



teatro



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

DEL MOVIMIENTO A LA COMPOSICIÓN: UNA CONSTRUCCIÓN POSIBLE.

**EL MOVIMIENTO Y LA EXPRESIÓN CORPORAL COMO
ENTRENAMIENTO ACTORAL Y LAS PARTITURAS
FÍSICAS COMO PROCEDIMIENTO COMPOSITIVO PARA
ABORDAR LA ESCENA TEATRAL.**

Orientación en actuación

Estudiante: Lucía Belén Argañaraz

Matrícula: 41087054

Asesoría: Marcelo Arbach

Mayo de 2022

Que nazcan en cada uno sus metáforas corporales. Poetas del movimiento. Hermanos de los poetas literarios, sólo con un lenguaje corporal que continúa donde terminan las palabras. De paso, éste proceso es a la vez, saludable y formativo por llevar intrínseca la necesidad de conocerse, percibirse, modificarse y expresarse, pues uno es cuerpo y tiene cuerpo. La fuente creadora, el instrumento y el instrumentista están todos en el mismo ser, quien lucha por encontrar sus propias metáforas y volcarlas hacia otros. Este proceso creativo y comunicativo, es salud, es una respuesta a la necesidad de expresarse corporalmente.

Patricia Stokoe (1987, p. 15)

Índice

Resumen	6
Introducción	7
Parte I	
1. Explorar el Movimiento	
Consideraciones sobre el Movimiento	8
Ejercicios en Nuestro Entrenamiento	11
Percibir sin Ver	12
Estructuras de Movimientos	13
Cuerpos en “Stop”	14
En Espejo	15
Un Hilo Imaginario	17
Consideraciones sobre el Uso del Cuerpo	19
2. Conciencia Corporal	
Sensopercepción, Precisión y Presencia Escénica	22
3. Sobre la Expresión Corporal	
La Expresión Corporal Parte de la Naturaleza Humana	26
La Expresión Corporal en el Trabajo Escénico	27
La Expresión Corporal Como Actividad de Descubrimiento	27
La Expresión Corporal Como Comunicación	28
El Cuerpo Habla en Relación a la Interpretación de un Otro/a	30
La Impronta Propia de Cada Cuerpo	31

Ejercicios en Nuestro Entrenamiento	33
4. Creación de Partituras Físicas	
El Concepto de Partitura Física	36
Componer en el Momento: Atención y Percepción sin Intención	38
Partituras Físicas e Improvisación	41
Movimiento y Partituras Físicas en Acrobacia	44
Partituras Físicas: Entrenamiento y Composición	47
5. Composición Escénica	
El Cuerpo Instrumento Creador	49
La Corporalidad en Vínculo con el Texto	51
El Uso Técnico de la Voz	52
El Espectador Asocia para Crear Sentido	54
Realidad y Representación	57
Profundizar en Cada Escena	60
Vincular los Distintos Lenguajes Teatrales	61
Conclusiones	
En Relación a la Propuesta	64
En Relación a los Conceptos de “Movimiento” y “Expresión Corporal”	65
En Relación a la Expresión Corporal y Gestualidad	65
En Relación a la Disciplina de Acrobacia	66
En Relación al Cuidado del Cuerpo	67

En Relación a las Instancias de Entrenamiento y Composición Escénica	67
En Relación al Trabajo Actoral	68
Reflexión Final	70
Referencias	72
Parte II	
Texto Teatral	74
Parte III	
Escenografía	89
Vestuario	92
Planta de Luces	98
Diseño Gráfico	100
Detalle de Producción	103

Resumen

El tema que convoca el presente trabajo final es “El movimiento y la expresión corporal como entrenamiento actoral y las partituras físicas como procedimiento compositivo para abordar la escena teatral”.

El motor de esta investigación es mi experiencia y formación en las disciplinas de danza y teatro. Con el fin de concluir mi recorrido en la Licenciatura en Teatro, propongo tomar al movimiento, siendo éste la principal materialidad de la disciplina de la danza, para llevarlo a la escena teatral. Comprendiendo que muchas veces las distintas artes escénicas se complementan y enriquecen mutuamente.

La propuesta práctica plantea indagar en el movimiento y en la expresión corporal articulándolos para la composición escénica. Es por esto que la metodología que propongo es el armado de partituras físicas para la creación del espectáculo.

Se plantea el trabajo corporal como proceso creativo y compositivo, siendo el cuerpo el eje central de la presente investigación. Se propone un trabajo expresivo a partir del cuerpo, como instrumento fundamental de las disciplinas escénicas. La presente investigación es una invitación a preguntarnos sobre la utilización del cuerpo en escena, como herramienta expresiva, comunicativa y creativa.

Introducción

El presente trabajo final es un trabajo de investigación que toma al movimiento y a la expresión corporal como materialidades esenciales para el abordaje escénico a través de la creación de partituras físicas.

Para realizar esta práctica he convocado a dos actores y dos actrices: Agustín Bazán y Cecilia Matta, egresados del seminario de teatro Jolie Libois; Marcelo Blanchard y Sofía Saul, estudiantes y colegas de la Licenciatura en Teatro. El grupo se conformó especialmente para la realización de este trabajo final, siendo esta la primera vez que trabajamos en conjunto.

Nuestra indagación práctica tuvo comienzo en Mayo del 2021, con el objetivo de finalizar en Mayo de 2022. Hemos dividido nuestro proceso en dos instancias principales: entrenamiento y composición escénica, tomando como eje central la experimentación sobre el movimiento y la expresión corporal. La creación de partituras físicas fue nuestra principal metodología de composición para el abordaje escénico, el resultado fue la producción de la obra titulada “El día que Jorge no pudo mandar un mail”.

El presente escrito se encuentra dividido en tres grandes partes. En la primera parte, se comenzará con el relato de nuestras experiencias en la práctica en articulación con las reflexiones teóricas de autores que han ayudado a comprender y avanzar sobre distintas problemáticas que se han ido presentando.

La primera parte del escrito consta de cinco capítulos, a través de los cuales se podrá realizar un recorrido sobre las conceptualizaciones que se toman en relación a las propias experiencias de nuestra práctica escénica. Dichos capítulos abordan el movimiento, la conciencia corporal, la expresión corporal, las partituras físicas y la composición escénica.

En la segunda parte del escrito se podrá leer el texto teatral de la obra que acompaña la presente investigación, titulada “El día que Jorge no pudo mandar un mail”. Texto creado en vínculo con la práctica escénica por los/as integrantes del grupo.

En la tercera parte se abordan los lenguajes escenotécnicos, que forman parte del espectáculo: diseño de vestuario, planta de luces, planta escenográfica, así como también el diseño gráfico y detalles de producción de la obra.

Parte I

1. Explorar el Movimiento

Consideraciones sobre el Movimiento

Cuando comenzamos con nuestros encuentros para preparar el espectáculo que acompaña el presente trabajo, dividimos una primera etapa con el objetivo de realizar un entrenamiento actoral que tiene la finalidad de indagar en el movimiento y la expresión corporal para luego abordar una instancia de composición escénica con la finalidad de crear una obra teatral que presenta el trabajo corporal como protagonista.

Si bien el movimiento y la expresión corporal conviven en la práctica, se comenzará desarrollando el concepto de movimiento y en un próximo capítulo, se dará lugar a reflexiones sobre la noción de expresión corporal para una mejor organización conceptual.

Para realizar nuestro entrenamiento, se abordaron diferentes ejercicios. Con el objetivo de cumplir determinadas consignas, el equipo actoral pudo experimentar características específicas sobre el uso del cuerpo, la exigencia que requiere el trabajo sobre la precisión, las diferentes tensiones que se pueden percibir prestando atención a apoyos del cuerpo que no son convencionales, explorando de esta manera el equilibrio y atravesando al cuerpo por diferentes dinámicas de movimiento.

De esta manera, la instancia de entrenamiento dio lugar a que los y las integrantes del grupo logren entrar en un mismo código de trabajo. Los actores y actrices poco a poco se fueron insertando en el desafío, ya que, en gran parte de sus experiencias hasta el momento, han realizado trabajos escénicos que parten de un texto dramático como base. Agustín y Cecilia, egresados del Seminario de Teatro Jolie Libois, nunca habían realizado la composición de una obra partiendo desde el trabajo corporal, siendo esta la primera vez. Una formación distinta a la que he recibido junto a Marcelo y Sofía en la Licenciatura en Teatro, en la que ha predominado la creación de nuestras propias escenas.

Así es como a través de los ejercicios para indagar en el movimiento, el equipo actoral pudo vivenciar diferentes problemáticas al momento de ejecutar cada consigna en particular. Con el objetivo de explorar el movimiento se fueron sucediendo una serie de dificultades que

nos han brindado diferentes reflexiones, considerando a las mismas para profundizar a la hora de avanzar en el trabajo.

Para realizar un recorrido conceptual de lo general a lo particular, en primer lugar se debe considerar que el movimiento se encuentra en la naturaleza de los seres humanos. Vivimos en constante movimiento, la estructura del cuerpo humano así lo permite. Si vamos a una definición universal sobre el concepto de movimiento, desde la física se considera al mismo como un cambio de posición que experimentan los cuerpos en el espacio con respecto a un punto de referencia en un tiempo determinado. Pero, para desarrollar el concepto de movimiento en las disciplinas escénicas debemos tener en cuenta una definición más específica del mismo, en esta ocasión, en relación al trabajo corporal del actor y la actriz.

Para hablar de movimiento a continuación se tomará como referente a Rudolf Laban, que en sus investigaciones, ha desarrollado el “Laban Movement Analysis” (Ros, 2009).

