si’ ‘y qué encontraré?’ ‘una flor...’, entonces indefinidamente yo caminaba por ese gran parque, todo verde todo verde todo verde, cielo azul y en el verde pasto, me encontré con la flor en el ápice de su desventura.

Tomás (Elementos textuales: *Mujeres. Victoriosas. “Shhh!”*):

En la época de San Martín, hubo un grupo de mujeres que poca gente supo de ellas, y pasó desapercibido... En el campo de Potencio Rosado se llevó a cabo la lucha de la cual salieron victoriosas. Entonces cuando iban a festejarlo, San Martín le dijo ‘shhh! ustedes son mujeres, no pueden salir en los libros de historia’.

Aquí también es evidente la manera en la que cada uno hace frente a la incertidumbre del ejercicio, de manera que se *exponen* las subjetividades de cada uno a través de la *fricción* con los elementos aportados por el otro.

Es difícil describir la adrenalina que se observa latiendo contenida en los cuerpos, mezclada con una gran dosis de confianza o un riesgo que se asume al elegir en medio del desbarate de pensamientos, sensaciones, imágenes, sonidos y exigencias que aparecen durante el ejercicio. Al no tener tiempo ni nadie para juzgar su accionar, el actor aceptaba lo primero que le surgía desde la cabeza o en el cuerpo, por lo que tomaba todo lo que aparecía con total entrega y genuinidad. En consecuencia, el grado de asociación era mucho menos esperable, los arrojaba a un lugar diferente de sí: lo que en otra instancia podría haber sido percibido como un “error”, la urgencia del dispositivo lo absorbía como una mera desviación que abre otra posibilidad para el actor, transformándolo en un “errar”. La “vulnerabilidad vehemente” (como la registre en su momento), frente a lo incierto de la consigna, tenía lugar en este ejercicio de manera muy atractiva y placentera tanto como para el actor como para el que lo veía.

Volviendo a una de las preguntas que me inquietaban desde el principio de la investigación en relación a “¿Qué necesita un actor para actuar?”, comprendí a partir de este dispositivo las posibilidades que brinda el juego y su ética: una mirada gustosa ante lo incierto y la dificultad que, tanto yo como los actores, se volvía más potente para “hacer” (como actor) y “ver” (como director). Empecé a entender el ensayo como un lugar donde jugar o simplemente “estar”, haciendo que las categorizaciones, creencias o jerarquizaciones habituales del teatro no tengan sentido: donde se suele trabajar sólo viendo la “calidad” de la forma expresiva que va emergiendo, apenas asomada, como una novedad prematura en los cuerpos a partir de la entrega³ del actor. Por lo tanto, resultaba más importante fomentar esta ética de confianza, donde era más valorable cuánto se arriesgaba, cuánto se disponía el nivel de atención y trabajo, antes que la “efectividad” o “interés” de los resultados inmediatos.

³ Respecto a la valoración de la “entrega” del actor como recibimiento de una novedad prematura, quisiera dejar un aporte que nos ofrece la maestra Nora Moseinco: “Considerar que concentrarse en la prueba lo es todo. No es un acto intelectual, es una posibilidad que se da por efecto del tiempo de entrenamiento. O sea, es efecto de acumulación de muchas pruebas interrumpidas, caóticas, desdibujadas, pudorosas, intensas. (...) Es decir que el paso del tiempo en el proceso de trabajo es maravilloso, y la madurez creativa del alumno tiene mucho que ver con la relación con su propio miedo, con cierta distancia que va apareciendo en relación al miedo, a la ansiedad de resultados, que empieza a traer calma durante las pruebas hacia lo desconocido. (...) Cualquiera que se entrega a un procedimiento y se permite encontrar con la sorpresa de lo desconocido, se está expresando de manera creativa. Esto es lo que fundamenta al trabajo. Cómo no va a haber caos, desprolijidad, y cosas que nos parecen horribles en el proceso?”. (Nora Moseinco; s.f.)

Aunque el ejercicio deba sufrir más modificaciones si se quisiera trabajar a dúo (dos actuando y utilizando elementos distintos de asociación), ya que cuando lo probamos, debido a la limitación de tiempo (que de manera individual permite el no-juzgamiento) los actores no podían escucharse tan atentamente, atropellando sus propuestas entre sí; intenté que esta ética que nos reveló vaya tomando su forma durante el resto de los ensayos.

¿Hacer?: *Afectaciones y escucha*

Llegada esta instancia del proceso, decidí probar qué sucedía si -en vez de intervenir con la palabra como en los primeros ensayos- me limitaba a explicar el “juego” o dispositivo, y luego me retiraba simplemente a observar qué sucedía.

Al principio de uno de estos ensayos, les pedí que comenzaran a calentar el cuerpo de la siguiente manera: uno es el que va estirando y sintiendo qué es lo que necesita, y el otro lo va imitando. Esto fue generando que el que “dirigía” el calentamiento tenga que realizarlo de tal manera que el otro lo pudiera observar bien para imitarlo, podía detenerse o jugar con aquellos lugares que veía que aquél no llegaba a entender o lo ponían en un lugar interesante. A su vez, el que “imitaba”, no podía acceder a la totalidad de lo que hacía su compañero por la dificultad de tener que verlo y hacer al mismo tiempo, en consecuencia, más que copiar la forma de su hacer, debía dedicarse a comprender qué hacía para poder soltar su atención y enfocarse en su propio cuerpo, pero sin dejar de percibir al otro. De manera que ambos estaban juntos, pero a la vez cada uno estaba consigo mismo.

Ya en este ejercicio, que tenía cierto grado de dificultad tanto para el que “imitaba” como para el “imitado”, era revelador la belleza que residía en esta situación: dos personas que se *encontraban* escuchándose, y a la vez decidiendo emancipadamente del otro. Este grado de *escucha*, permitió no sólo el calentamiento del cuerpo para el ejercicio siguiente, sino también la activación de este “músculo” que era la percepción, la focalización y la atención tanto en el otro como en sí mismos.

La consigna siguiente era capciosa. Primero debían comenzar bastante cerca uno enfrente del otro mirándose a los ojos. El ejercicio consistía en que uno, sin palabras ni decisión ni acuerdo previo sino desde la percepción mutua, comenzara a “afectar” al otro en la medida en que ambos lo vayan sintiendo: primero desde la mirada y luego progresivamente de las maneras que se vayan presentando. Mientras, el otro debía sentir cómo eso lo afectaba, dando lugar sinceramente a aquello que lo atravesara.

Tan solo el comienzo trajo algo interesante para pensar: ninguno de los dos hacía nada

en particular -sin contar la tensión indescriptible que se produce entre esas dos miradas- hasta que Mabel comenzó a emocionarse con lágrimas en sus ojos. Dada esa situación, Tomás tuvo que “hacerse cargo” de haber provocado (aún sin haber tenido la intención) algo en ella, tomando así el tramposo rol del “afectante”. Más adelante, finalizado el ejercicio, les pedí que escriban sobre lo que había sucedido allí:

La mirada me hizo conectar profundamente con mis propias emociones. Aunque al principio sentí el condicionamiento del sentir del otro que se estaba oponiendo al mio. Y después encontré una otredad que fue configurada por ambos. Que se fue incrementando y afectando, en un primer momento al gesto y luego al resto del cuerpo. Sentí una resonancia generada permanentemente por lo que se me estaba proponiendo y a la vez también yo proponía. (...) Las acciones solo necesitaban de sonidos, nunca sentí la necesidad de la palabra. Y la lógica del cuerpo obedecía los espacios que sentí que podía complementar. El cuerpo se movía en base a lo que él me proponía y yo sentía que lo complementaba a eso. (Mabel; Comunicación personal, 2019)

Este suceso fue un momento radical para mi investigación: aquél ejercicio del primer ensayo donde debían “detenerse en lo que les interesara” del otro, aquí creo que pudo tomar una forma distinta con la que terminó de revelarnos la naturaleza del “hacer” del actor. Al no responsabilizar a ninguno previamente en el rol de “afectante”, sino disponiéndolos a ambos a *escuchar* al otro, la sensibilidad en ambos se acrecentó haciendo que se produzca “algo” tan sólo en la *escucha* mutua. “¿Quién está afectando a quién?” nos preguntábamos. Pero al disponerse a “oír”, es como si ambas “orejas” hicieran una suerte de retroalimentación afectiva o, usando las palabras de Mabel, una “resonancia” recíproca que produjo un *acontecimiento*; dando así lugar a la tensión que ya existía vibrando o comenzando a fulgurar en el sólo hecho de mirarse.

Luego de este primer momento de mirada y emoción, la improvisación evidenció ciertas problemáticas:

¿Cómo me doy cuenta de que lo que hago afecta a la otra persona? ¿Cómo puedo hacer para que los impulsos, lo que me genera, lo que me aparece, no lo frene, lo pueda encarrilar en algo? ¿Qué tengo que hacer o qué no tengo que hacer? No sé si lo frenaba o lo llevaba a algún lado que no era por ahí. ¿En qué tono o en qué intensidad tenemos mayor comunicación? Tenía la sensación de que a veces no me es fácil leer tu gestualidad (a Mabel), quizás pensaba eso porque quizás yo soy demasiado gestual. Entonces a veces, no sabía o no podía vincular mi cabeza con algo que me diga ‘ah es tal cosa’ o ‘está yendo por este lado’... (Tomás, Comunicación personal; 2019)

Las preguntas de Tomás hablan de las creencias que existen a la hora de *encontrarse* con el otro: por un lado, a partir del juego desde el rol de “afectante”, se evidencia la presuposición que “estar con el otro” tiene que ver solamente con “hacerle cosas” o que el otro nos las haga, como si el *encuentro* sólo se tratase de entregar y recibir algo voluntariamente, y no también un estado de disposición a “no saber” qué hacer, para ambas partes. Por otro, son evidentes las

complicaciones que surgen al responder a la necesidad de asumir las afectaciones del otro sin preguntarse “hacia dónde va” y así poder “encarrilarse hacia algo”. Esto hace que a esa zona de incertidumbre y tensión, que pide una atención especial en relación al tiempo de demora que se precisa para ver “qué hay allí”, se la suela abandonar para pasar a otra cosa o concluirla de manera lógica.

Por esto que aquí ví, pensé que sería necesario volver a intervenir de alguna forma como director, para ayudar a percibir con confianza y paciencia aquellos lugares más opacos, oscuros o indefinidos en los que se podrían detener. De otra manera, los juegos resultaban poco interesantes: entraban a imitar en cierta forma la propuesta del otro para “simular” una relación entre ambos sin atender al deseo propio, o los modos de relación esperables de uno corriendo al otro para hacerle cosquillas o para acecharlo. No podía en ese momento entender bien qué es lo que sucedía como problema, por lo que seguí avanzando intuitivamente.

Decidí profundizar en el ensayo siguiente en esta idea de la “afectación” y la “*escucha*” entre ambos. Para ello, les pedí que uno de ellos se vendara los ojos, y que el otro le vaya proponiendo (de alguna manera que no utilice la palabra) qué hacer para calentar el cuerpo. De este modo, el que era “guiado” debía agudizar la *escucha* más allá de la visión, para comprender la propuesta del otro a partir del sentido del tacto, de la audición y ¿la intuición?. A la vez, el que oficiaba de “guía” debía disponer su atención completamente para comprender o sentir aquello que a través de sí desencadenaba en el otro: viendo si realmente entendía o hacía falta probar otra manera, o inclusive proponiendo según lo que veía que el otro necesitaba.

Tomás comenzó con los ojos vendados y Mabel le hacía respirar haciéndole oír su propia respiración. Con sus manos le indicó sobre el cuello para que realice círculos con la cabeza, luego los brazos. La escucha en Tomás era tan instantánea que ella no requería hacer demasiado para que la comprenda, inclusive fue llamativo para todos que en el momento en el que apenas empujó su cadera, él comenzó a balancearla. Mabel parecía hacer junto con él todo lo que le indicaba, y luego lo interesante fue, que al terminar todo el recorrido de este proceso, Tomás dijera que por momentos “se sentía Mabel”. Lo que nos da el indicio del nivel de *escucha* que pudieron lograr aquí.

El ejercicio era un mismo devenir fluido en el que, luego de un tiempo de vinculación sólo con la consigna de “calentar”, le pedía al “guía” (en este momento Mabel) que profundizara en aquello que veía que le provocara cierta afectación al otro. Estas podían ser muy variadas: desde dejarlo solo en escena en la oscuridad del “no ver”, la afectación directa desde lo sensorial,

poniendo una música, ofrecerle a recorrer con la mano algún lugar del espacio, hablándole a su oído, cancelándole otro sentido como el de la audición, hasta lo que se les ocurra.

Para mí, que intenté colocarme meramente desde la expectación, fue no sólo interesante de ver, sino que también especialmente conmovedor: el tiempo se aterciopelaba al ver a dos personas que delicadamente ajustaban su sensibilidad para entenderse. Era emocionante y revelador que no importara lo que hacían, sino que se estén *escuchando* el uno al otro. A diferencia de los ensayos anteriores donde había cierta idea de “producción” de “algo teatral”, aquí sólo nos detuvimos a sensibilizar los sentidos (y la emoción en consecuencia), y sin embargo resultaba mucho más atractivo. Esta experiencia terminó de allanar la búsqueda por la sustancia del “hacer” del actor, que luego comprendería a través de la lectura y la reflexión.

Luego de algunos pasajes, donde Mabel estimulaba los sentidos de Tomás (por ejemplo a través del sonido de una bolsita de plástico que encontró o dándole de comer una galleta), ella misma fue deviniendo en un estado sensible al *escuchar* y ser *escuchada* por él. Por esta razón, en un momento sintió la libertad de dejarlo en el piso recostado y dejarse atravesar por el recuerdo de una canción que le vino genuinamente según ella. Cantaba dulce, tímida y sutilmente una pena que parecía dejar caer lentamente sus esquirlas por las paredes del espacio: “Algo se muere en el alma... cuando un amigo se va...”

Además de volver a encontrarnos con la idea de la muerte, la canción que emergió sin intención personal, sino del mero *encuentro* entre ambos, produjo en Tomás que se levantase un poco del suelo, quedando casi sentado de espaldas hacia mí, girando la cabeza para oír de dónde provenía la voz. Podíamos verlo visualmente simplemente oyendo, pero sin embargo, (y aunque por la venda no pudiéramos ver la expresión de su mirada) se podía percibir que algo caía también dentro de él. Luego, Tomás dijo que en ese momento estaba pensando acerca de la canción: “El canto me relajó, me puso en un lugar de preguntarme mentalmente cosas. Esto de preguntarme qué se siente que se muera un amigo, o que se muera algo en el alma.” (Tomás, Comunicación personal; 2019)

Aquí también se produjo una revelación, ya que de pronto Tomás tan sólo estaba pensando acerca de lo que le hacía sentir esa canción y sin embargo, esa resonancia que le generó dentro de sí la voz de Mabel, hizo brotar en él un momento muy potente escénicamente donde no lo había visto antes. Así es que me pregunté impresionado: ¿acaso “pensar” puede ser también estar presente? Pareciera que este trabajo permitió un contacto sensible con el “pensar” del actor, que muchas veces se cree que hay que evitar, oído en frases tales como: “no lo pienses” o “aflojé la cabeza”. Quizás no es en sí el pensamiento el problema, sino, como terminé

de entender más adelante a través del trabajo de la meditación: los problemas que nos hacemos de él. Es decir, Tomás *estaba* con su pensar y *estaba* con nosotros, *estaba* con su cuerpo y *estaba* con el canto de Mabel: Tomás *estaba* sin disociarse -de sí mismo o del afuera- a través de algún tipo de juzgamiento.