LMA no es una simple definición, sino, que a través de la observación sistemática del movimiento, Laban ha logrado categorizar al mismo, el cual considera que se conforma por cuatro principales categorías:

1. Cuerpo. Características físicas de nuestro cuerpo que posibilitan el movimiento.

Los principios generales sostienen que una parte específica del cuerpo tiene la iniciativa de comenzar con un movimiento, pero, en consecuencia de nuestra configuración corporal, a través de un encadenamiento, las demás partes del cuerpo se ponen en funcionamiento para completar dicho movimiento en respuesta a un estímulo. Hay partes del cuerpo que están conectadas entre sí y hay partes del cuerpo que se encuentran influenciadas por otras. Las subcategorías a considerar son:

- Iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (conducciones).
- Conexión entre las diferentes partes del cuerpo.
- Secuencialización del movimiento entre las partes del cuerpo.
- Esquemas de organización del cuerpo y de su conectividad.

2. Esfuerzo. Hace alusión a la intención interior del movimiento. El mismo se produce a través de cuatro factores, según la manera en la que se combinen estos elementos será la definición de un determinado esfuerzo:

- Tiempo: duración del movimiento. Puede ser repentino o sostenido.
- Peso: actitud interior con o contra la gravedad. Puede ser fuerte o suave.
- Espacio: actitud interior de la persona en movimiento hacia el entorno. Puede ser directo (dirección rectilínea) o flexible (dirección ondulada).
- Flujo: continuidad de los movimientos: puede ser controlado (tenso) o libre (relajado).

3. Forma: son las figuras que el cuerpo puede realizar según la posición que adopte. Existen distintas maneras de transitar de figura a figura. Los modos de cambio de figura son tres:

- Figura flujo: relación con el propio cuerpo y no con el entorno (respirar, temblar, estirarse)
- Figura direccional: intención del cuerpo de llegar a un destino a través de una dirección. Por ejemplo, señalar (trayecto recto) o cerrar una puerta (trayecto curvo).
- Figura modelada: el movimiento cambia la figura del cuerpo sin un destino claro, por ejemplo, escurrir una toalla.

4. Espacio: El cuerpo en relación al entorno en que se encuentra. Esta categoría refiere a trayectos que realiza el cuerpo como líneas de tensión que en un primer momento aparecen como pensamiento en la persona. El trayecto, como el movimiento solo existen en presente.

En la teoría del espacio Laban propone seis principales puntos:

- Adelante - atrás.
- Izquierda - derecha.
- Arriba - abajo.

Debido a que el principal objetivo en nuestra instancia de entrenamiento era indagar en el movimiento físico, consideramos al movimiento bajo esta categorización. Como sostiene Laban, para trabajar el movimiento necesitamos a nuestro cuerpo para realizar el esfuerzo necesario, elaborando distintas formas y transiciones entre las mismas y en relación con un espacio determinado.

Lo importante es comprender que el trabajo sobre el movimiento implica meramente movimiento. No hay historias, textos, personajes ni conflictos.

En relación a las nociones sobre el movimiento de Laban desarrollamos nuestra experiencia práctica. Es así como realizamos distintos ejercicios para indagar en el movimiento que les ha permitido a los actores y actrices experimentar y atravesar estas diferentes categorías del movimiento.

En el proceso que hemos realizado, partimos de la idea de que el cuerpo no necesita estar afectado por una emoción o por una situación para que desde allí salga el movimiento, ni planificamos el movimiento en relación a un texto, a un personaje o a una idea previa.

Dejando de lado las nociones teatrales, y en vínculo a las categorizaciones de movimiento de Laban, tomaré del libro “Pensar con Mover” la experiencia relatada por un bailarín en tanto a la pregunta “¿Qué es lo que te hace mover?” El bailarín responde:

Lo concreto, una línea en el espacio, la luz que cambia, el cuerpo que cae, hay muchos desequilibrios, el hecho de estar descentrado, la sensación interior de una articulación, la velocidad con la cual me acerco a alguien, o con la cual me alejo. (Bardet, 2012, p. 10)

Considerar esta experiencia me ha disparado otras preguntas que conforman el motor de nuestros ejercicios con el objetivo de indagar en el movimiento: ¿A partir de qué surge el movimiento? ¿Cómo aparece el movimiento? ¿Cómo se desarrolla? ¿Hasta dónde se puede llegar con determinado movimiento?

Ejercicios en Nuestro Entrenamiento Actoral

Los ejercicios del entrenamiento fueron variados, siempre teniendo en cuenta el enfoque principal: movimiento - conciencia - expresión corporal. Se considera necesario dar una idea general de las diversas consignas establecidas en el entrenamiento y desarrollar algunos de los ejercicios aún con mayor detalle. En este capítulo, desarrollaré distintos ejercicios que conformaron nuestro entrenamiento actoral para indagar en el movimiento, en conjunto con propias reflexiones. En los capítulos siguientes, se abordarán ejercicios realizados en relación a la expresión corporal.

Percibir sin Ver

Una de las consignas consistía en trabajar con los ojos vendados, con el objetivo de indagar en la percepción del cuerpo y el vínculo del mismo con el espacio. Se ha explorado de esta manera el trabajo sobre el movimiento y la conciencia corporal, recorriendo el espacio y también generando imágenes con distintas posturas del cuerpo que se debían adivinar sin poder ver.

Uno de los actores realiza una posición del cuerpo y con los ojos vendados otra actriz debe intentar representar exactamente la misma imagen. Este ejercicio funcionaba de manera general: en qué plano se encontraba el cuerpo, cuáles eran los apoyos en el piso o la pared, hacia qué dirección se encuentran los brazos y las piernas, pero lo que siempre se perdía, eran los detalles, por ejemplo, la dirección de la cabeza, los dedos de las manos, o cómo se encontraban algunas articulaciones.

Estas posturas del cuerpo siempre eran creadas con un gesto en particular, pero el actor o la actriz con los ojos vendados que debía adivinar a través de la percepción no ha considerado también intentar adivinar el gesto. Como si los gestos no formaran parte de la totalidad del cuerpo.

Aunque de manera general las posturas del cuerpo lograban adivinarse y representarse nuevamente, siempre algo se perdía en la transición de recordar la figura e imitarla. Tener los ojos vendados agrega un grado de dificultad, pero, aún cuando podemos observar, es común pensar que se está imitando una postura con gran precisión pero en realidad no. Hay una distancia entre lo que el actor/actriz percibe y lo que realmente se observa. Y esto se encuentra estrechamente relacionado con desarrollar la percepción, la observación y por lo tanto, la conciencia del cuerpo: cuál es la rotación de los pies, dónde está puesto el peso del cuerpo o qué tan elevados están los hombros.

Suprimir el sentido de la vista, obliga a los actores y actrices a afinar el trabajo con los demás sentidos. También se ha podido observar cómo cambia la manera de caminar y de recorrer el espacio. En estas condiciones el cuerpo en movimiento se encuentra con miedo y con gran inseguridad.

De esta manera se ha trabajado también la confianza de manera grupal, al tener que recorrer el espacio e indagar en el movimiento con los ojos tapados, pero teniendo de guía la voz de otro actor o actriz que acompaña el trabajo de la persona que en ese momento no puede ver. Así es como los roles fueron cambiando para que todos puedan atravesar el ejercicio desde las distintas experiencias.

Estructuras de Movimientos

Se ha propuesto como consigna el armado de una estructura en el espacio en la que cada actor y actriz miraba hacia una dirección diferente. Siempre que la estructura mirara a la dirección de Cecilia, ella iba a dirigir el movimiento, y así cada vez que se cambiara de dirección, la persona que quedaba al frente creaba movimientos a imitar por los demás actores y actrices.

Fue una gran improvisación en búsqueda de la precisión, de intentar copiar lo más exactamente posible los movimientos improvisados por cada actor y actriz. La estructura que implicaba respetar lugares en el espacio luego se rompió y los actores y actrices comenzaron a desplazarse por todo el espacio con distintos movimientos, pero siempre la persona que quedaba en frente de la dirección a la que se dirigían era la que tomaba la iniciativa de las diferentes propuestas de movimientos.

Alguien debía tener la iniciativa de crear en el instante, y ese rol se iba rotando, mientras que los otros actores y actrices debían prestar atención, observar y percibir, lo más rápido que puedan para intentar copiar en el mismo momento.

Prolongar los ejercicios en el tiempo ha dado como resultado que los cuerpos se vean obligados a profundizar en la búsqueda y posibilidades de movimientos. Así es como también se han presentado dificultades, ya que, con el pasar del tiempo pareciera que el cuerpo ha transitado por todas las posibilidades de movimiento e imágenes existentes, o comienzan a aparecer otros factores como agotamiento o aburrimiento.

Otro ejercicio en base a una estructura de movimientos lo he propuesto con un objetivo totalmente diferente. Así es como hemos armado una nueva estructura en el espacio donde cada actor y actriz tenía su propio lugar, y allí mismo debían dibujar un cuadrado desplazándose a un ritmo constante.

Aquí el enfoque del ejercicio no estaba en la imitación y en la precisión, sino, que el objetivo de la consigna era romper la estructura. Los actores y actrices podían salir pero siempre tenían que volver al movimiento del cuadrado en el lugar que les ha tocado y al menos alguien siempre tenía que quedarse en la estructura para que la misma se mantenga a lo largo del tiempo.

El desplazamiento dibujando un cuadrado en el espacio es lo que se repite, es la estructura, y salir de esa estructura implicaba improvisación. Al salir de la estructura todo estaba permitido, no había límites en el “salir de la estructura”, entonces el ejercicio fue más allá del movimiento, la conciencia y la expresión del cuerpo, incorporando la palabra y los elementos propios del lugar.

Salir de la estructura implicaba explorar el movimiento, como eje central de cada uno de los ejercicios que se han propuesto, pero también, he observado que este ejercicio se ha realizado de una manera diferente a los anteriores. El espacio no dejaba de estar repleto de movimientos, pero, se observaban movimientos y acciones cotidianas como ser tomar un poco de agua, correr un sillón de lugar, abrir y cerrar una puerta, golpear las paredes.