Luego, para finalizar el ejercicio, Mabel debía quitarle la venda en frente de un gran espejo que le ofrecí, de modo que lo primero que vea al abrir los ojos sea la imagen de sí mismo: que Tomás se encuentre con el Tomás que el *encuentro* dejó. Le pedí que nos cuente lo que veía, y en este acto tan íntimo, se produjo un largo momento donde se le dificultó poner palabras a lo que veía (y donde también, aquello que veía, quizás algo nos decía de su manera de mirarse a sí mismo): “No se bien que veo... Me cuesta darme cuenta... Inseguridades... Miedos... En mis ojos... Cansados... Cansados... pero también cansados por algo digno... Cansancio con gusto.” (Tomás, Comunicación personal; 2019)

Este mismo recorrido (calentamiento, afectación y mirarse al espejo) fue realizado luego por Mabel “guiada” por Tomás. Y aunque lo que sucedió en ella también fue muy vital para el proceso, prescindiré de relatarlo, ya que los momentos más reveladores del ensayo fueron durante este último devenir entre ambos.

Nostalgia: *encuentro* desde la lejana presencia o cercana ausencia

Debido a la situación mundial de pandemia, se produjo en el proceso un hecho irremediable: volver a encontrarnos presencialmente se convirtió en una posibilidad demasiado distante, no sólo por la incerteza del regreso de la actividad teatral, sino también por la condición de paciente de riesgo de Mabel.

Como decíamos al principio, la irrupción del “*lo*” (del “*lo que nos pasa*” de la *experiencia*) tanto en la vida como en un proceso creativo, se caracteriza por la intrusión de un factor de ajenidad que excede lo previsto y entorpece la respuesta inmediata del cuerpo; requiere un proceso de *encuentro* entre lo conocido y lo desconocido. El marco de habitabilidad que el aislamiento y “el enemigo invisible” provocaron, nos pusieron en un territorio tan conocido como desconocido: nuestro hogar. Aún no hay palabras para nombrar esta *experiencia* (si es que puede haberlas) porque seguimos transitándola. Por lo que continuar los ensayos de manera virtual, no sólo era algo completamente ajeno a nuestras expectativas del proceso, sino que también, comienza a verse imposible que este medio pueda permitir un espacio de “producción” de algo que pueda llegar a interesar al espectador de hoy: un espectador que contempla un mundo que parece terminar de caerse en pedazos.

Si uno nunca fue más interesante que el mundo (como dijo alguna vez en un seminario Luciano Delprato), hoy menos. “¿Qué actuar durante el fin del mundo?” era la pregunta, ya que aún no conocemos el espectador que saldrá (¿o nunca lo hará?) de este *acontecimiento* mundial. Por lo tanto, la ética que veníamos desarrollando en los ensayos que pretendía alejarse de la necesidad de “producción” a partir de ideas preestablecidas acerca de qué es interesante en una actuación y qué no, comenzó a resultar aún más necesaria para afrontar esta etapa. De manera que esta incertidumbre que intentábamos provocar durante los ensayos presenciales, durante el encuentro virtual, se convirtió en la condición natural: ni yo, ni ellos podíamos saber cómo era ensayar en este *tecnovivio interactivo*. (Dubatti; 2015, p.46).

Por lo tanto, frente a este panorama, decidí asumir esta incerteza y aprovecharla, en cierta medida, para darle lugar a nuestra vulnerabilidad frente a la situación dada, tanto por la nostalgia y dificultad de la virtualidad, como también por la inestabilidad personal que implica este contexto social. Antes que sortear el límite de lo virtual, mejor era ver cómo impactaba esto en los cuerpos, y quizás también ver qué otras posibilidades distintas ofrecía.

Preguntándome otra vez por cómo disponernos al *encuentro*, luego de las charlas informales al comienzo del ensayo, observé la necesidad de aquietar las preocupaciones y estados que traíamos sin la necesidad de pelearse con ellos, de resolverlos o quitárnoslos, ya que sería algo, si no imposible, al menos demasiado difícil.

Para esto, según la progresión de los ensayos, probé distintas cosas. Algunas veces les pedía que simplemente se recostaran cómodamente y que, apoyando ligeramente la atención en la respiración como compañía en todo ese proceso, se dedicaran tan sólo a “no hacer”, es decir, a dejar que aparezcan los pensamientos, sensaciones y preocupaciones residuales del día sin la necesidad de tener que “hacer algo” con ellos o de tener que llegar a algún estado “ideal” de relajación. Tan sólo sonreírles “como si un abuelo le sonriera a las preocupaciones de un niño”, aceptándolas sin que esto implique tener que seguirles la corriente.

Paradójicamente, al “no hacer” nada con ellas, comenzaba a desplegarse una serie de movimientos y transformaciones internas al enterarse de pronto cómo estaban. En Tomás por ejemplo, apareció un dolor en su panza y apoyando su mano dejó que se vaya solo. Mabel percibió un cambio muy notable en su estado de ánimo respecto a la carga de cansancio que traía:

Primero se me vinieron emociones, la sensación de que la cabeza estaba por un lado y el cuerpo estaba despegado de ella. Luego, pura sensación de paz, de tranquilidad, incluso vinieron imágenes del mar, con el agua, mucho sol, muchos colores, flores verdes... Todo eso que no era alegría a borbotones, pero era alegría de la paz cuando uno disfruta... Todo eso fue como un estado permanente durante el transcurso del

trabajo.(Mabel; Comunicación personal, 2020)

Otras veces, a partir de la escritura dejábamos que aparezca todo lo que se nos pasara por la cabeza o el cuerpo, lo cual producía el mismo efecto de “enterarse cómo estoy”. Por lo tanto, pensé que esa misma actitud de “no-hacer” o de “no-búsqueda” podría trasladarse al cuerpo, disponiéndose simplemente a “hacer lo que el cuerpo pida o sienta” con total sinceridad. Es decir, si sentía aburrimiento, o cansancio, o ganas de cantar, o vergüenza, o incomodidad por la mediación virtual, todo eso eran “afectaciones” de las que podía dejarme atravesar para ver qué más había allí, hacia dónde me llevaba.

Las primeras veces, era notable cómo el cuerpo se comprometía con una ansiedad en “hacer algo”: Mabel se acomodaba los hombros, abría y cerraba las manos mecánicamente; Tomás parado inclinando su torso hacia el piso balanceaba sus brazos de un lado a otro, movía sus manos lánguidamente, se paraba un segundo a ver la ventana. Podía ver que todo esto se desarrollaba de manera fragmentada, es decir, nada los “convencía”, probaban “hacer algo” y al instante siguiente otra cosa y así.

Cuando Mabel en un momento comenzó a cantar despacio, se la veía que intentaba acordarse de la letra de alguna canción y esto la bloqueaba. Le dije que me diga en una palabra qué sentía: “Frustración” me dijo. “Bien, y tienes ganas de cantar algo ¿no?” le dije. Me asintió con la cabeza, por lo que le grité con alegría: “¡Entonces cantá frustrada!”. De pronto, comenzó a exclamar una canción de algún partido político de antaño, declamando con los brazos hacia el cielo, movía las piernas y las caderas como si estuviera marchando con mucho énfasis. Esto me hizo dar cuenta de cómo, atendiendo a la expectativa (de cantar) y a la vez su dificultad (no recordar o tener vergüenza), la tensión entre ambas floreció en su cuerpo habilitando un espacio diferente, de disfrute y de “hacer” anclando sólo desde el sentir.

En Tomás sucedió algo distinto: lo veía que tenía el rostro tenso y movía las manos muy plásticamente, con poca tensión, por lo que le indiqué que se deje contagiar por eso que ya estaba haciendo, ya sea que lleve la tensión del rostro al resto del cuerpo o la suavidad de las manos al gesto de la cara. Podía observar que la tensión se debía probablemente a una incomodidad hacia la “relatividad” de la consigna, así que le dije también que si quería insultarme y desquitar su bronca también era válido, que la idea era dejarse atravesar por lo que sentía. Más tarde dijo que si en ese momento él “escuchaba” a su cuerpo como yo le había pedido en un principio, éste le pediría que se tire a dormir, ya que el cansancio de esos días era excesivo. Además, dijo que estuvo mucho tiempo durante el ejercicio pensando acerca de la dificultad de esta modalidad virtual debido a que “debía mantener la atención del espectador en

un sólo punto de vista” (el de la cámara). Lo cual me hizo ver que aunque la consigna no tenía la intención de producir nada, él no podía alejarse fácilmente de tales condicionamientos.

Nada de lo que hice terminaba de funcionar en él, hasta que le pedí que “largara”, que lo “llevara al extremo”, para ver si “eso” que hacía lograba hacerse sentir completamente al exacerbarlo. Esto hizo que en un momento apareciera un rostro como de incomprensión e incertidumbre desde el que parecían emerger esa actividad que tenía en los brazos, por lo que aflojó su tensión en la mirada y el resto de la cabeza. Cuando le señalé “¡Ese rostro!” pudo tener un registro más integral de su cuerpo. En consecuencia, podíamos empezar a ver que *estaba* con lo que le sucedía. En sus palabras, le dió “más hilo” para jugar: la operación lúdica y técnica de los brazos lánguidos y disociados de su cuerpo se volvió un “hacer” mucho más fuerte cuando terminó de tomar *decisión* sobre su estado interno de incertidumbre.

Esta primera parte de contacto con lo que el cuerpo traía, hizo que la disposición a los últimos encuentros, donde las consignas eran más directamente relacionadas al vínculo entre ambos, tuviera una mayor apertura para interactuar con el otro. Una de ellas: a través del juego acerca de cómo entrar o salir del recuadro de la cámara, una de las indicaciones era que, si el otro aparecía al mismo tiempo en la imagen, se lo saludara con un “¡Hola!”, y si yo decía “¡Cambio!” debían en cinco segundos colocar la cámara en otro punto del espacio para relacionarse con el otro. Esto hizo que el medio virtual provocara otro modo de interacción entre ellos, jugando con las posibilidades del mismo.

En otras improvisaciones, cuando uno hallaba algún estado interesante, le pedía que el otro lo imitase y desde allí utilizara la voz a través de palabras de una lista de supermercado. Esto fue una adaptación de algunos de los ejercicios anteriores que funcionó para “traer al otro” al propio cuerpo, al igual que en otro ensayo, donde le pedí que uno “afectara” al otro a partir de su voz, utilizando la mismas palabras de esa lista como excusa: una manera de *encontrarse* a partir de la *fricción* entre la voz-parlante del otro en los auriculares y el oído propio. En otra ocasión le pedí a Tomás que nos hiciera una “danza de los ravioles” que había comido el día anterior (lo absurdo de la petición tenía la intención de aumentar la irritabilidad que le producía el medio), mientras, Mabel “sonorizaba” esa danza con su voz. De esta manera, sin necesidad de generar nada interesante, ambos jugaban con el material que le daba el otro: Mabel modificaba su “sonar” según los movimientos ágiles o sostenidos de los brazos de Tomás que representaban a alguien cocinando ravioles a toda velocidad; a su vez, Tomás se alimentaba de la intensidad viva de la voz con la que Mabel cantaba la canción de la bandera argentina.

De modo que este clima fresco, lúdico y también sensible, aunque no podríamos decir con seguridad si se trataba “ensayar teatro”, era evidente que, debido a la maniobra de sensibilidad ejercida frente a las dificultades del medio, aún había posibilidad de generar *encuentro*.

El video: ¿Qué actuar durante el fin del mundo?

Aunque el proceso de obra de esta investigación sigue teniendo fuertes expectativas de realizarse en la modalidad presencial, lo paliativo del medio virtual y la excesiva conflictividad del mundo actual se convirtieron en una *experiencia* a la que decidimos asumir como grupo, y por lo tanto, no hemos salido ilesos.

Al tener que desistir (obligada e indefinidamente) de la idea de una obra teatral como finalización de este proceso y observando la similitud de esta situación con el panorama teatral mundial del momento que estaba (y está) pasando, consideré que la novedad de la dificultad a la que me enfrentaba era un *acontecimiento* en sí mismo y que quizás sería interesante observar la *fricción* que le podría ocasionar a nuestras subjetividades durante la exploración, es decir, cómo las preguntas que enfrenta la comunidad teatral global eran padecidas por nuestro proceso en particular: ¿Qué actuar durante esta especie de fin o detención del mundo? ¿Tiene sentido ensayar teatro (y más aún en un medio que no le es propio)? ¿Alguna vez lo tuvo? ¿Para quién estaremos actuando? ¿Para quién lo hacíamos antes? ¿Cómo ensayar una obra que no puede siquiera imaginar el espectador que vendrá?. Pensamos que quizás, si nos dejábamos atravesar por esta ajenidad que nos desbordaba, algo inesperado podría aparecer como sustancia impregnando o haciendo de sedimento a la futura obra.

De manera que, desde la distancia y a través del diálogo creativo con la montajista Rosario María Gianola (“Pepa”), fuimos asociando imágenes e ideas que provenían intuitivamente: Yo le enviaba la grabación de los ensayos virtuales junto con un índice con los momentos que me parecían más relevantes, luego ella al mirarlos anotaba disparadores e imágenes que le interesaba rescatar. Finalizada la exploración y observación de los ensayos, a través de la grabación que se podía realizar en directo desde la plataforma Zoom tuvimos una instancia más donde les pedíamos a Tomás y Mabel la realización de algunas de esas consignas e imágenes que se nos habían ocurrido. En aquella jornada, intenté estructurar esos momentos que necesitábamos filmar, de tal forma que los actores pudieran acceder a los lugares insinuados por nosotros pero siempre con la misma fluidez y sensibilidad con las que veníamos trabajando durante el proceso.

Desde el momento en que dejamos de ensayar presencialmente hasta durante las etapas finales de escritura de este trabajo, tal como si fueran afecciones residuales del proceso vivido, surgieron en mí algunos textos e imaginarios de obra. Algunos de éstos quedaron en el video final debido a la sensación de resonancia que se nos despertaba con respecto a lo transitado durante la virtualidad y el aislamiento. De manera que puede llegar a vislumbrarse algo de la estrecha relación que existe entre la realidad que atraviesan los cuerpos y la “ficcionalidad” que se desprende al detenerse a oírla. El contexto de crisis social, simbólica, ambiental, discursiva, personal, económica y cultural que estamos padeciendo desde hace tiempo, nos venía conmocionando de tal forma que se hizo necesario darle lugar en el proceso creativo de esta posible futura obra. La dramaturgia que comienza a aparecer entonces, tiene que ver con un mundo, o mejor dicho, una humanidad que va llegando a su fin.

Necesitábamos entonces, que este imaginario se viera entrelazado con los espacios, sentimientos, recuerdos y acciones de los actores durante su cotidianeidad, para que se perciba el escenario original de donde proviene esta especie de “fin del mundo”. También queríamos que se logre apreciar la sutil belleza que se aloja en la “inutilidad” del intento de estas personas por seguir encontrándose virtualmente mientras que detrás, como telón de fondo, el mundo se va cayendo a pedazos. Por ello, tanto ellos como yo, hicimos algunos registros de nuestro día a día y sobre todo, de aquellas cosas que aún en este contexto decidíamos valorar y sostener.

Así es que, teniendo todo este material (sumado a algunas grabaciones de audio que aún tenía de los antiguos ensayos), realicé el boceto de un guión en el cual la montajista se basó para hacer un primer corte del video. Luego al verlo, pude tener una idea más acabada acerca de la narrativa que quería lograr en el video y por lo tanto le envié otro guión más detallado que resultó el definitivo.

De alguna manera, aunque el intento no era hacer teatro, pareciera que el producto final fuese como una invitación para el espectador. Una invitación a ver este momento de la humanidad como una gran obra de teatro, de esas que te dejan boquiabierto y te sacuden inmensamente: te dejan tan arrojado, que casi estamos obligados a mirar de una manera distinta.

Sobre la necesidad de permeabilizar el suelo

El no-hacer: apología de la *escucha* como fenómeno activo

Cava en ti una parte para el misterio; no te labres por entero con el arado del examen, sino que deja en tu corazón un rincón, un barbecho para las semillas que traigan los vientos... prepara en tu alma un lugar para el huésped inesperado, y un altar para el dios desconocido

Henri Frédéric Amiel

Ahora que hemos dado cuenta del devenir de experiencias y cuestionamientos que fue despertando el proceso práctico de esta investigación, intentaremos arriesgar algunas conceptualizaciones o tópicos al respecto que sirvan para empezar a zanjar algunos lugares determinantes de la actuación relacionados con la manera y las ideas con las que el actor se dispone hacia el *encuentro* con otros y que a veces perdemos de vista. Algunas ideas naturalizadas, más que facilitar la práctica, estrechan la mirada del actor dificultando su “hacer”, obstruyendo el contacto con el placer y la potencia que radica en la experiencia del *encuentro*.

En principio, como decíamos anteriormente, el *acontecimiento teatral* no puede ser erigido a voluntad por nadie en específico, ya que siempre es provocado por el advenimiento de lo distinto a través de la *fricción* del actor con un factor “otro”, ajeno, indómito, incapturable: sea éste otro actor, el espectador, un objeto o hasta el mismo presente en su impermanencia. Es decir, aunque se trate de un actor en soledad, siempre hay una imposibilidad de reproducir o ejercer acciones que se mantengan impolutas frente a la adversidad, quizás porque siempre se trabaja en condiciones particulares que no se deciden totalmente (ánimicas, fisiológicas, ambientales, sociales, culturales, espaciales, etc.). Si esto es así, entonces: ¿desde qué lugar se posiciona el actor para hacer su “hacer actoral”? ¿Cómo hace su “hacer”? ¿Se trata de intentar sortear y dominar aquellos posibles factores de ajenidad o más bien de “escucharlos”?

Como hemos visto durante el proceso, la persona que actúa realiza un oficio donde se involucra completamente, es decir, no deja atrás totalmente su historial técnico, ni intelectual, ni ideológico, ni expresivo, ni sensible: trabaja con ello, desde ello y hacia ello. Cuando hablamos de encontrarnos con otro y de las dificultades que allí aparecen, nos encontramos con

una realidad que excede los marcos de la convención teatral. Nos vinculamos desde una intención artística, pero es el mismo cuerpo el que se enfrenta tanto a ese terreno como al de la vida social. Por decir tan sólo algo en concreto: no es lo mismo un cuerpo que entra al ensayo cargado anímicamente y con la preocupación de tener que resolver problemas personales luego, o tener que generar algo “interesante” en la escena para irse a casa sintiéndose mejor, a la disposición que halló Mabel (por dar un ejemplo concreto) para entrar al primer ensayo luego de aquella caminata que le trajo recuerdos sensibles de su pasado.

La realidad subjetiva del individuo que actúa es siempre compleja y está cargada de heridas, huellas, defensas, imaginarios, hábitos e ideas muy relacionadas con su terreno social. Tanto es así, que hasta quizás algunas búsquedas escénicas terminan siendo más una intención de desprenderse o distanciarse de esos afectos que habitan nuestro cuerpo, en vez de una verdadera construcción de una realidad diferente, propia, legítima y autónoma.

De modo que la manera acostumbrada en la que la persona suele hacer frente a las circunstancias de su vida, condicionan también la manera en la que atraviesa el proceso creativo y las problemáticas de la escena. Así es que, pensar sobre el “hacer” del actor, nos lleva también a pensarlo en los espacios que exceden el momento del ensayo. Marcelo Comandú nos cuenta sobre la perspectiva que tenía Oscar Rojo con respecto a la emancipación del actor como un giro que correspondía también al plano personal:

“Es la persona la que sufre el límite, la que padece dificultades, la que no encuentra conexiones con el entorno, con sus compañeros/as de escena y con los vínculos que habilita la escena. Son cuestiones que se pueden trabajar a nivel técnico-expresivo, pero Oscar insistía en que siempre es necesario dirigirse al hombre y a la mujer, a la persona; conducir al/la artista al contacto con aspectos personales que implican un riesgo existencial, donde ciertos cuestionamientos puedan desacomodar las organizaciones de su personalidad, y por ende, las constituciones de su corporeidad y sus relaciones, ablandando las durezas que imposibilitan sus vínculos tanto intra como extra corpóreos.

(...) Ese era el plano en que, para Oscar, se producen los cuestionamientos expresivos más relevantes y se habilitan otras construcciones de la expresión” (Comandú; 2019, p. 91-92)

Siguiendo la mirada de Rojo, podríamos imaginar al cuerpo de cada actor (con sus límites, sus expectativas, sus heridas, sus hábitos, sus herramientas, su sensibilidad, su percepción, sus silencios, etc.) como parte de la tierra que compone el suelo donde surgirá la escena como un *acontecimiento*, una *creación*, tal como si fuera un brote de algo distinto. Más bien, no es en sí la “calidad”, elocuencia o especificidad de la “tierra” que aporte cada actor lo que generará tal evento, sino el proceso de lo que se haga con ella lo que habilitará las condiciones de “fertilidad” (o no) para que algo nuevo crezca: convertir un suelo que parece yermo y compactado a un suelo fértil y abierto.

Mi búsqueda como investigador, en todo este proceso, ha tenido que ver tan sólo con este problema: ¿Cómo disponer al actor a un estado permeable para la creación con otros? Creo que ese cuerpo-suelo permeable, disponible, expuesto, se trata de un cuerpo que habita un estado “preformal” o “preexpresivo”, es decir, previo a la necesidad de crear una *forma* expresiva determinada: que se aleja de la expectativa de generar algo o estar de alguna forma ideal, y por esa razón es un cuerpo que *está* con lo que está. Luego, el “brote” que en este proceso va naciendo, va surgiendo como el descubrimiento de una forma de *estar* distinta de sí a través del *encuentro* con otro; un hallazgo que no reemplaza el suelo, sino que lo abre proliferando así lo diverso de uno.

Hacer o no-hacer, esa es la cuestión

Cuando la actuación se sitúa como eje fundamental del *acontecimiento teatral*, se expone al cuerpo desde la responsabilidad de ser el epicentro donde convergen y emergen todos los sentidos y elementos del espacio-tiempo que componen su actividad. Por lo tanto, como solía sucederles a Mabel y Tomás apenas pisaban la escena, suele haber una demanda de sentido que nos pide “hacer algo”.

Ese “algo” -que tiene forma de procesualidad- constituye una experiencia poética y trascendente que es compartida con otros. De hecho, ya podríamos adelantar que la experiencia del *haSer* actoral es un *haSer-con-otros*, en tanto se *está* siempre trabajando sobre una relación tensiva -de resonancias y disonancias, afinidades y rupturas- con un *otro* presente (actor, espectador, director, etc.) o ausente (lo establecido, las convenciones, los juzgamientos sociales, la proyección de un espectador, etc.)

Al reflexionar sobre la potencia que había en los actores cuando estos podían (de una forma u otra) lograr disponerse simplemente a “estar” con lo que les sucedía, se me ocurrió pensar que habría que empezar a entender el “hacer” actoral de otra manera. A diferencia del “hacer” de los artistas de otras disciplinas, el actor no puede separarse del todo del “objeto” artístico que produce. Además, no podemos hablar de objeto ni producto, ya que su condición de estar-siendo es siempre inacabada, transitoria y de un concepto muy frágil de identidad. Por lo tanto existe una unión entre la ontología del Ser de la persona que actúa y su propia praxis artística: un permanente estar-haciendo de su Ser un material de expresión poética (se expresa desde su estar-siendo). Por lo tanto, me pareció sustancial -jugando con las trampas del lenguaje- comenzar a entender su “hacer” como un *haSer*.

Como hemos visto anteriormente, dada la naturaleza contingente del *acontecimiento teatral*, pareciera que poco tiene que ver con lo “productivo” o al menos en los términos en que lo pensamos; donde el resultado debe ser el esperado, siendo realizado en los tiempos y sobre todo en las formas previstas. Frente a esta incerteza, las herramientas y las formas conocidas por el actor suelen surgir como defensa ante aquella responsabilidad de construir algo en el vacío de la escena.

Estas *formas* -que pueden ser operaciones técnicas, ideales estéticos, la impronta personal, o lo que cada quien considera que configura una actuación efectiva- pretenden resolver la demanda de expresividad y construcción poética. Por lo visto anteriormente, si un ensayo sólo se tratara de demostrar la efectividad de estos recursos (como en aquel ensayo donde Tomás pretendía “hacer algo” a partir de la plasticidad del movimiento de sus brazos), estaría muy alejado de la posibilidad de *crear*. Siguiendo con la metáfora anterior del suelo, sería como intentar plantar algo simplemente desparramando semillas sobre la tierra compactada; se intenta *crear* simplemente desde la adición, la suma de las partes y no desde el trabajo de sensibilidad, interacción, afectación y transformación recíproca entre estas.

Para eso, la emancipación creativa del actor deberá admitir la comprensión de su *haSer* como parte de un mecanismo vincular dinámico. Por lo tanto, en sintonía con las ideas de Peter Brook en su libro *El espacio vacío* (2012): el “hacer” del actor, antes que ser un gesto, una acción o una palabra que intenta llenar el espacio con algo de sí, se tratará más bien de un no-hacer, o mejor dicho, un *haSer*. Es decir, que dispondrá al juego poético la integridad total de su cuerpo y todas las fuerzas que lo atraviesan y lo componen/descomponen: una *escucha* que reside en el corazón de toda expresividad actoral. Como bien expresa Yoshi Oida en la introducción de su libro *El actor invisible*:

Para mí actuar no es mostrar presencia ni desplegar técnica, sino algo así como descubrir, mediante la actuación, «algo más», algo que el público no encuentra en la vida cotidiana. El actor no lo demuestra. Porque no es algo físicamente visible, pero a través del compromiso de la imaginación del espectador, aparecerá «algo más» en su mente.

Para que esto ocurra, el público debe ignorar totalmente lo que el actor está haciendo. Los espectadores deben ser capaces de olvidar al actor. El actor debe desaparecer.

En el teatro Kabuki, hay un gesto que indica «mirar a la luna», mediante el que el actor señala el cielo con su dedo índice. Un actor, uno de gran talento, realizó este gesto con gracia y elegancia. El público pensó: «¡Oh qué movimiento tan bello!». Gozaron de la belleza de su actuación y de su destreza técnica.

Otro actor hizo el mismo gesto: señaló a la luna. El público no percibió si lo hacía con elegancia o sin elegancia, simplemente vio la luna. Yo prefiero este tipo de actor, el que muestra la luna al público. Es decir, el actor que se hace invisible. (Oida & Marshall; 2005, p. 21)

Es interesante que el pensamiento de Oida conciba el sostenimiento de la presencia del actor a partir de una gracia en la ausencia; o mas bien, podríamos pensar en ¿qué ausenta de sí un actor y a qué decide dar lugar?, lo cual será una respuesta singular en cada caso e instancia. Podemos pensar que, aquella vez, Tomás “ausentó” la necesidad de “hacer algo”, disfrutando simplemente del movimiento suave de sus brazos y su relación con el rostro, su cuerpo “iba solo”: desapareció su “hacer” para instalarse en él un *haSer*.

Esta permeabilización del actor, como un “no-hacer”, no implica dejar de lado la producción de material o la desatención a la singularidad propia. Las palabras de Byung-Chul Han podrían sintetizar esta idea: “El ser da posibilidades. Solo se utilizan a través del no-ser” (2019, p. 22). Si la *creación* del actor se trata de aquello que cosecha de su propio “suelo”, sería entonces: cultivar la *escucha* de ese “no-hacer” para cosechar dimensiones mayores del *haSer*. Se trata de ausentarse en el goce de la percepción, asumiendo la integridad existencial del actor en una forma de movimiento más liviana y soberana.

En los ensayos, aún en las consignas más despojadas de un interés expresivo, se dificultaba la disposición a *estar* simplemente con lo que el cuerpo pedía (quizás por el hábito cotidiano donde el cuerpo pocas veces tiene un momento para simplemente *estar* sin *hacer* o resolver algo): el cuerpo ejecutaba desde un *hacer* inquieto un sin número de formas sin encontrar nunca un asidero en estas, como si fuera un *zapping* expresivo donde se “hace” sin dejarse atravesar nunca por lo que se hace. Y si siempre se está “haciendo” para *estar*, como decía Oscar Rojo: “¿¡Qué espacio le damos a la *escucha*!?”

Solemos pensar la *escucha* como un acto pasivo donde no hay producción, sino tan sólo como un contemplar algo/alguien que *hace* y nosotros no. En el mejor de los casos, al intentarlo, lo pensamos de manera fragmentada: primero escuchamos y luego hacemos, el otro acciona y luego reacciono. Aquí pretendemos empezar a entender la *escucha* como la disposición activa de permeabilidad con la que trabaja el actor para transformar su “hacer” en *haSer*.

Volviendo a la idea del cuerpo-suelo del actor, pienso que este está compuesto por una *superficie sensible* que sostiene y, a la vez, trasciende cualquier hábito o forma aprehendida. Esta *superficie*, donde se imprimen y transforman las afectaciones del entorno, es análoga a lo que es un lienzo para un pintor o el celuloide para un fotógrafo, pero en este caso no hay separación entre ambos: una misma plataforma por la cual receptor, ser y expresar su hacer, compuesta por todos los órganos sensibles de su cuerpo (la piel, el tímpano, los ojos, el olfato, etc.) pero también de su emotividad, su psique, su pasado, su imaginación, sus ideas, su

intelecto e inclusive aquello que permanece como un silencio incapturable entre sus pliegues y fisuras. En pocas palabras, la *superficie sensible* es la totalidad del cuerpo como un “vacío” cargado de impermanencias, donde todo aquello que constituye al cuerpo está siendo constantemente afectado y puesto en juego por el afuera. Igual al fenómeno del tacto: cuando toco estoy tocando y a la vez soy tocado y viceversa; cuando estoy siendo afectado también afecto al otro y viceversa.

La *superficie sensible* de cada actor era la que se ponía en juego entre sí y habilitaba el *haSer* en cada uno. Las hemos visto vibrar, en aquél ensayo donde se miraban frente a frente esperando que alguno de los dos tome el rol de “afectante”, sin poder distinguir cuándo la oscilación de una se debía a la emisión de algo intencional o por la recepción de las oscilaciones de la otra.

Este concepto de *superficie sensible* vendría a ser una apropiación personal del pensamiento de Alejandro Catalán:

¿Y cómo piensa el ‘pensamiento perceptivo’ del actor y el espectador? Veamos. Este ‘pensamiento perceptivo’ tiene como condición práctica, que este actor comprenda el trabajo de su cuerpo en el vínculo con el espectador como una ‘superficie’. Que el actor se piense como una superficie, no alude a un carácter ‘exterior’ de la actuación ya que para este actor no hay ‘interior’ o su contrario ‘exterior’. Ambas concepciones se igualan al compartir la existencia y exigencia de una lógica que trasciende la ‘superficie’. La percepción del actor y el espectador piensan como superficies. Es un pensamiento en acto que se hace poniendo en juego el ‘contacto’ de lo que se hace ver y escuchar con lo que ve y escucha. Actor y espectador se contactan en la superficie que lo perceptible configura entre una percepción y otra; son unidos por la congruencia de sus percepciones al juego del acontecer ficcional que se produce en esta ‘superficie de contacto’. El actor como manipulador de esa superficie y el espectador como manipulable por la misma. (Alejandro Catalán; 20-7-07)

Mientras haya pensamiento, emoción, pasado, ansias, carnadura, reacciones fisiológicas o inconscientes, hormonas, sangre, en definitiva, mientras haya cuerpo no habrá silencio absoluto porque siempre se “escuchará hablando”: no hay modo de oír sin hacer. Actor-actriz o actor-espectador son *superficies sensibles* en *fricción*: aunque se trate de uno que “manipula” y un otro “manipulado”, ambos tocan y son tocados por el otro. Podríamos decir que esta *superficie sensible* siempre es expresiva en tanto siempre elige o se somete (voluntaria o involuntariamente) a “oír” de determinada forma.