Cuerpos en “Stop”

Trabajar la quietud en escena es tan importante como el movimiento, aunque se ha observado en nuestro entrenamiento que es imposible la quietud del cuerpo en su totalidad.

Así como la búsqueda en la precisión del movimiento también se considera importante que los actores y actrices puedan sostener el cuerpo cuando no hay movimiento. Comprendiendo que aún en esta circunstancia, el mismo sigue estando presente en escena. El cuerpo sin movimiento, la pausa, la quietud, el “stop” no significa abandonar el cuerpo. La quietud, implica una manera diferente de estar en escena.

En los ejercicios de tanto movimiento siempre hubo un lugar para el “stop”, debido a que el cuerpo aprovecha esos momentos donde la velocidad disminuye para respirar y poder continuar.

En uno de los ejercicios se ha propuesto como consigna indagar en el “stop” prolongándolo en el tiempo, intentando sostener el cuerpo en una misma posición y lugar por cuatro minutos.

He observado que la quietud “total” del cuerpo es imposible de lograr, y aún más cuando empieza a pasar el tiempo, debido a que el movimiento es parte de nuestra naturaleza.

En el ejercicio de intentar sostener la quietud, el cuerpo de los actores y actrices comenzaba a percibirse cada vez más pesado y comenzaba a balancearse de a poquito por más de que ellos/as hicieran el esfuerzo de mantener la quietud en su totalidad.

La percepción de los actores y actrices sobre sus propios cuerpos comenzaba a distorsionarse. Porque sostener el cuerpo en un mismo lugar y en una misma postura no es natural, sino que implica un esfuerzo particular.

En base a la experiencia de este ejercicio y la manera en que los actores y actrices percibían sus cuerpos cada vez más pesados, establecimos una nueva consigna que consistía en imaginar una parte del cuerpo muy pesada y desde ahí oponer la fuerza del resto del cuerpo. De esta manera, el movimiento salía desde la tensión entre las distintas fuerzas, por ejemplo, sentir que la cabeza es la parte del cuerpo con mayor peso, hace que la misma caiga en dirección al piso, y para que esto no suceda, se debía aplicar una fuerza opuesta como ser: apoyar las manos en el suelo, cambiar de plano, rotar el torso, entre otras posibilidades.

Es mucho el movimiento que se despliega en el espacio a partir de una consigna concreta, como en esta ocasión, en la que una parte del cuerpo tiene mayor peso. Este ejercicio en particular, no ha permitido que el equipo actoral pensara tanto, como cuando debían “crear” movimientos, sino, que el movimiento se ha desarrollado más bien desde un lugar intuitivo, en un juego de tensiones, oposiciones, fuerzas y equilibrio.

En Espejo

Esta consigna se desarrolló en parejas. Se debía copiar exactamente la imagen que propone uno de los actores, aunque el rol de quien propone es dinámico y fue variando rápidamente.

Siempre que se respetara el espejo, los cuerpos eran libres en el movimiento y en el espacio. Por momentos se hacía un mayor enfoque en el rostro, y por momentos se debía prestar atención a la totalidad del cuerpo. Los actores o las actrices usaban todo el espacio y esto influía en la distancia o cercanía de los cuerpos. De esta manera la percepción y la dificultad también variaban.

Luego el espejo que se venía trabajando en parejas, se convirtió en un espejo de cuatro personas. Con el objetivo de que los cuatro cuerpos en el espacio realizaran exactamente los mismos movimientos. Y ahí es cuando la consigna se complejizó aún más porque cada uno/a no estaban observando atentamente a una sola persona, sino que ahora debían realizar movimientos en espejo con otras tres personas más.

Realizar el espejo de a cuatro fue realmente complejo y difícil. Cuando los movimientos son lentos hay un trabajo más detallado en la imitación. Cuando aumenta la velocidad los cuerpos se vuelven imprecisos, no realizan los movimientos a tiempo y los actores y actrices se desconcentran con facilidad.

Los actores y actrices físicamente se fueron cansando y el ejercicio se fue modificando en el agotamiento. Al realizar una improvisación durante un tiempo prolongado, que requiere movimiento físico constante, se deben tener en cuenta factores importantes como el control de la respiración, para poder resistir todo el tiempo de improvisación.

Cuando los ejercicios son extensos en cuanto a la duración, denotan además de agotamiento, aburrimiento. Llega un momento dentro del ejercicio en el que parece que el cuerpo ya pasó por todas las posibilidades de movimientos, entonces los actores comenzaron a desconcentrarse o a pensar “qué más hacer”.

La consigna inicial era imitar y realizar en espejo los movimientos de las otras personas del equipo, pero inevitablemente, a partir de esos movimientos, comenzaban a aparecer acciones o situaciones. Por momentos, el ejercicio se veía afectado, por distintas situaciones que podía observar debido a la expresión, a los gestos y a las posturas de los cuerpos. Por ejemplo: la imagen de alguno/a de ellos/as apoyados/as contra la pared, como si estuvieran esperando a alguien, y de repente, riendo.

Otro factor importante en este ejercicio, fue la música. La misma tuvo influencia en la improvisación y en la creación. Las características rítmicas y sonoras que se escuchaban de

fondo modificaban el movimiento del cuerpo. Cuando la música era más lenta, aparecía el movimiento pausado y con mayor detalle; cuando la música era más alegre aparecía en el cuerpo una actitud de baile, de fiesta y mayor velocidad en los movimientos, el ritmo de la música influía también en el ritmo de los movimientos.

El objetivo no era dejarse influenciar por la música pero fue algo que sucedió. Al final de la improvisación quité la música para ver cuál era la decisión en cuanto al tipo de movimiento que realizaban los actores y actrices. Al principio fue difícil, ya que se habían acostumbrado a la música y notaba que la necesitaban, pero luego lograron amoldarse a decidir qué tipo de movimientos hacer.

Por último, por más de que se tenga como objetivo ser consciente e imitar a la perfección el movimiento y el cuerpo de la otra persona, inevitablemente se ven movimientos distintos en pequeños detalles. Se hace imposible, improvisando en el momento, que se logre la imitación perfecta, por las diferentes maneras de distribuir el peso del cuerpo, la intensidad de cada movimiento.

En los ejercicios enfocados en el movimiento, se ha observado en el equipo actoral gran necesidad de construir significado, situaciones o personajes. A veces ganaba la idea de representar una historia, por más de que la consigna esté enfocada en el movimiento. Esta idea de representación fue cambiando al atravesar el proceso, cuando los actores y las actrices comprendieron que explorar el movimiento no implicaba representar algo.

Un Hilo Imaginario

Partiendo de la conciencia sobre la respiración y enfocando la atención en la columna vertebral, indagamos el movimiento durante unos minutos para comenzar a despertar el cuerpo lentamente, experimentando en todas las posibilidades de movimiento que presentaban los cuerpos de los actores y actrices a partir del torso. Tomando conciencia de la columna y del torso particularmente, atravesando al cuerpo por distintos planos, apoyos y velocidades.

Luego de unos minutos en movimiento la consigna se enfocó en un “hilo imaginario”, a través del cual, un actor o actriz debía manejar los movimientos de otro/a. El hilo imaginario se desprendía de una parte específica del cuerpo.

Este ejercicio presentó distintas dificultades. Los actores y actrices trabajaron en parejas y fueron cambiando los roles de quién maneja el hilo imaginario. También fueron cambiando de parejas llegando así a trabajar entre todos/as.

Las partes del cuerpo a manejar desde un hilo imaginario iban cambiando, por lo tanto, la dificultad iba variando según cual sea la parte del cuerpo desde la que sale el movimiento: hombros, un dedo, la planta de los pies, la cadera, un omóplato, el abdomen, etc.

Por más de que el enfoque o la consigna sea “el movimiento sale desde el omóplato derecho” hay mucho movimiento que se genera en consecuencia de respetar o intentar lograr esa consigna, también porque los planos, los apoyos y el recorrido en el espacio va cambiando.

A medida que se realizaba el ejercicio, el cuerpo de los actores y actrices se iba modificando, se iba agotando cada vez más, por lo tanto, la respiración y la concentración se vieron afectadas.

El trabajo por momentos se dificultaba porque los actores y las actrices quedaban sin apoyos cómodos para sostenerse, pero pudieron experimentar muchas posibilidades de movimientos con sus cuerpos que no son cotidianas. Por momentos, llegaban al límite de sus posibilidades físicas, al límite de, por ejemplo, hasta dónde puede rotarse un brazo desde el hombro.

Esta consigna fue de gran utilidad para explorar en la conciencia del cuerpo y en la búsqueda de posibilidades de movimiento. Se experimentó sobre ¿qué puedo hacer con mi cuerpo? ¿cuáles son los límites de mis movimientos?

En este ejercicio predominó la concentración sobre el movimiento y la conciencia corporal, no fue un ejercicio en el que emerjan ideas de situaciones o personajes, como resultó en el ejercicio en espejo.

Consideraciones sobre el Uso del Cuerpo

En nuestro entrenamiento tomamos conciencia de la exigencia que requiere el trabajo físico, por lo cual, fue muy importante realizar un calentamiento adecuado de todas las partes del cuerpo y de las articulaciones. Ante tanto movimiento fue imprescindible la entrada en calor como así también un momento para poder estirar el cuerpo al finalizar los encuentros, para cuidar al mismo y evitar lesiones.

Constantemente hemos considerado un trabajo de preparación física, ya que, el uso del cuerpo para la obra es exigente. Para esta experiencia fue de suma importancia considerar aspectos como: la resistencia física, controlar la respiración, el equilibrio, la flexibilidad, la coordinación.