Entonces, si el *haSer* del actor proviene de una *escucha* que abarca a sí mismo y al afuera, antes que intentar ignorar lo que se percibe priorizando la ilusión prístina de un interior aséptico desde donde se extrae al “hacer”, mejor será atender a esta condición de “deformación” o “profanación” permanente para, en última instancia, no mantenerse

“sordo” a este proceso. Así es que, a través de la *escucha* -entendiéndola entonces de manera activa- voy eligiendo voluntariamente cómo me voy ofreciendo a la *fricción* para mantener una apertura erótica a la actualidad del *encuentro* sin que su naturaleza me someta. En pocas palabras: si debido a nuestra *superficie sensible* siempre estamos siendo afectados por algo/alguien, la emancipación actoral deberá atender y tomar decisión respecto de estas *afectaciones*.

Inclusive, en aquél ejercicio donde Mabel “afectaba” a Tomás que tenía los ojos vendados, la misma *escucha* hacia él y lo que le provocaban sus estímulos fue provocando una sensibilidad en ella, que la hizo “abandonar” el rol de “afectante” para dejar que algo de sí brotara por la *fricción* del *encuentro* que se estaba logrando; entonces comenzó a cantar aquella canción sobre la muerte.

Aquí vemos, que este modo de *haSer* más ligado a la sensibilidad que al virtuosismo o lo expresivo, permite entender al actor como un artista de lo incierto. Pues, si durante un proceso creativo, puede hacerle un lugar en su “suelo” a lo desconocido, aireando la tierra antes de intentar llenarla, podrá llegar entonces la instancia en que habrá construido -junto a otros- un lenguaje propio, una nueva manera de *estar juntos*: una suerte de jardín propio y a la vez colectivo.

Cuerpos: territorios de tensión

Tensión es la entrelínea, el eslabón invisible, la atmósfera, la energía subyacente entre gestos, sonidos, silencios, ideas, imágenes, palabras, objetos, personas. En los cuerpos y entre los cuerpos siempre acontece algo, y ese acontecimiento se realiza siempre en el 'entre'. Lo que percibimos como el aspecto fenoménico del mundo no es un agregado de bloques de realidad, sino un proceso. El proceso vivo es relación y está posibilitado por la relación. La relación entre los fenómenos transitorios de la naturaleza es al mismo tiempo la condición y el límite de su existencia. Los cuerpos nacen, viven y mueren por y en su capacidad de relacionarse

Baiocchi & Pannek

Pensar la actuación como una *escucha* implica entonces revisar la idea de cuerpo, en tanto que como *superficie sensible*, es un organismo en permanente *tensión* consigo y el afuera: un receptáculo en actividad compositiva-descompositiva.

Tensión es un proceso de vinculación que se da *entre* los cuerpos, es inherente a la existencia, es lo que posibilita y condiciona la existencia. Un cuerpo vivo nunca está en un equilibrio total, ni siquiera en su absoluto reposo. Cualquier astro o mínima partícula del universo está en constante movimiento y tiene una relativa dependencia con respecto al movimiento de otros entes.

“La *tensión*’ es una dinámica que articula la comunicación y la interacción conflictiva entre cuerpos y fuerzas (...) Los cuerpos generan tensiones y, al mismo tiempo, las tensiones engendran el estado de los cuerpos” (Baiocchi & Pannek; 2011, p 62). Es decir, no entendemos la tensión como una fuerza muscular o tonicidad específica, sino como una circulación de afectaciones particulares entre los entes y cuerpos, de manera consciente o inconsciente, que a la vez que permiten una relación entre estos, también componen y descomponen sus frágiles consistencias individuales.

Dicho de otra forma, cualquier entidad por el solo hecho de existir ya está arrojada a hilos invisibles que la conectan y relacionan de una forma u otra con otras entidades internas o externas. Nos sirve pensar en la idea de Buda, en la que “comparó el universo a una inmensa red

tejida con una infinita variedad de gemas centelleantes. Cada gema con un número incalculable de facetas, refleja todas las demás gemas de la red y de hecho, es una con todas las demás” (Rimpoché; 2015, p 66) Queremos que el concepto de *tensión* refiera a esos “hilos” que nos mantienen en constante vínculo con nuestras partes y el afuera. Estos “hilos” están en constante actividad, por eso son hilos en *tensión*.

La idea de una entidad compuesta por tensiones comprende una idea integral del cuerpo como un todo: en él habita lo físico, lo emocional, lo espiritual, lo intelectual, etc. Esta noción de cuerpo extendido es un aporte bien desarrollado por la filosofía del Taanteatro:

Los límites del cuerpo extendido son, en último análisis, los límites de la vida y del universo ilimitado. Es esa relación la que sitúa los elementos en un mismo nivel: la *pentamusculatura*, en la medida en que define todas sus esferas integrantes y fronteras como porosas, permeables, interpenetrantes y dotadas de plasticidad, se revela como un modelo dinámico, motor de constantes desterritorializaciones y reterritorializaciones (Baiocchi & Pannek; 2011, p 79)

Es llamativa esta dinámica que el cuerpo mantiene siempre con el afuera y consigo mismo, en el que se “desterritorializa” y “reterritorializa”, como un perderse en lo desconocido pero siempre volviendo al hogar; nunca ileso, siempre transformado.

A esta integridad del cuerpo corresponde la “gran oreja” que dispone el actor como *superficie sensible* para *escuchar* activamente. A veces pensamos que el cuerpo es solo materia y no también los procesos invisibles que se dan en su interior y a una escala menos comprobable: pensamientos, observaciones, especulaciones, sentimientos, reacciones, vacilaciones, asociaciones no dichas, recalibraciones de la atención, recuerdos, pudores, prejuicios y sus desbaratamientos, etc. Por eso, una mirada sobre la actuación también debe atender a toda esta escala del *haSer* que compromete su presencia en la escena, de otro modo, siempre resultará un trabajo más débil y sobre todo, más parecido a un trámite que a un placer.

Tomás no podía disfrutar de aquello que “hacía” con sus manos, con las que jugaba desde la disociación, porque estaba preocupado por cómo componer algo “interesante” hacia la cámara. Esto hacía que su pensamiento y el resto de su cuerpo no funcionaran como una misma *superficie* o unidad sensible y en consecuencia tampoco podía provocar interés en la mirada a la que él pretendía. Es decir, no es que no debiera ser parte de su atención esta preocupación, sino que el ejercicio instaba a acceder a un estado previo de goce en la *escucha* de lo que hacía para sostener su *haSer* desde allí.

La idea de *pentamusculatura* de Baiocchi & Pannek nos brinda un gran aporte para pensar aquellas “musculaturas” que componen la *superficie sensible* con la que escucha activamente el actor. El Taanteatro divide al cuerpo en cinco musculaturas sin una jerarquía específica:

Aparente o la apariencia es todo lo que se encuentra en la superficie del cuerpo: piel, cabellos, uñas.

Interna o las estructuras situadas inmediatamente bajo la piel: son los músculos, huesos, ligamentos y tendones, todos los órganos que componen los sistemas respiratorios, circulatorio, nervioso, reproductor, digestivo, excretor y endocrino.

Transparente o la psique y sus funciones y capacidades de comportamiento: son pensamiento, imaginación, memoria, intuición, razón, sueños, abarcando conceptos como alma, espíritu y ego”

Absoluta o “Absoluto” es energía sin forma y sin modo, generadora y destructora de todo lo que existe. Imposible de ser explicada por el pensamiento lógico y tradicionalmente conocida por diversos sobrenombres y máscaras como: Nada, Vacío. Esencia Última, Conciencia Superior, Yo supremo, Centro, Principio Supremo, Lo inefable, La transconciencia, Lo incondicionado, Brahman de los hindúes, Dharmakaya de los budistas, Dios o Amor para la tradición cristiana, etc. (...)

Extranjera o el *environment* es lo que comienza con las partículas del aire, apenas después de la epidermis: Es todo lo que nos rodea, el aire, la naturaleza, las otras personas, los objetos animados e inanimados. En suma, el medio ambiente, las circunstancias de la vida. (Baiocchi & Pannek; 2011, p 80-81)

Comprendemos estos “músculos” como órganos que la voluntad del actor articula o padece y hacia donde también se expresa. El *haSer* del cuerpo del actor tendrá que ver con la manera en que se deja atravesar por estas *tensiones* y componer-se junto a ellas o, por el contrario, el bloqueo o evasión de las mismas. De las dos maneras, un cuerpo en escena siempre está exponiendo el proceso en el que atraviesa estas *tensiones*⁴, tal como hemos visto en Tomás: la *no-escucha* de lo que le pasaba también era visible.

¿Cómo acostumbramos a atravesar estas *tensiones* que emergen en el *encuentro*? En su web, Guillermo Cacace tiene una serie de escritos que dan cuenta de sus observaciones frente a la pregunta. En ellos destaca también la importancia del papel de la *tensión* como “unidad mínima de la acción” y que “estaría presente en cada cosa que un personaje hace en escena”. Habla del aprovechamiento de la misma como si fuera un dique, donde prioriza la afectación que produce esa *tensión* para el trabajo del actor, más que la mera descarga de la misma.

“La *tensión* será la representante de lo abierto -de lo vivo- de todo sistema dramático y la tendencia a cerrar lo abierto de dichos sistemas será lo que nos pondrá en movimiento”(Cacace; s.f.). Esta afirmación está asociada con nuestras reflexiones sobre la necesidad de entender el *haSer* del actor como un acto de *escucha*. Aunque tendremos ciertos reparos con la idea de que la tendencia a “cerrar” es particularmente lo que pone en movimiento al actor. Pero lo importante del análisis de Cacace, es que el actor percibe y por esa razón tiene una necesidad que lo impulsa

⁴ Esta frase retoma las palabras de Comandú citadas al comienzo de este trabajo: “La mostración del cuerpo en el trabajo artístico obliga a una articulación particular de la presencia que deja expuestas las concepciones y operaciones subyacentes, pero que al mismo tiempo expone a la propia persona y sus formas de experimentar el cuerpo, incluso más allá de sus desempeños artísticos” (Comandú; 2019, p.17)

a moverse, o percibe moviéndose y es en la medida en que permanezca abierto a seguir atendiendo a lo que percibe que puede llegar a generar un proceso acumulativo de esas *tensiones* que le permitan mantenerse *presente* (Cacace; s.f.). A mi entender, el actor que trabaja con la consciencia de estas fuerzas entiende que el goce o *deseo* de moverse no tiene conclusión definitiva.

Es decir, no es necesario encontrar una razón de moverse que concluya tal acto, sino una disponibilidad ante lo que ya afecta al cuerpo o lo va afectando. A veces, como vimos en el ejemplo de Tomás cuando no encontraba desde donde sostener su *haSer* y probaba distintos gestos con los brazos lánguidos y disociados, es necesario realizar como actor (ora jugando técnicamente) o director (ora señalando) ciertos “empujones” para que algo se detone en el cuerpo y lo tome por completo.

Ese “algo” (o ese “lo” de la *experiencia* de “*lo que nos pasa*”) decimos que se trata de una *afectación*.

‘¿Qué son los afectos? ‘Pueden ser percepciones. Por ejemplo, percepciones luminosas, percepciones visuales, percepciones auditivas, son afectos. Pueden ser sentimientos. La esperanza, la pena, el amor, el odio, la tristeza, la alegría son afectos. Los pensamientos son afectos, eso también efectúa mi potencia. Yo me efectúo bajo todos los modos. Percepciones, sentimientos, conceptos, etc. son modos de llenado. Efectuaciones de potencia’ (Deleuze en Comandú; 2019, p 47)

De manera que, mientras que la *tensión* -al igual que aquella mirada desde la que partieron Mabel y Tomás para “afectarse”- es parte de lo inmanipulable que se produce entre los cuerpos de una escena y no le pertenece a ninguno, las *afectaciones* son manifestaciones subjetivas producto de la *fricción* entre el sujeto y el afuera: un actor no puede percibir al otro o generarle algo de manera lineal y directa, no puede elegir cómo afectarse o cómo será afectado el otro. Es decir, cuando los actores trabajaban con los ojos vendados y uno tenía la consigna de “afectarlo”, éste no podía elegir cómo se iban a desencadenar esas *afectaciones* en el cuerpo del otro, sino que pertenecían al ámbito insondable del otro; a lo sumo lo que el “afectante” hacía era jugar, insistir o profundizar en lo que hacía, percibiendo las emanaciones genuinas que se producían en el otro.

Estas emanaciones, que pertenecen al “cómo” de la *afectación*, son producto de las *resistencias* singulares de cada sujeto. Quiero decir: las *afectaciones* exponen -de alguna forma- las ‘limitaciones’ o ‘texturas’ que componen la subjetividad del actor y las ponen en juego mediante la *fricción*.

Cualquier persona, más allá de la impermanente condición de su identidad, posee *resistencias* al *encuentro*, producto de todo aquello que la persona ha experimentado y

transitado. Estas *resistencias* -depende de la circunstancia- no son necesariamente una barrera que imposibilita el *encuentro*: pueden ser simplemente una forma con la que acostumbramos a realizar determinada acción, una manera de estar, de pensar, un miedo o una expectativa del *encuentro*; como también pueden ser limitaciones físicas, anímicas o cognitivas (como por ejemplo algún tipo de discapacidad o un trastorno psicológico).

Algunas de estas limitaciones son meramente temporales, es decir, posibles de ser trascendidas, y otras son permanentes, pero en definitiva lo que es imprescindible entender, es que las *resistencias* no son posibles de ser evitadas, ni tampoco es favorable verlas como un obstáculo para la presencia o el *haSer*, ya que componen el “suelo” que en todos los casos el actor deberá labrar para que emerja lo creativo.

La edad de Mabel, sus posibilidades y sus limitaciones físicas, su historia como mujer, como enfermera, el deseo que porta acumulado por abandonar la carrera de Teatro durante su juventud, la madurez y niñez viva que caracterizan su mirada ante la vida, su dificultad por permanecer en su casa o en el ensayo sin estar produciendo algo en concreto, sus hartazgos respecto a la sociedad, a la cultura, al snobismo, etc.; todo aquello que trae y forma parte de su subjetividad y humanidad, forman parte de sus *resistencias*. Como así en Tomás, su juventud, elasticidad, su sed abierta y desprejuiciada ante el aprendizaje, su trayectoria en la música que le facilita la *escucha* (por haber sido desarrollada en otro lenguaje), su gusto por el cine, por experimentar filmándose con la cámara (lo que le da perspectiva a su *haSer* pero que a veces suele entorpecerle), etc. Estas dos personalidades, tan antagónicas entre sí, no necesitan producir individualmente nada en específico para generar *acontecimiento*, sino ofrecer sus propias *resistencias* como material de ajenidad para el otro: una *superficie* con la que pueda hacer *fricción*.

Las operaciones que el actor realiza sobre esas *resistencias* (y por lo tanto a las *tensiones* que lo atraviesan) parecen ser generalmente coercitivas y resolutivas. Estas operaciones suelen volverse hábitos, a los que se han propuesto diversos nombres a lo largo de la historia de la técnica teatral. Marcelo Comandú los llama *fijaciones*, Guillermo Cacace los nombra específicamente como *operaciones de cierre o bloqueos*.