Explorar el movimiento nos ha llevado a reconocer los límites que presenta el propio cuerpo. Los límites de cada cuerpo de cada uno de los actores son diferentes, y varían según sus experiencias y entrenamientos previos, teniendo por ejemplo, distintos niveles de flexibilidad o fuerza.

A modo de ejercicios, experimentación y entrenamiento, explorar sobre el movimiento fue el punto de partida del proceso. Un entrenamiento sobre el movimiento enfocado en la preparación física para el trabajo actoral, tomando el movimiento como la principal materialidad de nuestro trabajo escénico.

Si bien muchas de las consignas tenían el principal objetivo de indagar en el movimiento, inevitablemente en la realización de los ejercicios aparecía expresividad en los cuerpos de los actores y actrices, y el trabajo sobre el movimiento se fusionaba, en la práctica, con la expresión corporal. Probablemente, debido a las experiencias de las personas que conformaban el equipo actoral, que inconscientemente terminaban sugiriendo “escena” a través del sentido que aparece en su lenguaje corporal. Quizás, si las mismas consignas de trabajo se experimentaran con un grupo de bailarines, los resultados hubieran estado mayormente vinculados al movimiento, debido a que en la danza, el trabajo de los bailarines se encuentra enfocado en la precisión y en la calidad del movimiento, en conjunto a otros factores como la velocidad y los tiempos musicales. En cambio, lo que pude observar en los actores y actrices al indagar sobre el movimiento, es que la idea de componer escena

respecto a representar un personaje, una situación un conflicto, siempre estuvo presente. Es decir, la necesidad de que algo tenía que suceder además del movimiento.

Reflexionando sobre nuestras experiencias prácticas, resulta necesario vincular la conceptualización que se ha tomado de Laban sobre el movimiento, en relación a los ejercicios que hemos realizado, con una manera de definir el uso del cuerpo de la persona que actúa, que se ha podido observar en el entrenamiento, para lo cual, tomaré las ideas que menciona Eugenio Barba sobre la técnica extra - cotidiana.

Al movimiento lo experimentamos todos los seres humanos en nuestro día a día, pero no es ese el tipo de movimiento que indagamos en nuestra práctica escénica. Tal como sostiene Eugenio Barba, a través de distintos ejercicios es posible realizar una preparación del cuerpo para un uso extra cotidiano del mismo. En su libro “La canoa de papel” Barba sostiene: “Los ejercicios del training físico permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada.” (2005, p. 128).

Los ejercicios que indagan en el movimiento tienen el objetivo de brindar herramientas técnicas al equipo actoral, respecto a la utilización de su cuerpo, es este uso técnico del cuerpo el que se busca desarrollar para el abordaje escénico. Siguiendo con la teoría de Barba, se designa a “la técnica extra cotidiana del actor como una utilización particular del cuerpo para adquirir una presencia escénica” (2010, p. 61).

Es por esto, que cuando se hace referencia al movimiento realizado por los actores y las actrices en nuestros encuentros de entrenamiento, se observa que esa experiencia, en cuanto a las cualidades de los movimientos, se ha separado del comportamiento diario. En palabras de Barba puedo expresar que:

No se trata de la forma de una materia inanimada, incapaz de cambiar; es la forma de un cuerpo vivo pero reinventado de un comportamiento que se ha separado del comportamiento de cada día, de una naturaleza que es fruto de la artificialidad.
(Barba, 2005, p. 162-163)

Es imprescindible considerar la noción del trabajo extra - cotidiano en la actuación, ya que, se presenta como una característica del uso del cuerpo de los actores y actrices en nuestro proceso.

Nuestras experiencias prácticas sobre el movimiento, con base en la definición de movimiento de Laban y la concepción de la técnica extra - cotidiana, nos adentran a desarrollar el próximo capítulo con el fin de abordar la noción de “conciencia corporal”.

2. Conciencia Corporal

Sensopercepción, Precisión y Presencia Escénica

En todas las consignas realizadas que abordan el trabajo sobre el movimiento, hemos tenido como objetivo desarrollar la conciencia corporal, considerando a la misma de gran pertinencia para el uso del cuerpo técnico en el trabajo actoral.

Al mencionar la importancia de la conciencia corporal, no es en referencia únicamente a nuestro proceso sino, que considero la importancia de la misma como herramienta para cualquier tipo de teatro o abordaje escénico, debido a que el cuerpo es la herramienta primordial en el trabajo de los actores y las actrices.

El desarrollo de la conciencia corporal como herramienta para el trabajo actoral, demanda constancia en el tiempo a través de un proceso. No es algo concreto que se adquiere de un día para el otro. En nuestra experiencia, la conciencia corporal se ha ido desarrollando inevitablemente en cada encuentro. La misma requiere de un entrenamiento constante en cuanto al movimiento y al registro sobre el cuerpo.

La conciencia del cuerpo es un aprendizaje que cada actor y cada actriz debe experimentar, ya que, la misma es propia de la experiencia, de la práctica, del hacer. Vinculado al concepto de conciencia corporal y para poder conceptualizar mejor este término tomaré las palabras de Patricia Stokoe cuando explica la “sensopercepción” como técnica, que, según la autora, ayuda a mejorar la calidad del movimiento y la conciencia sobre el mismo.

Patricia Stokoe define la sensopercepción como:

Una técnica de educación que consiste en mejorar la calidad, la sensibilidad, y la conciencia del movimiento, eliminando los esfuerzos indiscriminados de ciertas partes del cuerpo que no son necesarias para una determinada acción, o más aún que interfieren en ella. (Yutzis, 2010, p. 4)

Patricia Stokoe habla de la técnica de la sensopercepción experimentada desde la disciplina de la danza, más específicamente en la danza clásica. Pero si nos remitimos al

trabajo sobre el movimiento, podríamos aplicar la sensopercepción como técnica para el trabajo de actuación también.

Esta técnica, más allá del claro uso para el que fue desarrollada, es decir hacia la danza propia, ha logrado con el transcurrir del tiempo una independencia que la coloca en el terreno de las técnicas de educación del movimiento. (Yutzis, 2010, p. 5)

Sobre la importancia de la sensopercepción Patricia Stokoe sostiene: “La búsqueda del conocimiento del propio cuerpo y su movimiento generan un saber que brinda opciones y mayor riqueza para poder elegir, seleccionar y crear no sólo en la actividad artística sino en la vida misma” (Yutzis, 2010, p. 3).

El conocimiento del propio cuerpo brinda al grupo de actores y actrices la posibilidad de elegir a la hora de tomar decisiones sobre el uso del cuerpo para la escena. En el libro “Pensar con Mover” en cuanto a la experiencia sobre el movimiento se remite a la importancia de la conciencia del cuerpo, las cuales se relatan en experiencias específicas:

Así un bailarín distingue: El peso, en danza, es una fuerza, la velocidad con la cual se cede o no a la gravedad, que está ligada a la percepción de nuestro cuerpo en el espacio. ‘Tener conciencia del peso’ como se dice, es tener la capacidad o no de ceder más o menos rápidamente a la gravedad y eso depende de la forma en la que uno se orienta en el espacio, en la que se construye o piensa el espacio con su gesto. (Bardet, 2012, p. 59)

En esta ocasión se pone como ejemplo la conciencia del peso del cuerpo, ser consciente, le da al bailarín/a la posibilidad de decidir cuánto peso ceder. De lo contrario, si trabajamos el movimiento pero no indagamos en el registro para la conciencia corporal, el actor/actriz o bailarín/a, puede estar realizando movimientos innecesarios, bruscos, con esfuerzos indebidos, cuando podría tener la capacidad de administrar mejor su energía.

Desde la disciplina de la danza he valorado las experiencias de Marie Bardet en relación a los conceptos de Patricia Stokoe. Las mismas concepciones se abordarán ahora en referencia a la disciplina del teatro, específicamente en relación a los términos de Barba.

Patricia Stokoe valora la calidad, sensibilidad y conciencia del movimiento que la técnica de la sensopercepción puede otorgar. La calidad, sensibilidad y conciencia del

movimiento en el cuerpo de los actores y actrices pueden hacer que sus acciones sean más precisas. La precisión es la búsqueda y uno de los objetivos del comportamiento extra-cotidiano, la misma es lo que le brinda a la persona que actúa presencia escénica.

Un trabajo sobre la conciencia del cuerpo y sobre la precisión del uso del cuerpo, puede ayudar como herramienta a que el actor o la actriz logre “ser” antes de “representar”, abordando el nivel pre-expresivo, el que Barba define como: “el nivel en el que el actor construye y “gesticula” su propia presencia en escena, independientemente y antes (en sentido lógico) de sus finalidades y sus resultados expresivos.” (Barba, 1990, p. 70).

La “presencia en escena” hace que el trabajo del actor y de la actriz sea real y verdadero. Logrando a nivel psico-físico que no haya movimientos innecesarios dentro de lo que se denomina “comportamiento” del actor/actriz, que estorben esa acción que siempre intenta ser real y verdadera.

Hay un aspecto físico del pensamiento: su modo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar, su “comportamiento”, en suma. También en este campo se da un nivel pre-expresivo que puede ser considerado análogo al trabajo que tiene que ver con su ‘presencia’ (su energía) y que precede —lógica si no cronológicamente— a la composición artística real y verdadera. (Barba, 1990, p. 55)

“Presencia”, en tal definición, se deshace de toda connotación trasladada. Es literal. La presencia del actor, el estar orgánicamente en escena, obviamente es una presencia física y mental. Lo pre-expresivo, pudiendo ser físico, se articula también a través de una dimensión mental. Llamado, según la propuesta terminológica de Eugenio Barba en *El cuerpo dilatado* (“cuerpo dilatado” y “mente dilatada”), vertientes físico y mental respectivamente, de la presencia escénica, podemos decir que: la presencia escénica se une a un cuerpo dilatado y a una mente dilatada en recíproca interdependencia. (Barba, 1990, p. 70)

En nuestro entrenamiento, hemos realizado ejercicios siendo minuciosos con el trabajo, por ejemplo, sobre la imitación de movimientos, como he descrito anteriormente. De esta manera, al tener que imitar con exactitud, los actores y las actrices debían tomar el mayor registro posible sobre el cuerpo y el movimiento para lograr realizar el “espejo” con otro compañero/a. Ese registro del propio cuerpo ayudaría al equipo actoral a realizar los

movimientos necesarios para lograr copiar la figura que necesitan realizar, es decir, a ser lo más precisos que puedan para cumplir la consigna.

La precisión que se busca remite a la definición que elabora Patricia Stokoe sobre sensopercepción, cuando habla de “eliminar los esfuerzos indiscriminados de ciertas partes del cuerpo”. Más allá de que nuestro trabajo es sobre el cuerpo y el movimiento, en general en la disciplina del teatro, sin importar la técnica que se esté trabajando, algunas veces podemos observar en los actores y actrices los llamados “movimientos parásitos”. Los mismos, son movimientos que se realizan de manera inconsciente y que, por lo tanto, pueden hacer que una acción sea imprecisa. Por esto considero necesario un trabajo y desarrollo sobre la conciencia corporal, y más aún en el proceso que nosotros venimos desarrollando, donde no solo el cuerpo, sino también el movimiento es protagonista del entrenamiento y del abordaje escénico.

Otro concepto que se reflejó en el proceso de entrenamiento es el de “ser” antes que “representar”, esto ha sido un objetivo a trabajar a lo largo de todos los ejercicios que hemos realizado, porque siempre trabajamos con el movimiento del actor y de la actriz como materialidad primordial, antes que con la idea de representar algún sentido, personaje, o situación.

En definitiva, el entrenamiento en el trabajo sobre el movimiento, desde nuestra experiencia y en base al proceso que venimos realizando con el fin de llegar a una composición escénica, ha hecho que los actores y las actrices debieran tener un registro de su cuerpo y de sus movimientos.

El registro sistemático del trabajo sobre el propio cuerpo hace que podamos tomar conciencia sobre el mismo. La conciencia corporal nos da mayor conocimiento sobre el manejo del cuerpo en escena y esto permite desde el trabajo corporal ampliar las posibilidades escénicas. Al tener un mayor registro y conocimiento sobre el cuerpo, el actor o la actriz pueden decidir en el trabajo escénico qué hacer, y de qué manera.

La conciencia corporal es una herramienta más para todos los actores y actrices, ayudando a los mismos a trabajar sobre el nivel de pre expresividad con el objetivo de lograr presencia escénica.

3. Sobre la Expresión Corporal

La Expresión Corporal Parte de la Naturaleza Humana

De la misma manera que en los encuentros de entrenamiento realizamos ejercicios con el objetivo de indagar en el movimiento, en la resistencia física y en la conciencia del cuerpo, también nos dedicamos a realizar actividades con el objetivo de enfocarnos en la expresión corporal de los actores y actrices.

Así como el movimiento forma parte de la vida cotidiana de los seres humanos, la expresión corporal también. Nuestro cuerpo comunica permanentemente nuestras emociones. Las miradas de una persona, las expresiones del rostro y su postura corporal pueden comunicar mucho más que las palabras.

Antes de desarrollar el concepto de “expresión corporal” en las disciplinas escénicas, y sobre cómo me refiero a este concepto en nuestro propio entrenamiento, considero necesario desarrollar en primer lugar la manera en que la expresión corporal forma parte de la vida cotidiana de las personas. Es decir, la expresión corporal está en nuestra naturaleza de seres humanos.

Patricia Stokoe dice: “La expresión corporal es una conducta espontánea existente desde siempre, tanto en sentido ontogenético como filogenético; es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo” (1992, p. 13).

Patricia Stokoe indaga aún más sobre esta definición de “expresión corporal” como una característica propia de la naturaleza humana en su libro “Expresión corporal, arte, salud y educación”. Según la autora, el ser humano se expresa con la totalidad de su cuerpo, a través del mismo las personas desde que nacen logran comunicarse con el entorno:

El ser humano, es un ser corporal que se manifiesta en forma concreta con todo lo que él es, desde que nace hasta que muere, se expresa, yo diría a pesar de él, con la totalidad de su cuerpo, sea en el movimiento o en la quietud, en la vigilia o en el sueño, en silencio o acompañado por algún sonido, envía permanentemente mensajes

conscientes y/o inconscientes a aquel que lo percibe y que lo decodifique. (Stokoe, 1987, p. 31 Y 32)

Stokoe define la expresión corporal de las personas antes de que aprendan a hablar, como lenguaje pre - verbal. A través del mismo, la persona se comunica con el mundo antes de adquirir el lenguaje hablado.

Aún cuando aprendemos a hablar, el cuerpo es capaz de comunicar a través de un lenguaje extra verbal. La autora continúa diciendo:

Su cuerpo cuando ya aprendió a hablar, continúa siendo fiel compañero a sus palabras, su expresión corporal es ahora paralela y simultánea con su habla. Sólo falta mirar a alguien que hace un discurso, o converse con un amigo para darse cuenta cuánto pesa en el mensaje transmitido la inclusión total del cuerpo junto con la palabra. (Stokoe, 1987, p. 32)

Además de la expresión corporal pre-verbal y paralingüística, existe otro nivel extra verbal, en el que sin apelar al habla, la persona se hace entender por gestos, actitudes, miradas. Es de este lenguaje del que se valen las disciplinas artísticas, “donde el acento perentorio es corporizar y traducir los movimientos internos, psíquicos: pensamiento, afecto, emoción, imagen, fantasía, etc. en mensajes corporales directos organizados con este fin. (Stokoe, 1987, p. 32)

Es este nivel “extra verbal” definido por Stokoe, el que nosotros tomamos para desarrollar en nuestros ejercicios y para articular con el trabajo en el movimiento, con el objetivo de valorar el lenguaje corporal para la composición escénica.

La Expresión Corporal en el Trabajo Escénico

La Expresión Corporal Como Actividad de Descubrimiento

Sosteniendo la idea de expresión corporal como lenguaje extra verbal y adentrando el concepto a nuestra disciplina artística, se toman las palabras de Patrice Pavis, que en su Diccionario de teatro expresa:

Sensibiliza a los individuos acerca de sus posibilidades motrices y emotivas, su esquema corporal y su capacidad para proyectar este esquema en su trabajo interpretativo (...) tiene más carácter de una actividad de descubrimiento y de entrenamiento que de disciplina artística. (Pavis, 2011, p. 195).

Como menciona Pavis en su definición, se toma la expresión corporal para nuestro entrenamiento como una actividad de descubrimiento para los actores y actrices. Se aborda la expresión corporal en vínculo al trabajo actoral, y más precisamente en nuestro proceso, para experimentarla como parte de la dramaturgia del actor y de la actriz.

La importancia de comprender a la expresión corporal como una actividad de descubrimiento en relación al trabajo del propio cuerpo, permite un trabajo de búsqueda y de autoconocimiento del propio lenguaje corporal, para lo cual es necesario identificar en cada cuerpo las distintas particularidades que se presentan a través de la expresividad.

Para ello, actores de los diferentes escenarios sociales y espectaculares, requieren una percepción completa, una gran conciencia corporal y un estudiado control del cuerpo, con el cual el individuo encuentre su propio lenguaje expresivo personal. Por esta razón, la relación del sujeto con su cuerpo no debe ser solamente a través del aprendizaje de movimientos codificados y preestablecidos. Por el contrario, debería primar una perspectiva de autoconocimiento, la cual permita que las distintas experiencias corporales transformen el cuerpo en la materia prima con la que trabajar, considerando la EC como un vehículo expresivo (Amézaga y Carnero-Sierra, 2019, p. 8 - 9)

Indagar en la expresión corporal implica un trabajo de autopercepción y de auto descubrimiento. El trabajo no consiste en lograr imitar o comprender la propuesta de otra persona (director/a - otro actor- otra actriz - un coreógrafo/a- etc.) El mayor desafío consta del descubrimiento del uso del propio cuerpo en relación con el entorno.

La Expresión Corporal Como Comunicación

Continuando con la idea de expresión corporal como lenguaje extra verbal y comprendiendo que a través de este lenguaje podemos establecer comunicación, se propone

en nuestro trabajo vincular movimiento con expresión corporal, ya que, necesitamos de la intención comunicativa propia de la expresión corporal para realizar nuestro abordaje escénico. Siguiendo a Tomás Motos (1998) entiendo a la expresión corporal como: “el comportamiento exterior espontáneo o intencional, que traduce emociones o sentimientos mediante el lenguaje corporal.”

Tomando la característica de la intención comunicativa que presenta la expresión corporal y vinculando la misma con la práctica escénica, es importante reflexionar sobre las condiciones determinadas que se deben establecer para que exista una disciplina escénica, sino el cuerpo simplemente se mueve:

El lenguaje y el discurso capturan al cuerpo, lo marcan y lo construyen; de hecho, no hay cuerpo por fuera del lenguaje, por lo menos en la comunidad de los seres vivos llamados hombres. Si algo (una persona, pero también una cultura o un dispositivo) no nombra a una secuencia rítmica de movimientos como danza, el cuerpo tampoco baila –simplemente se mueve. Si no se enuncia y, por tanto, si no se interpreta, no opera como práctica corporal. (Escudero, 2013, p. 102)

Así es como tomamos a la “expresión corporal” para nuestra práctica escénica, como un comportamiento exterior y como un lenguaje extra verbal que posibilita la comunicación. ¿Qué comunicamos a través de la expresión de nuestro cuerpo? Tener presente esta pregunta fue un gran punto de partida para observar los distintos ejercicios y también para tomar decisiones a la hora de componer.