Cacace nos dice, entonces, que esa tendencia de *resolución* o *conclusividad*, por parte del actor, a *cerrar* o *descargar* se ejecuta de maneras muchas veces inconsciente⁵. “Ante el registro

⁵ Recomiendo acceder a los escritos de Guillermo Cacace publicados en su web <https://www.guillermocacace.com/reflexiones-del-hacer>, en particular al que nos referimos aquí, llamado “*El trabajo del actor: la tensión dramática*”. En ella hace una lista de algunas observaciones de estas operaciones comunes en el trabajo del actor en las que aquí no nos detendremos demasiado.

de la construcción de una tensión el actor puede desarrollarla o cerrarla abortando su crecimiento. Bloquearse reenviando la tensión a su propio cuerpo (tensiones físicas) o descargando dicha tensión” (Cacace; s.f.).

Más allá de las *operaciones* específicas de cierre que nombra Cacace y que pueden verse en su web, me interesa aquí hacer una posible distinción personal que construye un dilema polarizado -pocas veces trascendido- entre dos maneras de operar sobre la *tensión* que emerge del vínculo escénico con el otro:

-Descarga hacia afuera (cerrando el adentro): El “problema” es el otro. Actitud autoritaria. Hermetismo. Atropello. Creo que lo puedo todo. Valoro mi proyecto por sobre el otro, inclusive me proyecto sobre el otro; en él mis expectativas, mi mismidad, mi manera de ver el mundo, mi experiencia, mi pasado, etc. Devoro cualquier otredad que se presente, que es lo mismo que ignorarla o que utilizarla sólo para no resquebrajar mi proyecto. Un uso del otro que debilita su *haSer*. No hay pérdida, no hay conflicto, no hay vaciamiento; hay vampirismo, hay canibalismo o placer masturbatorio.

Cuando Mabel había encontrado, durante un ensayo virtual, una tensión en su rostro que le dio una sonoridad muy potente en la que se notaba su disfrute, Tomás la interrumpió con la gestualidad-sonoridad que también había encontrado; pero ella seguía avasallando el espacio virtual con su voz. No podía *estar* y a la vez, darle espacio para que el otro también pueda. De modo que la *tensión* se “cerraba” hacia ella, aplastando a Tomás, abandonando así la posibilidad de *encontrarse* y hacer *fricción* a partir de la *afectación* mutua.

-Descarga hacia adentro (cerrando el afuera): El “problema” soy yo. Actitud culpabilizante. Impotencia. Enajenación. Alienación. Creo que no puedo nada. Hay una intención de sacrificio total de mi proyecto y sobre todo de mi sentir, de mi resistencia, mi diferencia -que no es otra cosa que la otredad que represento para el otro- en pos de un ideal de consenso que termina siendo falso y por sobre todo, imposible. Hay obsesión de positividad, evasión de todo riesgo o peligrosidad, aún hasta quizás con la intención de que el vínculo permanezca. Dependo del otro, no le ofrezco material de roce, de *fricción* ni de goce; no le otorgo posibilidad de un diálogo que enriquezca el vínculo. Pretendo cambiar todo de lo que de mi estructura no se asemeja al otro. De alguna forma intento ser fiel al proyecto que el otro tiene de mí. No deja de ser lo mismo que el anterior, pero en el rol inverso.

En el mismo ejercicio, cuando le pedí a Mabel que “desde ahí” se disponga a escuchar a Tomás -que había empezado a cantar un canto que recordaba a Sinatra pero pervertido por

la extrañeza de su rostro- abandonó el estado que había encontrado y simplemente contemplaba a Tomás responsabilizando la *tensión* del ejercicio en él, dejándose aplastar por ella.

Cualquiera de estas dos alternativas que solemos realizar para sortear la peligrosidad e indeterminación del vínculo, producen la muerte de la *tensión* transformadora y en consecuencia, del *acontecimiento*; son dos caras de la misma moneda de la urgencia conclusiva y de expresión. Todos los “hábitos” que se desprenden de estas dos polarizaciones probablemente sean sólo síntomas de la misma ética actoral miópe y estrecha: solemos concebir la expresión actoral en el *encuentro* escénico -ya sea siendo actores o directores- como producto de una autoría con total independencia del otro. Se pretende atropellar a lo incierto, misterioso e impredecible del *encuentro* a través de la creencia paradójica de que estamos solos en él; que a la dificultad del *encuentro* le ganaremos en soledad. Nos cuesta acostumbrarnos a otro sistema ético o sensible que piense por fuera de la ilusión de las fronteras “vos o yo”.

Al aparecer una *tensión* que nos une (no es necesario que sea negativa o positiva: las tensiones no tienen categorización, significación o moralidad en sí misma, ella está dada por las subjetividades que la componen), ésta nos permite estar ahí; nos brinda la posibilidad de estar presente a partir de un conflicto o por una simple relación dinámica entre ambos. Luego, al querer resolver esa *tensión*, alguien intenta tomar o ceder por completo el control de la misma, y con el control la tensión muere: se descarga hacia alguno de los dos y ya no estamos ahí, vuelve cada uno a su propio refugio y empezamos a realizar el famoso “como si”.

Entonces, ¿es resolver o alojar?

Una vez con uno de mis profesores y amigo, Maximiliano Gallo, reflexionábamos sobre una analogía: bien es sabido que cuando aparece un dolor o una molestia en el cuerpo provocado por un objeto externo la primera actitud reflejo para defenderse de la molestia es tensar; de esa manera, el cuerpo acostumbra a proteger su vulnerabilidad. Pero luego de un tiempo termina provocándose a sí mismo una acumulación de tensiones y nudos que van estrechando su movilidad: al fin y al cabo la acción con la que pretendía protegerse lo termina dañando y limitando.

Algunas personas se dan cuenta de estas tensiones y sus causas, por lo que llevan a cabo su reflexión y tratamiento. Otras, para seguir en el ritmo cotidiano, donde ser insensible es más “productivo”, compran alguna pastilla analgésica que les adormezca esa sensibilidad (¿síntoma de qué?).

En la escena quizás suele suceder lo mismo, frente a cierta incomodidad, diferencia o *tensión*, nos defendemos de la misma manera: haciendo fuerza. Sin detenernos a alojar o *escuchar* de qué se trata esa dificultad que se presenta. De hecho, hasta cuando la hacemos consciente nuestra intención suele seguir siendo “resolverla”; echarla hacia afuera de forma rápida con algún recurso a mano. Tanto es así, que a veces buscamos en cursos y talleres las herramientas “necesarias” (nuestras “pastillas”) para que no nos vuelvan a agarrar indefensos en escena otra vez.

A través de la reflexión, frente al dilema que emerge en relación a “¿Cómo solemos operar hacia las *tensiones* del *encuentro*?”, consideré que un paradigma distinto al resolutivo para las *tensiones* podría ser el entendimiento de la existencia de cada uno como un entramado amoroso con el otro. Pensamos que si nos ahorramos el conflicto habrá más amor o éste perdurará, y generalmente no es así, sino al revés: hay amor mientras más se permitan las diferencias o conflictos (que no es lo mismo que provocarlo). No sólo nos referimos a las diferencias que producen necesariamente un cruce de posturas y pensamientos distintos frente a determinada circunstancia, sino también, de modo más general, hablamos de diferencias en las *formas* singulares -de ser, estar, percibir, hacer y mirar el mundo- de cada individuo.

Cuando hay un vínculo amoroso hay unión más allá de las dificultades y *resistencias*: porque le permito, tanto al otro como a mí, el desconocimiento de mi totalidad y la suya; lo que implica estar desconociendo y reconociéndose mutua y permanentemente. El placer del amor que reside en el vínculo no está específicamente en la satisfacción recíproca de los deseos de cada uno, sino en el *dejarse ser* uno al otro; no hay actitud represiva o exorcizante de las dificultades e ignorancias. Si es como se dice por ahí: “la pregunta más estúpida es la que no se hace”, también podríamos decir que “el conflicto más conflictivo es el que no se *expone*”, el que no se atraviesa o no se le da *alojamiento*. Este último concepto es extraído del pensamiento que la reconocida maestra Nora Moseinco fomenta en sus clases⁶. Nora reitera el hecho de que “dar lugar” a la dificultad, como un gesto amable y humano, termina siendo más potente para la emancipación del actor que intentar sortearla.

Del mismo modo durante el proceso, más que intentar resolver los estados y *afectaciones* que traían la actriz o el actor, siempre terminó resultando más funcional a su *haSer* el trabajo con las mismas: a veces llevándolas hasta su punto crítico (como contamos que sucedió con Tomás con su rostro de incertidumbre) o simplemente dejándose sentir las (como

⁶ Me he familiarizado con la propuesta de Nora y sus ideas en el seminario “Ser maestrx, ser directorxs”, dictado por ella misma de manera online, organizado en el marco del ciclo *Mujeres Maestras del Teatro*.

Mabel y su canto frustrado). Al igual que el ejemplo de las tensiones musculares del cuerpo, parecieran existir entonces estas dos maniobras de *alojamiento* de la incomodidad: llevarla al extremo de crispamiento hasta poder desistir de la defensiva del cuerpo, o bien respirar un momento y *darle lugar* a la molestia.

Sea incomodidad física o personal, el cuerpo se comporta de la misma manera: antes que priorizar la reacción de defensa, mejor será *alojar* la dificultad (ya que la ajenidad forma parte sustancial en el arte del actor y por lo tanto no podrá evitarla nunca). Es otra comprensión del estado de libertad del actor: no implicaría una idea de superioridad individual o autonomía hermética, sino el movimiento infinito que implica asumir la vulnerabilidad e incerteza que nos revela el vínculo.

Alojar a algo -o a alguien- en uno implica decidir brindarle un espacio, un ambiente y un tiempo determinado; asignarle un lugar específico dependiendo de la prioridad o importancia que se vaya percibiendo de éste. La aparición de la urgencia, en pos de la resolución de determinada *tensión*, debería ser generalmente ignorada: toda *tensión* necesita un tiempo de circulación y afectación específico, que sólo puede ser percibido en su *demora*, es decir, no necesariamente en la lentitud, sino en el permiso de correrse de toda expectativa temporal que se da en el dejarse atravesar; es ese “irse por las ramas”. Algo así pasaba durante el ejercicio de los ojos vendados: Mabel tuvo una primera reacción de incomodidad cuando Tomás le volcó agua en su espalda, por lo que en lugar de “saltar” la molestia y pasar a otra cosa, apareció esta “dificultad” en la que (como no se comunicaban con palabras) él no sabía si seguir o no, pero luego Mabel sintió (y Tomás lo percibió) que “cruzó un umbral” en el que aunque era algo raro, también “quería más”.

La cercanía de esta ética actoral de *alojamiento* de los *afectos* con la meditación no es casual: muchas veces se compara la actuación como un estado liminal entre la vigilia y la relajación al igual que esta práctica milenaria. La meditación no ejerce un sometimiento o negación de los pensamientos y emociones (*afectaciones*), pues

Al igual que el océano tiene olas y el sol emite rayos, el resplandor mismo de la mente son sus pensamientos y sus emociones. El océano tiene olas, pero no se siente especialmente molesto por ellas. Las olas son la *naturaleza misma* del océano. Surgen olas, pero ¿adonde van? Devuelta al océano. ¿Y de dónde vienen? Del océano. Del mismo modo, los pensamientos y las emociones son el resplandor y la expresión de la *naturaleza misma* de la mente. (...)

Cuando vuestra actitud cambia, la atmósfera de vuestra mente cambia por completo, incluso la naturaleza misma de vuestros pensamientos y emociones. Cuando *vosotros* os volvéis más afables, *ellos* también lo hacen; si no tenéis problemas con ellos, ellos tampoco los tendrán con vosotros. (Rimpoché; 2015, p 112-113)

Es en este despliegue de sensaciones que salen a la superficie donde el cuerpo puede habilitar espacios de relación y “acomodamiento” entre sus “partes” a partir de un silencio o *demora* que funciona como contención. Durante las meditaciones con las que entrábamos en los ensayos virtuales, era notable la potencia de transformación positiva que ejercía sobre los *afectos* del cuerpo esta no-búsqueda o no-hacer. Es por eso que decidí seguir trabajando con esta lógica de “vacío” durante los ensayos.

Esta actitud más “afable”, como dice Rimpoché, que desprendía esta ética amorosa del “permiso de conflicto”, permitía que en el mismo gesto de *dar lugar* a las propias *afectaciones* se le habilite también un espacio al otro para convivir con él y sus diferencias sin percibir las como un obstáculo o un problema. Lo amoroso del vínculo, sería entonces, no un componente que uno puede agregar o quitar, sino la red en sí misma que conecta a los seres y a la que uno puede *dar lugar* o no. De modo que uno no ama concretamente, sino que deja pasar el amor a través de sí.

La confianza que fue ganada gradualmente a partir de los ensayos y los momentos de sociabilidad de esta investigación, en realidad es consecuencia de un permiso y *alojamiento* feliz de la otredad del otro en cada momento del proceso. Es decir, el vínculo amoroso del grupo *alojaba* a cada uno dentro del mismo (su estado anímico y personal, las *resistencias* y *afectaciones* que traía al ensayo, sus expectativas e ideas con respecto a lo actoral y teatral, inquietudes, etc.). Es un proceso casi invisible que excede lo meramente “artístico” y traspasa a lo personal, en el que al *alojar* o jugar con las *resistencias* y *afectaciones* propias o del otro -satirizándolas desde el humor sano, la simple compañía, la comprensión o la serenidad- va permitiendo abrir la carnadura de los individuos a la *exposición* del *encuentro*: como lo hacía durante los juegos de “todo es actuación”, cuando combinábamos palabras del otro en un mismo texto o cuando uno de los actores se entregaba -a ciegas literalmente- a las *afectaciones* del otro. Decía Mabel:

Casi que no hubo obstáculos, fue un devenir muy fluído (...) al anular un sentido tan importante como la vista, me parece que requiere de la confianza del otro, y que uno siente las percepciones de otra manera, se incrementa. Por eso, por más que se haya dado, se dió en un proceso... capaz si el primer día hubiéramos trabajado con los ojos tapados no hubiera sucedido lo mismo. Uno se entrega a esas sensaciones, por eso uno siente esa libertad o ese bienestar. (Mabel; Comunicación personal, 2019)

Es necesario, entonces, *decidir* una disposición de sí para el *encuentro* para poder dar más espacio a los hilos tensivos que me afectan y afectan al afuera sin cerrarlos hacia uno o hacia el otro. Si nos colocamos de otra forma, distinta comenzará a ser la manera que

tendremos de ver nuestras *resistencias* y *afectaciones*, y por lo tanto, distinta será la forma de valorarlas dentro de nuestra subjetividad.

En relación a esta necesidad de *decisión* frente a las *afectaciones* que se dan en el *entre* y en base a qué disposición o marco referencial se toman esas decisiones, quisiera rescatar algunas ideas aportadas en el reciente trabajo doctoral del investigador Marcelo Comandú:

Ese acto de hacer-pasar-por-el-cuerpo implica una toma de decisiones. El/la artista necesita decidir, tomar una decisión; pero decidir no significaría entonces imponer una elección, tal vez arbitraria, que anteponga lo proyectado, sino elegir en resonancia con ese entorno que se presenta profuso e invita a una tensión-atención, a una escucha intensiva, a un estar atento a la novedad que el acontecimiento augura y del que la toma de decisiones forma parte como un factor entre otros de esa composición al interior del acontecimiento. (...)