La “Expresión corporal” es imprescindible en nuestro entrenamiento, ya que, al trabajar únicamente sobre el movimiento y luego armar partituras, podríamos armar una coreografía perteneciente a la disciplina de la danza. Durante gran parte del proceso trabajamos sobre “partiturizar” el movimiento, pero entendiendo a la partitura como una organización del mismo.

El movimiento y la expresión corporal trabajados en conjunto, conforman un trabajo sobre el lenguaje corporal de los actores y actrices y de esta manera, nos permite abordar la escena con diferentes sentidos, armando distintos imaginarios, de lo que puede estar ocurriendo en escena, respondiendo a la pregunta que permanentemente tuve presente: ¿Qué están comunicando los actores y actrices a través de su expresión corporal?

Susana Tambutti sostiene: “Eliminar el sentido es imposible, porque siempre se produce sentido.” (2004, p. 20) En nuestra práctica escénica el sentido siempre “apareció”, y sobre lo que aparecía podíamos continuar desarrollando el trabajo. En las consignas nunca hicimos el proceso inverso, es decir, no planteamos una temática al principio para abordar una historia sobre determinado sentido o con la idea de representar algo pre establecido.

A través del entrenamiento realizado buscamos potenciar la expresión corporal, y trabajarla de una manera consciente. En muchos de los ejercicios que hemos realizado para trabajar tanto el movimiento como la expresión corporal, siempre aparecía como actividad el “registro”. Registrar los movimientos, las distintas posturas del cuerpo, los distintos apoyos o transiciones entre los movimientos. El registro a lo largo del trabajo también sirvió para luego poder repetir y emprolijar las partituras físicas. Este constante registro que exigían los ejercicios fue una manera de hacer consciente el trabajo sobre la expresión corporal y el movimiento y como mencioné anteriormente, de desarrollar poco a poco la conciencia corporal.

El Cuerpo Habla en Relación a la Interpretación de un Otro/a

Todo acto expresivo se basa en un movimiento de doble dirección: del mundo exterior hacia la persona (impresión) y de la persona hacia el mundo exterior (expresión). Sólo podemos expresarnos si nos dejamos impresionar - voluntariamente o no- por lo que nos rodea o interpela. Si no somos como sensibles placas receptoras que registramos mediante los sentidos y almacenamos las diversas sensaciones muy poco podremos después comunicar expresándonos. (Motos, 2013 - 2014, p. 19)

Se toman las palabras de Tomás Motos sobre la acción de “expresarse”. Para realizar la misma, siempre se necesita de la interpretación de alguien más. El autor aquí hace alusión al vínculo que establece la persona con su entorno, pero también es importante hacer hincapié en que el entorno suele estar conformado por el vínculo con otras personas. De esta manera se genera la comunicación. Por esto la expresión corporal es lenguaje corporal.

De aquí, una segunda dimensión a considerar: la idea de lenguaje corporal, que supone entre otras cosas que el cuerpo con su movimiento habla de algo de lo que la palabra no puede hablar. Esto significa entregar un voto de confianza a un supuesto poder de

verdad del cuerpo que redundaba en asignarle una capacidad de significación casi mágica. Se eleva el cuerpo a un lugar sagrado, por fuera del hombre. Se confía también en que el discurso del cuerpo tiene un poder y una potencia tal que nos permite mostrar aquel elemento de la experiencia subjetiva que ninguna palabra puede nombrar. “Podría sentenciarse: el cuerpo expresa genuinamente la verdad de mi ser. (Escudero, 2013, p. 100)

El lenguaje corporal siempre es en vínculo con otra persona. Uno se expresa frente a otro/a, y la interpretación pertenece a esa otra persona, es una experiencia subjetiva que siempre será diferente. Dentro de las artes escénicas y como condición básica de la existencia del teatro, necesitamos de la presencia de un espectador/a frente al actor o la actriz.

Entonces, el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas. (Foucault 1989, citado por Escudero, 2013, p. 101)

En lo que concierne al entrenamiento, es primordial el vínculo del lenguaje corporal entre los mismos actores y actrices que dialogan para abordar la escena. Y en cuanto a la composición, pensar el trabajo del grupo actoral para un espectador/a. Para ese espectador/a que va a asociar todos los recursos que tenga a su alcance para conformar su propia interpretación y experiencia sobre la expresión de los cuerpos de los actores y actrices en la escena.

La Impronta Propia de Cada Cuerpo

Así como se considera de Patricia Stokoe una definición para comprender a la expresión corporal como una característica propia de la corporalidad en la vida cotidiana del ser humano, la autora luego se enfoca en definir la expresión corporal para el trabajo en la disciplina de la danza. Patricia Stokoe siempre habla de sus experiencias desde la danza, pero puedo aplicar dichas conceptualizaciones al ámbito del teatro.

En el libro “Expresión corporal, arte, salud y educación”, Stokoe habla de “La poesía corporal de cada individuo”. La autora hace alusión a “la danza pensada como un producto único”. La misma sostiene: “La expresión corporal concebida como danza, se define como la manera de danzar que lleva el sello de cada individuo. Comparándola con la poesía de cada poeta” (Stokoe, 1987, p. 15). Ella menciona que cada bailarín/a danza con su propio sello.

De lo dicho anteriormente, tomaré sus palabras como metáfora para caracterizar el trabajo corporal de los actores y actrices.

En uno de los ejercicios que describo a continuación y que hemos realizado como parte de nuestro entrenamiento, menciono que he observado en los actores y actrices una impronta propia de cada uno de sus cuerpos. Que a pesar de que en una consigna el grupo actoral debía realizar un mismo movimiento, hay algo propio que se distinguió en cada uno/a de ellos/as.

Por más parecido que lograron hacer un mismo movimiento, nunca fue igual, debido a las características físicas de cada cuerpo, por la forma propia y única que cada quien tiene al desenvolverse en el espacio. Pude observar una propia impronta en el trabajo corporal de cada uno/a.

En nuestro proceso pudimos ver en determinadas secuencias de movimiento y ejercicios enfocados en la expresión corporal, que un mismo movimiento pudo ser realizado de distintas maneras por cada uno/a de los actores y actrices. Quizás haciendo foco únicamente en los movimientos, se logró una imitación más parecida, por ejemplo, levantar una mano. Pero cuando nos enfocamos en la expresión del cuerpo y del rostro, se pudo ver notoriamente, el sello de la corporalidad de cada uno/a frente a una misma marcación en escena, por ejemplo, mirar con desprecio.

En cada uno de los ejercicios que hemos realizado y en la obra como resultado, es posible distinguir, tal como menciona, Patricia Stokoe, la poesía corporal de cada persona.

Ejercicios en Nuestro Entrenamiento

El trabajo de entrenamiento que refiere a la expresión corporal siempre ha estado estrechamente vinculado al trabajo sobre el movimiento, siendo imposible separar en nuestra práctica movimiento y expresión corporal.

Concretamente, he podido observar cómo en las estructuras de movimientos los actores y actrices tenían la necesidad de generar algún sentido o situaciones a partir de sus expresiones, aunque el foco de la consigna sea el movimiento.

Con el objetivo de indagar específicamente en la expresión corporal, he propuesto como ejercicio, realizar improvisaciones de manera instantánea, es decir, creando en el momento, con distintos disparadores que al azar salían en papelitos.

Así es como aleatoriamente salían personajes y situaciones. En ese mismo momento los actores y actrices debían improvisar la situación jugando estereotipos de personajes, trabajando en la exageración de las expresiones de los gestos, la postura del cuerpo, la manera de moverse y de caminar. El desafío era transitar por distintos personajes (distintas corporalidades) de un momento a otro.

En algunas improvisaciones hemos trabajado con la palabra, y en otras la consigna se limitaba al uso de la lengua negra, para realizar un mayor enfoque en el trabajo corporal.

Puedo recordar una improvisación en particular utilizando como recurso la lengua negra, donde los actores y actrices debían ser personajes de cuentos fantásticos.

En base al uso de la lengua negra, no importaba qué decían concretamente los personajes, sino, que lo principal era comprender cuál era la situación en particular que estos personajes fantásticos iban desarrollando. Estos personajes eran duendes, hadas, magos, con el objetivo de imaginar cómo sería la corporalidad de un hada o un duende, intentando componer una corporalidad extrañada, distinta y exagerada.

Se puede observar a partir de estos ejercicios como los actores y actrices se alejan de su propia forma de caminar y moverse en el espacio, y cómo los cuerpos al adoptar una postura diferente, en consecuencia, también modifican los ritmos de las caminatas, la manera de recorrer el espacio, cómo aparecen distintos planos en el trabajo a partir de las distintas posturas y cómo cada personaje tiene un tiempo diferente para observar, mirar, caminar.

Algunas de las consignas para indagar en la expresión corporal han partido de imaginarios de estereotipos de personajes, como he desarrollado anteriormente, por ejemplo, imaginar cómo es un hada para componer su corporalidad. Otra manera de trabajar la expresión corporal fue realizar el proceso inverso, es decir, a través de consignas concretas como modificar los hombros, hacia qué dirección apunta la cadera, proponer un apoyo específico sobre el suelo y cambiar el ritmo de la respiración, de esta manera es que comienza de a poco a aparecer una corporalidad diferente a la del actor / actriz, que en mi imaginario puede ser un personaje concreto, por ejemplo, una niña de cinco años.

A continuación describiré otro ejercicio realizado como parte del entrenamiento, enfocado en trabajar sobre la expresión corporal, pero que ha generado una gran tensión entre los conceptos de “movimiento” y “expresión corporal”

Una de las consignas a trabajar fue la imitación de los movimientos de una acción. Decidimos una acción concreta a realizar con el cuerpo: “Estoy arreglando mi bicicleta”. Agustín le muestra con movimientos a Sofía la acción. Luego Sofía que acaba de ver cómo es la acción le muestra a Marcelo y él a Cecilia. Cecilia que observó cuál es la acción que se viene desarrollando debe repetirla y contar mientras tanto qué es lo que entendió que está haciendo.