Lo que el/la artista necesita producir –pensándose en esta relación absoluta con el afuera– es una corporización del pensamiento, un pensamiento “en” o “desde” el cuerpo, en tanto cuerpo expuesto al acontecimiento y en resonancia con las líneas de fuerza que lo despliegan, para desde allí discernir y producir una toma de decisiones a partir de la escucha. (Comandú; 2019, p. 35-36)

Es interesante que así como la *escucha* pasamos a pensarla como un gesto activo, el *decidir* se convierta también en un gesto receptivo; cómo si fuera indivisible: decidir-escuchando, escuchar-deciendo. Podríamos entonces pensar que este *decidir*, más que funcionar necesariamente como una relación absoluta con el afuera, quizás es sólo hacia las *afectaciones* que este provoca en uno (el afuera como totalidad siempre excederá nuestra capacidad perceptiva y cognitiva): *Decidir* es un gesto de asociación con lo inasible del *encuentro*.

Ese lugar en el suelo en el que Tomás terminó encontrándose recostado al lado de Mabel mientras ella quedaba riéndose sola, él *decidió* detener su mirada en un punto alejado del espacio, quizás en el techo, quizás en su mente, y en esa suerte de disociación asociada con Mabel produjo una *tensión* que nos hacía preguntar desde la expectación qué pasaba allí. Ora por el cansancio del trabajo en Tomás, ora por la aparición de un pensamiento, he aquí la evidente manifestación de una inteligencia que reside en la *escucha* siempre vehiculizada por la *decisión* sobre las *afectaciones* que se detonan en el *estar* con el otro.

Decidir, *escuchar*, *alojar*, terminan siendo, en última instancia, una manera de “aprovechar” las *afectaciones* que se producen en el *encuentro*. En las palabras de Paco Giménez, hablaríamos de un asumir “lo que hay” para “abrirse paso”:

Como en la técnica del taladro, el propósito es penetrar, abrirse paso. Para eso estudian, para penetrar en el cuerpo, en el espacio, en el tiempo, en su propia fuente personal; no es para andar en la superficie resbalando. Si el taladro está mal usado resbala en la pared. Cuando actúan tienen que darse cuenta de qué está sucediendo en la escena, cómo es el vínculo con el compañero, cómo es el trabajo en el espacio, cómo se está

manejando el ritmo; si realmente hay escucha en el otro o en uno frente al compañero. Tomar contacto con lo concreto, lo que está sucediendo en ese instante, lo que vemos, lo que captamos, para empezar a develar lo que está ocurriendo. (Paco Gimenez en Comandú; 2019, p. 126-127)

Comandú nos dice que “Paco advierte los peligros de un mero ‘fabular’ en el teatro. En vez de ello, el valor está puesto en hacer crecer las situaciones haciéndose cargo de lo que en ellas está pasando” pues, el actor

necesita encontrar los impulsos de su deseo y los mecanismos para operar desde ahí, en contacto con lo que el acontecimiento provee como principio de realidad de toda ficción posible (...) ‘El que no se exhibe no existe, y el actor debe hacerse notar, salir, dar un toque de artificio, dar un despegue, porque la realidad se queda ahí, donde está. Los recursos actorales que trabajamos son para poder salir de la carnadura vulgar que uno tiene cotidianamente. Pero en la carnadura vulgar hay material interesante, hay materia prima. Por ejemplo: cómo uno capta el mundo, los herrumbres que lleva adentro, lo que le toca cada día, lo que cuesta, lo que alegra... y ese también es un material interesante, pero se tiene que combinar con elementos de artificio para que despeguen, para que hagan juego, si no se quedan en una cosa absolutamente personal. Pero dedicarse solamente al artificio tampoco, porque se necesita entrar en un juego con otros elementos que les arranquen algo interesante, singular, que cada uno tenga’. (Giménez en Comandú; 2019, p. 127-128)

Este es el gesto de “aprovechamiento” que venimos insistiendo al *alojar* las *afectaciones* y que ocurre cuando, en primera instancia, habilitamos ese estado de *escucha* o *no-hacer* para que luego el actor, al acceder a “los impulsos de su deseo”, pueda entonces *decidir* con intención poética la manera en la que *expone* sus procesos sensibles frente al *encuentro*. Como suele decir Paco: “no se trata de poner vida, sino de crear vida” (desde lo que se vive, podríamos agregar).

Esa “carnadura” que provee la “materia prima”, se trata, en nuestras palabras, nada más ni nada menos que de las *resistencias* de cada uno con las que chocan y donde se *alojan* las *afectaciones* (y que a su vez, a veces éstas últimas también terminan por transformar a las primeras). Por eso es que ninguna *afectación* o *resistencia* es correcta o incorrecta, positiva o negativa, en tanto que siempre están en tránsito, formando parte del capital sensible y expresivo del actor, ofreciéndolo a la *fricción* con el afuera en una oportunidad de movimiento y aprendizaje.

Cualquier actitud resolutiva ante estas partes de uno -generalmente las más marginadas- termina generando un entorpecimiento en el propio proceso natural de estar-siendo-otro. Detrás de aquello que hace sentirme frágil, insuficiente o ridículo hay siempre una enseñanza, y si no le damos lugar, simplemente la postergamos: es una actuación procrastinada.

Dar lugar no implica no tener la intención de que las cosas cambien o resistirse al cambio en sí, sino, no estar necesariamente aferrado a que las cosas cambien en la *forma* que

esperamos o estar pidiéndole a la “cosa” que cambie cuando aún no lo puede. Tal como Nora Moseinco nos decía en su clase: como si por regar más la planta creciera más rápido, pero ésta tiene su propio tiempo de crecimiento.

De modo que el gesto de *alojar* o *dar lugar* se trata más bien de un acto de paciencia -como diría Oscar Rojo- y desapego a la espera de resolución, en tanto que el resultado que se espera es siempre un ideal construido en base a lo conocido, y lo que creo conocer es siempre más restringido que la realidad que presenta el *encuentro*. En un seminario de Dirección, Luciano Delprato nos decía “el mundo siempre es más interesante que uno mismo”. De la misma manera podríamos decir “el *encuentro* siempre será más interesante que uno mismo”: la realidad del encuentro siempre presenta una complejidad e inteligencia mayor que la que podría resultar de nuestra coerción. Esto no implica que debamos callar aquello que sentimos y creemos realmente potente, sino que sólo el lugar que esto vaya tomando en el proceso creativo podrá ratificarlo.

Conclusiones-Aperturas

Cuando hemos perdido de vista el fin y propósito de nuestra vida en medio de la conciencia de cómo deberíamos vivir; miramos atrás con profundo aprecio y nostalgia a los tiempos cuando nos sumergíamos completamente en lo que estábamos haciendo con un intenso interés que no sabía de más nada.

George H. Mead

Lo que sabe la ignorancia o lo que ignora el saber

Como actores/actrices, la *escucha* no surge particularmente de un interés en *saber* o entender *lo que pasa* en la escena, sino que opera sobre las lógicas del *pasar*. Por lo tanto, podemos decir que hay una cierta “ignorancia”, un no-saber que permite *encontrarnos* con el otro, o simplemente *estar*.

Esta ignorancia no siempre duele, ya que es parte de la naturaleza misma del teatro y de la existencia humana con la que éste juega: nunca podremos saber ni controlar el devenir de los sucesos porque están siempre sometidos a las contingencias e inconsistencias del presente. *Estar*, para un actor, implica asumir que siempre es ignorante, en cierta medida, de aquello que hace: no sabe bien de qué se tratan las fuerzas que convoca o las emanaciones que provoca; con suerte apenas puede sospechar hacia dónde va su cuerpo y balbucear sus impresiones al respecto. En realidad, la inteligencia del actor pareciera tener su particularidad en la capacidad de asociarse con lo no esperado, lo no elegido, siempre *expuesto* a un caos (o a un orden que lo excede).

Pero aunque esto pueda parecer una obviedad o mera poesía, no parece siempre tener lugar en las prácticas y pedagogías actorales donde se prioriza, aún escolarmente, la capitalización o demostración de un “saber” determinado antes que la familiarización con las brújulas que nos guían en lo incierto.

¿De qué se trata esta apología de la ignorancia? Cuando sólo permitimos que el “saber” guíe el cuerpo, mas bien no sabemos: estamos presos del saber; no hay lugar para el tormento, hay asfixia; no hay hambre de deseo, porque ya estamos llenos.

Este respeto hacia lo que “no se sabe” no es menor. Es una comprensión de la propia

existencia que devela las impermanencias e inconsistencias del Ser (y por lo tanto del *haSer*), pues uno es *con* el afuera que lo desborda y que al mismo tiempo lo contiene. Dice Hugo Mújica:

El no saber, o el saber de la ignorancia una vez abrazada, acogida, es también una relación; relación con lo que no abarcamos pero nos abarca, que no entra en nuestra comprensión pero que está allí, allí donde exponiéndonos la vivimos, que aunque no la comprendamos, no la dominemos, la latimos. Una relación con lo que se anuncia sin revelarse o se revela sin conceptualizarse: una presencia que no se ciñe a un presente, que ni se dibuja ni se refleja en nuestra conciencia, que sin abarcarla habitamos.

Lo desconocido es desconocido, pero no ausente, es presencia, aunque no esté presente ante nuestro saber, aunque no se deje palpar por nuestras manos ni subsumir por nuestra mente. Y, como toda presencia, por intangible que sea, es posibilidad: puede ser relación. Relación con lo tan incomprensible como inexpresable que, cuando se serena confianza, solemos llamarlo misterio, otras veces trascendencia... (Mújica; 2014, p. 100)

Quizás no es en sí el actor y su despliegue expresivo lo que realmente nos conmueve al observarlo, sino, hablando en la misma sintonía que Oida, lo que el actor nos hace *ver* a través de sí: ese sabor a misterio como dice Mujica, a trascendencia; la vehemencia de un resplandor en su simple *estar* con el afuera. Es como si aquello se dejase develar tan sólo cuando le deja un espacio para *alojarlo* en sí; para “relacionarse” con aquello que ignora, que lo incomoda, que allí en lo incierto se asoma apenas como un susurro, una pequeña grieta que fisura el cuerpo del actor, y que abriéndolo, devela el abismo que lo sostiene⁷. Tal vez es esa la potencia que se adivina en su mera presencia: probablemente sea la conciencia de que el *acontecimiento* trasciende su control lo que le hace temblar antes de comenzar la función; o lo que también, al terminarla y tomar un respiro, tenga esa sensación extraña y maravillosa de no saber bien qué es lo que hizo.

Un fuego errante

Si lo que esperamos del *encuentro* con el otro no tiene garantías de ser concretado, si lo que se va presentando está siendo por única y última vez, si el *acontecimiento* que se da por la relación con el otro no es producto de ninguno en particular sino de un *entre*, si la búsqueda de seguridad a través de la demostración de lo aprehendido más bien dificulta y vuelve estéril el *encuentro*, si la prioridad no está en aplicar los saberes sino en sus transformaciones por medio de la *fricción*; en fin, si el terreno de la escena es siempre incierto, entonces ¿qué guía nuestro *haSer*?

¿Qué mueve al cuerpo? ¿Desde dónde se mueve? Para Oscar Rojo la respuesta

⁷ “Sí, el fragmento, la ruptura..., el vacío, son constitutivos de la tradición que heredamos; sobre ellos, también sobre ellos, nos apoyamos. Sí, el vacío también sostiene. Sostiene liberando” (Mújica; 2014, p. 29)

podría ser: una inteligencia que le es propia, que hay que escuchar o dejar pensar más allá del plan, más allá de lo ya pensado y acudiendo al lugar de no-saber de antemano. Un saber no-saber, un dejar pensar al cuerpo, o dejar que el cuerpo sepa cómo resolver desde una inteligencia inmanente. Él decía: “movete como si fuera la primera vez que lo estás haciendo, como si no supieras cómo resolver las cosas; movete desde ese lugar: desde el no saber cómo se hacen las cosas (...) Uno se emocionaba, no por algo psicológico, sino porque era la primera vez que te sentías así. Hay un momento en donde algo de lo emocional se abre, incluso algo de lo físico cambia..., una conciencia muy fuerte. Entonces ahí hay algo que uno entiende.” (Entrevista a Fabricio Cipolla) (...)

Oscar planteaba una colocación inicial desde donde se opera sin pretender resultados rápidos y eficaces, sino desde el deseo o la necesidad de habilitar un lugar de escucha del estado que abre a la experiencia. Esa es la mayor eficacia. (...) Entonces, en su propuesta, el/la artista no inventa vínculos, los promueve, pero desde un hacer que comienza en la escucha. (...) Es un trabajo. Ese “saber no-saber” implica también un saber-descubrir. (Comandú; 2019, p. 97-99)

Esta “inteligencia del cuerpo”, que responde como “un saber de la ignorancia” frente a lo incierto, percibe entonces una certeza que no es comprensible para el pensamiento racional que enaltece lo asible. Las certezas que se intuyen desde la *escucha* y que brindan confianza, brío y movimiento al *acontecimiento*, se perciben desde otro ‘órgano’: un órgano que siente pero no “ve”, como si siempre oyera algo que le resulta familiar, pero a la vez nunca termina de entender de qué se trata; a veces lo llamamos “intuición”, otras veces “sentir”, otras “deseo”, “goce”, “eros”, “alma”, “libertad”, etc.

Podríamos pensar que se trata de un plano del *deseo* que puede sostenerse más allá de la satisfacción o insatisfacción de lo esperado, que conoce un goce mucho mayor que éste a través del recibimiento de las fisuras, los silencios y heridas de la *fricción*:

Cualquier deseo se conforma de una multitud de ofrecimientos y anhelos, y, finalmente, habrá tantas variedades de deseo como encuentros eróticos. No obstante hay ingredientes comunes, y lo que yo llamo un otro lado del deseo está, creo, presente en todo deseo, aunque pueda variar el grado de su importancia o la posibilidad de su reconocimiento. (...)

El propósito es ofrecerle al otro un respiro que aplace el dolor del mundo. No la felicidad, pero sí un respiro que alivia al cuerpo del riesgo enorme de sufrir dolor. En todo deseo hay compasión y hay apetito; ambos, no importa su proporción relativa, se entretienen. El deseo es inconcebible sin una herida.

Si hubiera seres sin heridas en este mundo, vivirían sin deseo.

La conspiración es entonces para crear juntos un lugar, un locus, de exención, necesariamente momentáneo, que nos libre de la lastimadura sin sosiego de la cual la carne es heredera. (...)

Si lo observa una tercera persona, el deseo es un paréntesis corto; si se experimenta desde dentro es algo trascendental. En ambos casos, sin embargo, la vida cotidiana continúa en su entorno, antes y después.

El deseo promete liberarnos. Empero, eximirnos del orden natural existente es equivalente a desaparecer. Y es eso precisamente lo que el deseo propone en su punto de mayor éxtasis: desvanecámonos (...)

Comúnmente se piensa en la plenitud como acumulación. El deseo insiste en que es un regalarse: la plenitud de un silencio, una oscuridad en donde todo está en paz (...)

Una vez compartida y experimentada, la salvedad que ya no exime permanece inolvidable, y las desapariciones semejan ser más reales, más precisas que lo aparente o lo legible. (Berger; 23-5-02)

Las palabras de Berger, nos hacen reflexionar desde el pensamiento sensible que lo caracteriza. El *encuentro* es ese “lugar” en el que los cuerpos pueden “desaparecer” juntos y al pasar el tiempo deja una huella en ellos, una huella que se hace nido, se vuelve casa.