En este ejercicio entran en consideración la conciencia del cuerpo, la observación, la percepción del cuerpo en el espacio, la imitación y la precisión. ¿Cuál será la acción que se está desarrollando?

Las acciones a realizar tenían mucho desarrollo y detalle, repetimos el ejercicio con distintas acciones: “Poner el lavarropas”, “Cambiar la rueda del auto”, “Bañar un perro”.

La única acción que al pasar por cada uno/a se comprendió a la perfección fue la de bañar un perro. Pero los detalles y las precisiones en realizar los movimientos fueron cambiando, había actores/actrices que imaginaron un perro más grande y otros un perro más pequeño, por lo cual, el peso que tenga el perro que se imaginan, modifica la postura del cuerpo y la manera en la que los actores y actrices se mueven.

En la observación se perdían detalles, por ejemplo, cuántos pasos se caminaron, con qué pie, para qué lado se miraba primero, entre otros, pero la idea general y los movimientos más esenciales siempre permanecían.

De una misma estructura de movimientos que comenzó con la consigna “Poner el lavarropas” la última actriz que la interpretó pensó que estaba poniendo verduras en un canasto y las subía por un ascensor. La estructura de movimiento que había que realizar con la consigna “cambiar la rueda de un auto”, el último actor que lo realizó pensó que estaba arreglando una salamandra.

La expresión corporal aparecía entre cada movimiento inevitablemente todo el tiempo. Como los actores y actrices se iban pasando la acción de a uno/a por vez, al último actor o actriz que le tocaba observar, terminaba realizando en sus movimientos, expresiones de los tres anteriores.

Era un conjunto de lo que cada uno/a le fue poniendo como “propio” a esa estructura de movimientos. Es imposible que a un actor o actriz le salga igual que a otro teniendo la posibilidad de observar solo una vez, además que inevitablemente cada uno/a lo hace con su propia forma, con su propia impronta del cuerpo.

La expresión del cuerpo, le daba significado a la estructura de movimientos que había que realizar para “bañar un perro”. Todo el tiempo se generaba una gran tensión entre la expresión del cuerpo y la precisión del movimiento. ¿Qué era más importante? ¿Imitar igual los movimientos o transmitir lo mejor posible la situación que está sucediendo?

Para experimentar la expresión corporal es imprescindible el movimiento. Y aún cuando queremos enfocarnos únicamente en el movimiento, la expresión corporal aparece inevitablemente debido a su carácter espontáneo e intencional. Más allá de que este carácter espontáneo desaparece cuando trabajamos enfocándonos en la expresión corporal para el abordaje escénico, ya que, intentamos lograr la mayor conciencia posible sobre el trabajo corporal.

4. Creación de Partituras Físicas

El Concepto de Partitura Física

Una vez finalizada la etapa de entrenamiento comenzamos con esta nueva instancia, siendo la creación de partituras físicas el inicio de la etapa de composición escénica. Con el fin de desarrollar el término “partitura” tomaré nociones que Eugenio Barba aborda en el libro “Quemar la casa”. Cuando el autor se refiere a la noción de partituras hace alusión a la composición de formas dinámicas y significados divergentes. La partitura física es la herramienta principal para nuestra composición respecto al vínculo que se genera entre la forma y el significado, entre el dinamismo del movimiento y la construcción de sentido.

Barba sostiene que:

El actor y el director podían trabajar una partitura física:

- como una forma, un diseño dinámico en el espacio y en el tiempo que deriva de una improvisación o una composición
- como ritmo, escansión y alternancia de tiempos, acentos, velocidad, aceleraciones
- como colores y cualidad de energía (suave o vigorosa)
- como dique que contenía el fluir orgánico de las energías. (2010, p. 65)

Según el autor, en la creación de partituras físicas, se podría diferenciar las diversas perspectivas de las acciones, como forma, ritmo, color de la energía, flujo, para luego ponerlas en tensión.

Hay muchos recursos de la danza que se han considerado en el trabajo de partituras físicas, como ser el ritmo, tiempos musicales, precisión de los movimientos, diferentes intensidades de la energía. Tal como dice Barba:

Para mi, la partitura del actor siempre ha tenido las características de una secuencia de danza: una alternancia no narrativa de destellos tónicos de energía, una simultaneidad de tensiones y de formas que producían una impresión de vulnerabilidad, aspereza, exhuberancia o delicadeza, seducción o agresividad: un teatro que danza (2010, p. 65)

Según la conceptualización de Barba y en conjunto con nuestra experiencia he observado que las partituras físicas se encuentran en un límite donde el grupo actoral y la dirección pueden decidir si llevarlo hacia el lado de la danza o del teatro, según se decida realizar un enfoque en el puro dinamismo de los movimientos o tomar la partitura como portadora de un significado.

Tal como sostiene Barba, a través del trabajo que consiste en refinar formas y ritmos, es que el actor o la actriz puede entrar en otro estado de conciencia o comportamiento escénico. Los distintos significados que emergen en las partituras a través de los movimientos y de la expresión corporal de cada actor o actriz es lo que le da teatralidad a las mismas. Desde la actuación y la dirección, se comprenden distintos significados que emergen en escena, más allá de cuál pueda ser la interpretación del espectador/a luego.

Una acción (el más diminuto cambio de tonicidad en el torso del actor) tenía para mí una naturaleza complementaria. Podía modelarla siguiendo categorías contradictorias: como puro dinamismo (danza) o como portadora de un significado claro para mí, pero ambiguo para el espectador. Podía transformarla en una entidad rítmica o en una acción “abierta” que el espectador habría llenado con un sentido personal específico. Podía tratarla como un signo asociativo indeterminado o como clara expresión conceptual, como estímulo energético o como orientación narrativa para mí y/o para el espectador. Dependía del contexto y de la red de relaciones y referencias en la cual la insertaba (Barba, 2010, p. 66)

Parte del trabajo compositivo consiste en buscar distintos dinamismos sobre las partituras: en nuestras escenas, a veces el equipo actoral se encuentra realizando la misma partitura, o simultáneamente realiza distintas partituras, o una misma partitura en distintas velocidades.

Por momentos, los límites entre las distintas disciplinas escénicas se encuentran difusos, ya que, los actores y actrices se encuentran realizando figuras acrobáticas, o una partitura con movimientos de tiempos más precisos que podrían asimilarse mayormente a una coreografía de danza. Se observan en algunas partituras físicas, características específicas de la danza, debido a que están compuestas por una secuencia de movimientos y es posible asignarles tiempos musicales.

En nuestra experiencia, estos límites se pueden distinguir en distintos momentos de nuestra obra. Hay diferentes características entre las distintas partituras que componen nuestras escenas. Hay partituras que conforman una coreografía perteneciente a la disciplina de la danza, y hay otras partituras que son específicamente teatrales.

Lo que define a estas partituras físicas como “partituras teatrales”, es el sentido que aporta la expresión corporal de los actores a los movimientos, además de articular estas partituras con textos. De esta manera podemos observar la representación de una situación o asimilar un sentido a lo que ocurre en escena.

En resumen, las características que tomamos del concepto de “partitura” para nuestro trabajo escénico son:

- La partitura está compuesta por formas contenidas en un diseño que organiza los movimientos.
- Deriva de una improvisación.
- La artificialidad de la partitura brinda al actor o a la actriz otro estado de conciencia o comportamiento escénico.
- Puede ser portadora de un significado, quizás ambiguo para el/la espectador/a.

Componer en el Momento: Atención y Percepción sin Intención

La particularidad que tiene la instancia de creación de partituras físicas, es que conlleva que el equipo actoral haga un trabajo de percepción y de elaboración al mismo tiempo. La creación de partituras se caracteriza por la inmediatez entre distintos procesos que deben realizar las personas que actúan: prestar atención a las sensaciones del cuerpo, percibirse y percibir su entorno, para la elaboración de movimientos.

Marie Bardet, en su libro “Pensar con Mover”, sostiene que previo a desarrollar la percepción es muy importante ser conscientes de la “atención”, la autora sostiene: “La actitud atenta se desarrolla a partir de una percepción activa, de una «percepción», (...) cierta in-mediación entre sentir y hacer. (...) Actitud atenta en un contexto siempre cambiante, a través de las sensaciones de apoyos, de orientación, de aceleración.” (Bardet, 2012, p. 168-169)

En la práctica, es como si todo esto sucediera en conjunto, en un mismo instante, el percibir y el hacer. Pero en realidad podríamos decir que son dos procesos distintos que se manifiestan con una gran inmediatez. La autora dice que los procesos en simultáneo, en definitiva se resumen en un trabajo presente.

Sentir y moverse como doble actividad simultánea, deviene finalmente una sola: la conciencia que tengo de mi cuerpo, que es mi presente. Un único presente, no solamente -o al menos, en parte- extenso, sino también espeso, en la duración. Nueva expresión de la cresta paradójica sobre la cual se efectúa este camino al mismo tiempo-, sensaciones y al mismo tiempo movimientos; una inmediatez y sin embargo una composición, estremecimientos interiores y al mismo tiempo exteriores, un presente: de una vez un pasado y un futuro, en tanto son inmediatos. (Bardet, 2012, p. 147)

Entonces, el presente es un conjunto de sensaciones y movimientos, centro de acción y al mismo tiempo de percepción. La atención y la percepción contribuyen a la improvisación y al devenir de movimientos para la creación de partituras.

Continuando con la importancia de prestar atención, para la creación escénica, Marie Bardet sostiene que hay que prestarle más atención al cuerpo en lugar de querer accionar con una intención determinada. A veces la intención estorba. La intención puede ir en contra de la realidad del cuerpo de ese momento, por eso es necesario entrenar la atención, para lograr percibir y escuchar el propio cuerpo.