A ese “lugar” donde nos recibe el *encuentro*, se accede desde ese "otro lado del deseo" que está “presente en todo deseo”, pliegue, silencio o *herida* del cuerpo. Palpita con una fuerza sensible más profunda que todos estos, por lo tanto es difícil nombrarlo. Pero es probable que, a modo de brújula escondida en el cuerpo de la persona que actúa, casi como una especie de embajadora de este “abismo” existencial, exista esta suerte de incandescencia o de fuego: un fuego tan abierto a lo incierto que ninguna brisa ni viento lo debilita, un fuego que puede hacer de la contingencia y del miedo (que traen todos los deseos) su propio combustible, un fuego que mantiene su aroma fiel e indeterminado a la vez, un fuego que es sabio en su ignorancia y en su saber, que parece atravesar con natural sencillez la complejidad del *acontecimiento*, un fuego que goza de aquello que desaparece y transmuta aquello que se desvive por quedarse, un fuego que es como un soltar o -parafraseando a Mújica- como un vacío que lo sostiene todo, que lo sostiene liberando, que no es ciego hacia lo que se muestra efímero, incapturable, inescrutable, innombrable, inconexo, incoherente, distinto, amorfo, ridículo, torpe, marginal, precario, erróneo, desconocido, oscuro, incómodo o inútil; sino que disfruta de la demora y la desviación que implica alumbrar allí para ver qué hay. Un fuego que comprende la deriva como su propia naturaleza: *un fuego errante*.

Teatro y pandemia

Apuntes: Entre la vida y el teatro

*¡Quién pudiera, como el agua,
escuchar a la luz de las estrellas
el diálogo siempre inconcluso
de la luna y la brisa!*

Juan Filloy

La situación pandémica ha irrumpido de manera abrupta e irreversiblemente en el hábito de los cuerpos. Visto desde cualquier perspectiva, de esto no hay dudas. Y aunque el *acontecimiento* es el mismo pero la *experiencia* vivida de cada uno es distinta, cabe aquí adelantar algunas observaciones respecto a cómo se modificó nuestra relación con lo teatral, luego de este gran *uppercut* que partió nuestras vidas. Al estar prohibidas las condiciones en las que conocíamos el teatro, es importante pensar el roce que enfrentó el teatro con la virtualidad, y que es el medio que este proceso tuvo que ocupar para poder finalizarse.

La potencia de la *experiencia* que puede provocar el teatro a diferencia de otras artes, hemos dicho, se debe a que pertenece y trabaja desde el mismo orden vital y convivial en el que los cuerpos existen día a día. Por esa razón, hay siempre algo de lo humano que puede descubrirse durante los procesos, pues existe la posibilidad de volver a una suerte de territorio de perplejidad común con el otro: los que integran el rito, parecen percibir un padecimiento o resplandor que los une (ese “vacío” donde según Berger se encuentran los sujetos del deseo) y es en esta reunión que los cuerpos vuelven a re-conocerse a sí mismos y entre sí. La condición presencial física del teatro permite la posibilidad de *encontrarse* deviniendo intimidad, es decir, se vinculan de una manera particular (poética y experiencial), creando un espacio y una temporalidad distinta de la cotidiana, donde unos extraños, sin explicitarlo, se confían algo genuino de sí.

El teatro posee esta vitalidad que, aunque a veces se le quiera parecer un poco, corresponde a un plano muy alejado de la omnipotencia e industrialidad de su hermanastro virtual: el cine. Por esa razón, parece que siempre está destinado al fracaso y a la inmortalidad al mismo tiempo, pues pese a su falta de “éxito” como producto del mercado del entretenimiento, no podemos evitar volver a su necesaria “precariedad”. El teatro que asume su diferencia de condiciones con este “pariente”, no disimula su “pobreza”, sino que entiende los

límites y posibilidades del cuerpo como una misma potencia: donde creíamos que sólo había carne se revela allí un fulgor siempre inesperado, emerge desde lo impredecible reconciliándonos con lo inasible de la existencia.

Frente a su imposibilidad, algunos hemos intentado reinventarnos (por necesidad económica, personal o espiritual) invadiendo lo virtual. Mucho ya se ha hablado y se ha hecho en relación al teatro y este manotazo de ahogado, lo que hizo que se nombre bastante el concepto que Dubatti denominó como *tecnovivio*. A diferencia del *convivio* que, como dijimos al principio de este trabajo se trata de la “reunión de dos o más hombres, vivo, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada -no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad” (Dubatti; 2007, p 46-47), el *tecnovivio* funciona de manera distinta. Para el autor, se trata de una modalidad de experiencia vincular entre sujetos mediados por algún tipo de tecnología. Diferencia dos grandes tipos de *tecnovivio*: el *interactivo* (“el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.”) que es posibilidad de vinculación intermediada pero inmediata (“dialógico”), y por otro lado existe el *monoactivo* (“libro, cine, televisión o radio” por ejemplo) donde no puede establecerse “un diálogo de ida y vuelta” sino que la relación es con “una máquina o dispositivo producido por esa máquina”. (Dubatti; 2015, p.46)

Ahora, si nuestro cuerpo tuviera la capacidad de oír, ver, sentir y emitir sonidos o información de algún tipo a miles de kilómetros de distancia, o de estar en varios lugares al mismo tiempo, pues entonces la capacidad de generar una “reunión de dos o más personas” presentes físicamente sería mayor y por lo tanto, podríamos hablar de un *convivio* a una escala colosal. Lo descabellado es que esto es posible (si bien en cierta forma) a través de la intermediación tecnológica. Lo que nos lleva a pensar que, si los límites entre personas y máquinas son cada vez más imprecisos hoy en día, entonces las diferencias entre *convivio* y *tecnovivio* también lo son. La brecha todavía está en que la tecnología no ha avanzado lo suficiente como para poder simular fielmente la cercanía física con otra persona. Si hablamos de las plataformas de videollamada, aquellos que podemos tener una computadora o un celular en medianas condiciones sólo tenemos posibilidad de vincularnos con el otro a través de dos tipos de signos: visuales (en dos dimensiones y en la calidad que dispone la cámara de cada uno) y sonoros (que ni siquiera es exactamente la voz del otro y su temperatura o timbre armónico sino lo que pueden traducir los bits de los dispositivos).

Pero aunque la tecnología logre achicar esta brecha algún día, hay una diferencia importante que es que cuando el otro es mediado por “lo virtual” o “lo tecnológico” parece

siempre perder su peligrosidad. Es decir, el cuerpo ya no roza con toda la *superficie sensible* del cuerpo del otro, sino con una representación virtual de éste (lo que seguramente hace que no pueda convertirse en “teatro” porque aquí estaría perdiendo su famoso “riesgo”). Por lo tanto, el miedo y rechazo a la diferencia que tanta masividad ha logrado hoy en día, encuentra una siniestra tranquilidad en esta modalidad. Puedo reunirme con el otro sin la amenaza de su *otredad*. El otro no puede dañarme, siempre puedo escapar. “Lo virtual” me “protege” del otro, porque este está filtrado, o más bien, ha mutado en una “cálida” y plana virtualidad.

Me arriesgaría a decir que la virtualidad, siguiendo como ejemplo este tipo de *tecnovivio*, no es meramente un “medio” entre ambos sujetos sino que se convierte en una terceridad en la relación. Se comporta como un “sujeto” más con el que relacionarse debido a que cada plataforma virtual fue diseñada por terceros con ciertas expectativas de “encuentro”. Nos afecta tanto o más que una persona: nos somete a sus condiciones, requisitos y funcionamientos, nos hace realizar diferentes acciones (algunas más explícitas y otras más sutiles: tener que encontrar una visualidad, una luz determinada, comprar ciertos dispositivos para que funcione mejor, enfadarnos cuando no funciona, revisar y pensar cómo se está viendo lo que hago, verse a uno mismo mientras se ve al otro aunque no quiera, tener que lidiar con llamadas telefónicas o notificaciones de otras aplicaciones, imaginar cómo es el espacio donde está el otro y cómo se debe estar sintiendo guiándome sólo por lo que me permite la pantalla, etc.)

Habría que pensar, que quizás se trate de una especie de diseño de “puesta en escena” para los encuentros entre personas, en el que se nos somete a una espacialidad distinta de la física, y por esa razón el cuerpo de los participantes trabajan entendiéndose dobles: se habita por un lado el cuerpo real de donde provienen las emanaciones (visuales y/o sonoras generalmente) que capta el dispositivo, y por el otro, la representación que éste logra a partir de ellas. Afecto y soy afectado por el otro a través de la *tensión* con la que me vinculo con “lo virtual”: allí se reúnen mi “Yo virtual” y el “Otro virtual” que ambos cuerpos intentamos “manipular” para comunicarnos. De modo, que ambas personas padecen una suerte de “mutación” en bits: reduciéndose a información reproducible, desechable, modificable e intercambiable por máquinas; los cuerpos se convierten en otro pedazo de información más vagando en la Nube, al lado de una bomba que explotó en el Líbano, un perro que se tragó un poster de Coldplay y una película sobre el Holocausto.

¿Cómo competir entonces por la mirada del espectador en este medio si como teatristas (artesanos que redimen el padecimiento de la carne) estamos jugando de visitantes (por no

decir extranjeros poco bienvenidos) en este “lugar” diseñado para el entretenimiento instantáneo, industrial e indiferente? ¿Qué forma tomarán estos intentos prematuros que tanto tesisistas como teatristas realizan para “copar” la virtualidad? ¿Le estaremos convidando algo al cine o a lo virtual? ¿Nos estará ofreciendo algo a nosotros?

A mi parecer, según lo vivido y lo visto, en estos intentos, “lo virtual” saca más provecho del teatro que a la inversa. Quiero decir, en muchos casos, el “arte virtual” se enriquece con la creatividad de los teatristas a través de propuestas con otro tipo de intenciones a las instaladas en los usuales artistas, diseñadores y espectadores de estas plataformas. El cuerpo de los actores con sus formas expresivas toman más relevancia que la hoy tan pretendida calidad técnica o tecnológica del video; la necesidad de “convivialidad” de los creadores teatrales puede transformar un archivo de Drive o una aplicación como Whatsapp en una plataforma artística y sensible, por ejemplo.

Aunque no se transforme en teatro, nuestra extranjería en este medio, parece producir ideas muy interesantes cuando no somos arrastrados por la corriente del entretenimiento y el mercado. Es como si la espectacularidad tecnológica, tan en boga hoy en día, se oxidase por medio de algo del orden de lo orgánico que trae nuestro bagaje con lo incierto. El video que finaliza este trabajo, por ejemplo, es más interesante desde la hazaña cinematográfica que teatral, ya que el modo de producción ha sido bastante particular: cada uno con su cámara, liberados a su creatividad personal (que nos recuerda al modo de creación colectiva de lo teatral), trabajando el guión dialógicamente con la montajista a la distancia, etc. Esto produjo un producto artístico que se destaca más por la focalización que hace hacia la dificultad de estos cuerpos con el medio audiovisual, que la calidad técnica final del mismo. Por esa razón creo, que lo único que el teatro puede llevarse de esta experiencia es, a lo sumo, la reflexión, la nostalgia y el cuestionamiento hacia sus propias prácticas o hacia la vida, antes que una nueva llegada de lo virtual a la sala teatral.

Por otro lado, es destacable cómo el proceso resistió a esta instancia, ya que durante los ensayos virtuales, la insistencia siempre estuvo en no intentar producir “algo interesante”, sino tan sólo experimentar el “estar juntos” pero desde esta otra modalidad. Es decir, no se trataba de “estar juntos más allá de lo virtual”, sino más bien de “estar juntos padeciendo lo virtual”. De modo que, al debilitar las pretensiones y expectativas centrándonos en “lo que hay”, las dificultades se podían transitar con mayor naturalidad y las afectaciones, que cada cuerpo cargaba en ese entonces, se podían airear en relación con el otro.

La ética que veníamos desarrollando progresivamente, pudo soportar la virtualidad

debido a que no reparaba en pretensiones en la “calidad” de las formas, sino que, simplemente nos disponía a colocarnos *expuestos* hacia lo diferente (ya sea que esto provenga del otro, del medio o de uno mismo) legitimando los lugares vulnerables, ridículos e inciertos del cuerpo en ese intento. Los cuerpos, cuando podían lograr disponerse a jugar desde el mero contacto consigo mismos o con aquello que encontraban en la intermediación virtual, hacían que la temporalidad cotidiana vaya deviniendo en otra distinta, ni las que suelen percibirse en el teatro, ni en el mero *tecnovivio*; sino, la de ese *encuentro tecnovivial* en particular. Es decir, las consignas y los cuerpos estaban enfocados en explorar la relación intermediada por este “tercero” (por ejemplo: cuando debían elegir cómo aparecían y desaparecían frente a la cámara, el punto de vista de la misma, cuando decidían cómo llegar al oído del otro a través de las palabras que utilizaban y se reproducían simultáneamente en el auricular de éste, etc.). Por esa razón, al aceptar las dificultades y adentrarse en ellas, se iba generando así una espacialidad-temporalidad propia dentro de “lo virtual”: una fisura, quizás apenas una grieta, que rajaba la pantalla por donde algo del otro aún podía aparecer entre tantos bits, resistiendo así el habitual uso de estos dispositivos diseñados para omitir lo que nos aburre o nos disgusta.

Pero, si estamos convencidos que no hay ningún otro medio que pueda reemplazar la tan erótica como “peligrosa” presencialidad del teatro, es necesario recordar que ese resplandor, ese *fuego*, ya existe en nuestros cuerpos en su día a día, aunque no siempre logre asomarse. Aunque, ¿no sucedía también que en el escenario tampoco lograba verse siempre, sino tan sólo cuando esos actores/actrices le “daban lugar”? Hoy, que el teatro está prohibido, quizás sea hora de “darle lugar” también lejos de las tablas.

La única verdadera diferencia que hay entre la vida y el teatro (aparte de las convenciones sociales que los separan ilusoriamente) es el hecho de que en la primera uno podría morir, ser excluido o castigado si allí se hicieran algunas de las cosas que suelen hacerse en el segundo. Pero el dilema que une a ambos se resume así: no hay ningún sentido y, aún así, lo creamos. Consciente o inconscientemente, nuestro cuerpo y mente van construyendo (o alguien nos construye) un relato de lo que somos, de lo que fuimos y de lo que podemos ser, como así también se va creando una imagen del mundo y lo social. Sin embargo, (siguiendo a Mujica) la escena y la vida sostienen sus más bellos fenómenos desde el mismo “vacío” de sentido; y cada vez que inevitablemente creemos adivinarlo o encontrar una nueva forma de habitarlo, olvidamos su presencia: esa “ausencia” que nos mantiene vivos.

Al igual que sostenía Oscar Rojo, esta ética “amorosa”, de *escucha* sensible y paciente con las *tensiones* que atraviesan y sostienen a los cuerpos, es un trabajo y un disfrute que trasciende

“lo teatral” y toca las hebras más sutiles y profundas de lo personal en cada actor; donde recordemos que según él “se producen los cuestionamientos expresivos más relevantes y se habilitan otras construcciones de la expresión” (Comandú; 2019, p. 92)

Por lo tanto, si por el momento no es posible el teatro que conocemos, y poco sabe el cuerpo sobre las diferencias reales entre éste y la vida, podría servirnos quizás, la invitación a la *experiencia* que nos da este *acontecimiento* obligatorio: tomar este “desvío” inevitable dentro del “proceso artístico” de nuestra vida, sin intentar sacar nada interesante previsto de antemano, sino tan sólo *alojarlo* de la manera en que se pueda, como simple gesto de amabilidad y presencia con lo que hoy conmueve al cuerpo. Pues, como decíamos anteriormente en lo que respecta a lo creativo, si el suelo que el actor trabaja para hacer brotar algo distinto es su propio cuerpo, entonces no sólo el ensayo es el lugar donde labrarlo, sino también a sus afueras.

Guión del montaje audiovisual

Escena 1: Prólogo

Espacio de ensayo vacío.

Va oscureciendo lentamente mientras se escucha el audio de un ensayo.

Joaquín:

Envíe la nota para entregar el proyecto, así que ahora vamos a hablar con inteligencia (comentarios y risas) (...)

Con otras palabras... estaban charlando y decían sobre qué es la actuación y decían por ejemplo, vos ahora estás actuando, y lo vemos ahora a Tomas que está actuando... todo eso que hace es actuación... como nos mira... y ahora yo estoy actuando... (...) y ahora vos Mabel estás actuando... ahora todos estamos actuando... (...)

La materia con la que jugamos en el teatro, es la misma que en ese lugar, entonces cómo llegar a afectarse entre ustedes (...) con esta materia que es con la que estamos todos los días.

Mabel:

Bueno la materialidad de los cuerpos que decía, que él es más joven, que yo soy más grande, que yo soy más petisa, que él es alto, que él es flaco... que eso hace que los cuerpos se relacionen de una manera más natural (...) osea que si yo hubiera sido una vieja formal... (comentarios y risas).

Tomás:

Y quizás es una etapa temprana para decidir cómo va a terminar el proceso, depende de los plazos que se haya propuesto (...)

Joaquín:

Y lo mejor sería el año que viene obvio (...) una fecha posible podría ser en agosto...

La pantalla queda completamente a oscuras.

Se escuchan diferentes audios de Whatsapp.

Joaquín:

Hola chiques... querides... ¿cómo están? Yo hoy zafando... bueno dada la situación que todos conocemos... El teatro no sabemos cuando va a volver, no sabemos cuando vamos a volver a ensayar tampoco... por lo tanto mi situación académica y económica peligra...para lo cual, esta investigación, este trabajo final, todo sea de tal forma que se pueda prescindir de una muestra a público como tal de obra (...) estoy evaluando si hacer un foro, o que (...) no me desconcentres isa, estoy hablando en serio (...) asique les mando un abrazo enorme y cuentenme que les parece.

Mabel:

Bueno yo lo que mas lamento por supuesto es haber proyectado.. todo lo demás creo que hemos logrado humanamente un vínculo muy sólido, bueno un nivel de confianza y entrega que tuvo que ver con encontrarme con ustedes y creativamente fue muy maravilloso...

Tomás:

Hoola muchachis (...) Bueno, sí, osea, a ver... osea, obviamente loco, hacé la tesis, reformula el proyecto obviamente, todo lo que consideres necesario blablabla, (...) ... bueno... en algún momento será... ni me voy a pensar cuando porque yo quiero empezar ya (...) y yo voy a estar ahí en ese ya...

Escena 2: Comienzo

Vemos imágenes de los comienzos de los ensayos virtuales.

La mayoría son intercambios informales de socialización.

Mientras se escucha un texto de fondo con la voz de Joaquín:

*¿Qué implica ensayar, para ustedes,
sin saber qué habrá mañana?
o si habrá mañana...
¿No les causa algo en el pecho?
¿Qué es actuar mientras se vive el fin del mundo?
Del mundo como lo conocemos...
O sí...
el fin.*

Escena 3: El adentro y el afuera

Cuando el texto dice “el fin” pasamos a ver un televisor que cambia de canales y en ninguno hay señal, mientras se oye el audio del carro del Gobierno de la Provincia de Córdoba donde pide a la gente que se quede en sus casas.

Luego oímos una música apenas formada (audio de Joaquín explorando con la voz y la guitarra) mientras vemos a Mabel y Tomás recostados. Están siendo guiados hacia el recuerdo a través de la voz hablada de Joaquín.

En un momento Joaquín dice “qué imágenes venían...” y entonces vemos algunas imágenes de

Tomás yendo en bicicleta por los alrededores del barrio donde ensayaba el grupo, mientras sigue sonando la música y escuchamos lo que recordaron durante la meditación.

Mabel:

Recuerdo ese postre que comimos esa noche, esa comida, tan rica...

Tomás:

Me acordé de las corporalidades, los movimientos de Mabel, míos...

Mabel:

Porque la verdad que lo disfrute mucho todo ese tiempo, me iba caminando hasta tu casa (...) yo llegaba caminando del centro

Imagen de Tomás acercándose a la cámara que lo toma desde el piso. Luego se corta la música al instante que se escucha la voz de Mabel: “¡Guau! ¡Hola!”

Vemos imágenes de los ensayos, los intentos de interacción entre Mabel y Tomás.

Mientras, seguimos oyendo su percepción del proceso.

Tomás:

Como que en ningún momento yo me pregunte... mmm.. funcionara esto... nunca me pregunto ese tipo de cosas... porque siempre tengo la seguridad o la confianza de que si, de que va a pasar algo

Mabel:

No pensé que íbamos a llegar a tanta afinar para trabajar ni para comunicarnos digamos...

Interactúan con el otro desde la voz, utilizando listas de supermercado como excusa textual.

Mientras seguimos viendo sus cuerpos interactuar desde lo virtual, Mabel cuenta un sueño personal imitando el cuerpo de Tomás durante uno de los ensayos.

Mabel:

Y después se murió él al año... a los dos años... Y lo soñé que estaba en una fiesta... todos conocidos... pero nadie le llevaba el apunte... Entonces él se había sentado con un montón de gente grande... viejos... entonces yo me acerqué... y le dije... “hoola julio...”

“Hola” oímos decir a Mabel al segundo siguiente. Están interactuando otra vez entre ella y Tomás desde sus cámaras.

“¡Cambio! ¡1... 2... 3... 4... 5!” grita Joaquín allí y pasamos a ver otro ensayo.

Ahora escuchamos a Mabel mientras vemos imágenes de la cotidianidad de los tres.

Mabel:

Los procesos son como las frutas maduras y se disfrutan. Tal vez por su ausencia presencial uno extraña los cuerpos y las miradas, los apurones de llegar a horario acelerando el paso

hasta las vías del tren, esperar la bici en el palier y ver bajando la lucecita del ascensor. Un racconto de cómo estoy hoy, cómo es la energía del grupo y a trabajar, a calentar el cuerpo, escuchar la consigna y que suceda el acontecimiento, ese único e irrepetible, ese cuerpo reactivo dispuesto a extrañarse, a desentrañarse, a disociarse, a perderse... a encontrarse en los otros. Y ese espacio, ese lugar, ese tiempo... ese “no sé con qué me voy a encontrar pero sé que lo voy a disfrutar”. Ese “estar estando”.

Escena 4: “Quiero ser un buen ser humano”

Vemos un momento de Tomás descubriendo un rostro extrañado, cantando con una voz grave y emocionado.

Luego vemos imágenes de él y sus devenires durante los ensayos, como así también durante su cotidianidad.

Mientras, oímos un texto con su voz.

Tomás:

Quiero ser un buen ser humano

El mejor de todos

Quiero ser el más tierno

El más dispuesto

El más disciplinado

El más independiente

El más amable

El más tímido

El más seguro

El más inteligente

El más chongo

El más pijudo

El más asexuado

El más amoroso

El más nena

El más niño

El más adulto

El más sabio

El más desaprendido

El que más tiene

Y el que más da

El menos razonable

El más espontáneo

Y el más cuidadoso

El más directo

El más abierto, histriónico

Y el más reservado.

Y una vez que termine

*Quiero ser otro,
Yo.*

*Y cuando eso pase,
mirarme al espejo,
reconocerme en mi reflejo
y no entenderme.
Y secarme la barba y limpiar el vómito del piso.*

Cocinarme algo

Escena 5: “¿Sabés qué?”

Comenzamos viendo imágenes de niños y de la juventud de cada uno, luego pasamos a ver a Mabel acunándose a sí misma. También vemos otras imágenes de su intimidad y de su devenir de los ensayos.

Durante todo este montaje oímos un texto con su voz.

Mabel:

¿Sabés qué?

*¿Sabés lo que puede ayudarte a no tener tanto miedo cuando estás solo en la oscuridad?
Pensá que siempre hay una mirada, una presencia amorosa, una palabra, un susurro cálido
que te acompaña donde estés
o mejor si hay dos, así constatás que esa mirada no es aquello a lo que justamente le temes
o tres porque quizás este último también lo es,
o cuatro y ya podés empezar a pensar en ir invitándolos a tomar un té
o cinco y directamente se arma la variedad
o una orgía anda a sabé...*

*Debajo, sentada o acostado a tu lado en la cama, en un rincón de la pieza, trepadas al techo,
detrás de una cortina o atrás tuyo en algún espejo
morfando tu comida, a solas con tu amiga, cagando en el piso y en tu baño, o pasando
papelones con un extraño...*

*Están en todos lados
esas partes de vos que haces a un lado.*

*Vuelven como chicos hallados
buscan a aquél que los ha parido
y no les ha dado ni un abrigo,
lloran detrás de tu oreja
indefensos...*

*Te piden que no le tengas miedo
son tan reales como yo,
como vos,
osea... así de malcriados...*

*Y bueno qué querés,
son tuyos, hacete cargo
amalos
porque sino te cagan morfando*

Yo me pregunto hijo... si en tu viaje... pudiste hacerlos perder o te necesitan como cuando aún estabas acá, conmigo.

Escena 6: Epílogo

Vemos a Joaquín semidespierto, escribiendo en el celular.

Termina de escribir, deja el celular en la mesa de luz y apaga el velador.

Oscuridad.

Mientras va emergiendo de la oscuridad la imagen del espacio de ensayo vacío,
vamos oyendo un texto con la voz de Joaquín.

Joaquín:

Si al igual que la escena, el devenir de este mundo fue siempre incierto, hoy esta condición se hace aún más evidente. No existe ni una sola persona que no haya tenido que enfrentarse a esta coyuntura teniendo que abandonar sus expectativas para detenerse en este presente diluido. La poca integridad que existía en la sociedad comienza a hacer su proceso de descomposición, las canillas de las que bebía el “progreso” humano reventaron junto con los pocos cimientos que quedaban de nuestra seguridad; si el fin (que ya se avecinaba hace tiempo) aún no es este, al menos se instala como pregunta: ¿y si lo es?

No tenemos ni siquiera esa certeza.

En medio de tal panorama... ¿Qué actuar? ¿Tiene sentido ensayar teatro (y más aún en un medio que no le es propio)? ¿Alguna vez lo tuvo? ¿Para quién estaremos actuando? ¿Para quién lo hacíamos antes? ¿Cómo ensayar una obra que no puede siquiera imaginar el espectador que vendrá?

Al arte siempre le ha tocado hacerse cargo de sondear lo imposible, y por esa razón se le ha tildado de “inútil”. Hoy parece más necesario que nunca volver a la tan necesaria “inutilidad” de (al menos por una vez antes del fin) encontrarnos.

Termina el texto y vemos la cámara de Tomás saliendo por la puerta de su casa.

Joaquín por la suya.

Mabel en su patio revisando una flor.

Escena 7: El fin sin final

Tomás mirando a la computadora, leyendo el posible texto final de la posible obra.
A medida que lo va leyendo, vamos viendo algunas imágenes cotidianas de cada uno que van asociadas a algunas de las del texto.

Al final del texto vemos a Tomás recostado mirando a Mabel a través de su celular y luego viceversa.

Tomás:

¿Sabe qué quiero señora? (pausa)

No sé morir... a lo sumo puedo volver a la Nube y resistirme a manifestarme en un cuerpo... (silencio)

Creo que antes que preocuparse por sobrevivir, señora, debería preocuparse por cómo morir. Dígame, muéstreme ¿Qué de todo sostendrá hasta el final? ¿Qué eligirá soltar? Mire, es simple, si hacen esta detención y sobreviven... serán ustedes mismos quienes porten en su delicado cuerpo esas semillas tan frágiles para el mundo que vendrá... Y si mueren... bueno... habrán muerto en paz. De lo contrario morirán en el fin pero sin final, no habrá conclusión en su vida, ni en la de su especie... morir a destiempo... una muerte trunca... sin el “chan chan”. (pausa)

Señora, no sé morir, ni yo, ni ustedes. Enséñeme... ¿Cómo se hace? (silencio)

Mabel:

Nene... hacé que no muera sin volver a verte.

Termina el texto y vemos a Mabel practicando la canción “Barco quieto” de Maria Elena

Walsh:

*No te vayas, te lo pido
de esta casa nuestra donde hemos vivido
¿Qué nostalgia te puedes llevar
si de la ventana no vemos el mar?
Y afuera llora la ciudad
Tanta soledad...
Todo cansa, todo pasa
Y uno se arrepiente de estar en su casa
Y de pronto se asoma a un rincón
a mirar con lástima su corazón
Y afuera llora la ciudad
tanta soledad...
No te vayas
Quédate
Que ya estamos de vuelta de todo
Y esta casa es nuestro modo
de ser...*

*Tantas charlas, tanta vida,
tanto anochecer con olor a comida,
son una eternidad familiar
que en un solo día no puede cambiar
Y afuera llora la ciudad
tanta soledad...*

*Estos muros, estas puertas,
no son de mentiras, son el alma nuestra
Barco quieto, morada interior
que viviendo hicimos, igual que el amor
Y afuera llora la ciudad
Tanta soledad...*

*No te vayas
Quédate
Que ya estamos de vuelta de todo
Y esta casa es nuestro modo
de ser...*

Mientras la seguimos oyendo hasta terminar, repasamos algunas imagenes cotidianas de cada uno y luego vamos a los créditos en fondo negro.

Créditos:

Aún supura un líquido gris y espeso
entre los arrugados pliegues de este aire viejo

*

¿Qué pueden hacer un actor y una actriz
para curar esta podredumbre?

*

Sangrarla

*

Es sobre esta hemorragia que padece hoy la carne
donde apuntaron las cámaras de nuestros teléfonos
para realizar este video

*

¿Qué actuar durante el fin del mundo?

*

Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro

Tesista: Joaquín Andres Piumetti

Asesor: Marcelo Comandú

Coaserora: Fwala-ló Marín

*

Montaje: Pepa Gianola

Actuación: Mabel Zignango y Tomás Gazzo

Dirección: Joaquín Andres Piumetti

*

Canción final: “Barco quieto” de Maria Elena Walsh

*

Agradecemos especialmente a
Abuela Tere, Jota Pol y Flor Giacomelli

*

Dedicado a nuestras familias
del teatro
de la vida
y las de allá

Bibliografía

- Baiocchi, Maura & Pannek, Wolfgang (2011) *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*. Universidad Nacional de Córdoba. Ediciones del Apuntador.
- Berger, John (23-5-02) *Un otro lado del deseo*. La Insignia. México. Recuperado de https://www.lainsignia.org/2002/junio/cul_048.htm
- Brook, Peter (2012) *El espacio vacío*. Barcelona, España. Ediciones Península.
- Cacace, Guillermo (s.f.) *El trabajo del actor: la tensión dramática*. Guillermo Cacace. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.guillermocacace.com/el-trabajo-del-actor-la-tension-dra>
- Catalán, Alejandro (20-7-07) *El actor como escenario*. Revista Conjunto. La Habana, Cuba. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2007/07/httpwww.html>
- Comandú, Marcelo (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*. (Tesis de Doctorado) Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15152>
- Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2015) *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54
- Grotowski, Jerzy (2011) *Hacia un teatro pobre*. México, DF. Grupo editorial Siglo XXI
- Han, Byung-Chul (2019) *Ausencia*. Buenos Aires. Caja Negra
- Larrosa, Jorge (s.f.) *Conferencia: La experiencia y sus lenguajes*. Serie “Encuentros y seminarios”.
- Larrosa, Jorge (s.f.) *Sobre la experiencia*. Prácticas de subjetivación. España. Recuperado de http://files.practicadesubjetivacion.webnode.es/200000018-9863d9a585/_la_experien cia_Larrosa.pdf
- Moseinco, Nora (s.f.) *Acerca del método de actuación*. Nora Moseinco: escuela de actuación. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.noramoseinco.com.ar/metodo-de-actuacion/>
- Mújica, Hugo (2017) *El saber de no saberse: Desierto, cábala, el no-ser y la creación*. Madrid, España. Editorial Trotta
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna (2005) *El actor invisible*. México, DF. Arte y Escena Ediciones.
- Rimpoché, Sogyal (2015) *El libro tibetano de la vida y la muerte*. Barcelona, España. Ediciones Urano.