Porque las cosas que se quieren decir, la comunicación que se busca a través de dicha intención, no es lo que está pasando, es la comunicación de la intención, del hecho de que sea una intención, y no la intención misma. (Bardet, 2012, p. 160)

De esta manera, el trabajo de entrenamiento y composición que realizamos fue de carácter perceptivo, sensorial, prestando atención a lo que sucede en el momento y evitando intenciones innecesarias que estorben el trabajo. Tanto en nuestra instancia de entrenamiento así también como en la creación de partituras físicas, el trabajo no es a partir de la intención, de querer generar “la idea de algo”. Una consigna que siempre prevaleció en el trabajo fue trabajar con lo que hay. Prestar atención a lo real, a la realidad del cuerpo en un determinado momento.

Trabajando en la conciencia del cuerpo, (debido a que la conciencia corporal no es algo que se obtiene, sino, que se desarrolla constantemente) es posible prestar atención a lo que está sucediendo en ese momento con el cuerpo. Trabajando sobre la conciencia corporal es posible entrenar la percepción y por lo tanto, es posible también llevar adelante un trabajo de “percepción”, tal como sostiene Marie Bardet sobre la inmediatez de crear en el momento.

Prestar atención es estar presente. Ser consciente del cuerpo brinda la posibilidad de tomar decisiones en el acto, de poder elegir conscientemente. Prestar atención es un ejercicio para trabajar con la realidad de la materialidad que se presenta en el momento, con el movimiento y con la expresión de ese momento.

Habiendo realizado distintos ejercicios sobre el movimiento, tomamos al mismo como la base de todo. El movimiento que sale de la improvisación, es lo que genera nuestro material de trabajo. Un movimiento detrás de otro. No importa qué, cuál, cómo, por qué. El movimiento es el punto de partida.

Cuando los movimientos se van improvisando, se van organizando en un orden aleatorio. Así es como se van generando distintas partituras.

Las partituras están compuestas por movimiento y expresión corporal en conjunto. Esto hace que el/la espectador/a pueda atribuir determinado sentido a lo que está aconteciendo en escena.

La no - intención y el trabajo con la realidad de lo que acontece en ese presente, se encuentra estrechamente relacionado a lo que tomamos en cuanto al trabajo pre - expresivo del equipo actoral en los términos de Eugenio Barba:

Ya que la condición para que germinen significados es la existencia de una relación actor-espectador, el actor debe ser antes de representar esto o aquello. Para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad de su propia existencia escénica. (2005, p. 164)

La noción de “intención” está relacionada con querer representar esto o aquello. En cambio, la idea de que el actor o la actriz debe “ser”, se la vincula a prestar atención al

trabajo presente y lograr percibir la realidad de lo que está ocurriendo en ese contexto determinado.

Partituras Físicas e Improvisación

Se ha acentuado nuestra búsqueda sobre la improvisación de movimientos como metodología. Para improvisar movimientos se ha trabajado con distintas consignas que luego nos han ayudado a la creación de partituras físicas.

Tomando la definición de Barba, comprendemos que la partitura proviene de una improvisación o una composición por parte del actor o la actriz. Tomando esta característica compositiva, propuse distintas maneras de armar las partituras físicas.

Una de las consignas era partir del movimiento para construir una situación: una persona del equipo actoral propone un movimiento, el resto de los actores y actrices lo va copiando. El/la que propone el movimiento va sumando más acciones siempre repitiendo desde el principio. Mientras va agregando movimientos improvisados, los demás continúan copiando hasta lograr conformar una partitura de movimientos.

El actor o la actriz que va proponiendo los movimientos, en una segunda instancia le va agregando texto y construyendo una situación a partir de la corporalidad que fue construyendo.

Cada persona del equipo actoral improvisó una partitura distinta que se aprendieron todos/as. Nos tomamos el tiempo luego del momento de improvisación, para que cada uno de los actores o actrices que armó la partitura de movimientos pueda hacerla consciente, explicándole al resto, y que todos/as puedan estudiarla en detalle con el objetivo de lograr precisión y coordinación.

Al final del encuentro, luego de que todos/as hayan estudiado cada uno de los movimientos, unimos las cuatro partituras, logrando componer una estructura de movimientos aún mayor, y generando un sentido distinto en escena.

Esa misma partitura de movimientos, la registramos en video, para que los actores y actrices puedan estudiarla nuevamente para los próximos ensayos, seguir indagando en esa estructura y viendo que otras posibilidades se presentan para la escena.

Sobre esa partitura de movimientos, mientras la iban repitiendo varias veces comencé a realizar modificaciones, como por ejemplo, cambiar en algún momento la dirección de los cuerpos en el espacio, en otro momento cambiar el plano, o que no todos/as hablen mientras realizan la partitura, sino, dividir el texto entre dos personas del equipo, generando momentos de mayor coordinación y otros momentos donde se destaca el trabajo individual.

Otra consigna para la creación de partituras fue la composición de una misma partitura en conjunto, realizando una “cadena de movimientos”: un actor o actriz propone un movimiento, otra persona del grupo propone otro y así van sumando movimientos entre todos/as. Repitiendo lo que se viene armando y agregando cada vez más movimientos.

Así es como destinamos varios ensayos al armado de partituras a partir de la improvisación. Trabajamos creación y repetición. Dentro de la repetición, variación en velocidades, planos y direcciones en el espacio. Además de crear partituras nuevas siempre retomamos las partituras creadas anteriormente.

En principio, las partituras físicas que realizamos estaban más enfocadas en la tonicidad del cuerpo, la energía, las formas y el dinamismo de los movimientos en el espacio. La partitura física cobra un sentido diferente cuando se la vincula con un texto, con otra partitura, con una luz, etc. Es en ese momento donde emerge un sentido o como sostiene Barba, una expresión conceptual.

El trabajo sobre las partituras físicas aunque tenga el objetivo de componer escenas, ha continuado con el entrenamiento de la corporalidad de los actores y actrices. Porque es a través del trabajo con partituras donde el actor y la actriz pueden arribar a un “cuerpo dilatado” no como búsqueda del mismo sino como consecuencia del trabajo escénico.

Según Barba un cuerpo dilatado: “Era la búsqueda de la esencialidad, de la eliminación de gestos y movimientos superfluos, de la capacidad técnica de saber preservar la energía de la acción incluso cuando se reducía el volumen o el diseño de la forma exterior” (Barba, 2010, p. 62)

En lo que respecta al trabajo grupal de escucha, atención y percepción entre los actores y actrices, es posible destacar un gran progreso. En el armado de partituras, las primeras veces usamos el recurso de poner tiempos a cada movimiento, como una coreografía de danza, para lograr la coordinación, y aún así era un trabajo difícil. También puedo recordar

cuando comenzamos con el entrenamiento, donde era muy complicado lograr que los actores y actrices se escucharan entre sí, logren percibir y prestar atención a la propuesta del otro/a. Uno de los factores que pudo influir en esto es que era la primera vez en que este grupo actoral trabajaban en conjunto. Al principio, cada uno de los actores y actrices trabajaba de manera individual, todos/as proponían a la vez y no se complementaban entre sí, era muy difícil aportar a la propuesta de otro/a. Esto fue cambiando a medida que el proceso fue avanzando. Los actores y actrices se conocen mejor trabajando, logran percibirse mejor, y escucharse grupalmente.

Aquí entran dos cuestiones a tener en cuenta, cuando se compone en conjunto. Por un lado, la propuesta individual, y por otro, cómo la propuesta individual se complementa o aporta a la propuesta de otro/a, para realizar una composición grupal. Por lo cual, no solo se debe percibir y concentrarse en lo que se está realizando, sino, ser flexible ante la propuesta de los demás actores o actrices.

Ante la creación de movimientos hay una percepción propia del cuerpo, y una percepción grupal. Un trabajo en la indagación sobre la percepción grupal puede lograr coordinación. Si se logran momentos coordinados, los actores y actrices están siendo precisos/as con sus movimientos.

Considerando las nociones de atención, percepción, coordinación y precisión, una vez que se han creado varias partituras, es posible comenzar a vincularlas entre sí, por lo cual, el trabajo no consiste únicamente en lograr la precisión de las partituras creadas, sino, que comenzamos a preguntarnos compositivamente, cómo se pueden combinar y cómo pueden convivir en un mismo espacio.

Barba sostiene:

Al igual que las distintas partes del cuerpo en sus relaciones recíprocas y simultáneas, la partitura en su conjunto también puede ser montada mediante una relación de consonancia, complementariedad o contraste con el sentido de las palabras, del diálogo, de la situación escénica. (2005, p. 187)

Trabajar la expresión corporal hace que el movimiento deje de ser solo una transición en el espacio en un tiempo determinado. De esta manera, la corporalidad de los actores y actrices conforma un lenguaje que permite construir sentido. Como espectadora empiezo a

imaginar historias. ¿A quién mira? ¿De quién se está escondiendo? Observar tan solo la postura del cuerpo está brindando información.

Hay partituras que además de sonidos se crearon con textos. En medio de los movimientos, el cuerpo convoca el texto. Siempre desde el movimiento como protagonista, y luego todo lo que va aconteciendo alrededor, en vínculo o desde ese movimiento. Así es como algunas partituras iban acompañadas por algunas frases.

Hay partituras que para la composición de escenas, siguiendo determinada idea o concepto, dejamos los movimientos tal cual fueron creados anteriormente, pero modificamos los gestos y los textos. Entonces, a esas mismas partituras, les cambiamos el sentido.

A medida que realizamos ejercicios improvisando movimientos para crear partituras, otra parte del trabajo consistía en jugar con estas partituras, experimentando qué ocurría si cada actor o actriz realizaba una partitura diferente de manera simultánea, jugando con las velocidades, con la distribución de los cuerpos en el espacio, considerando diferentes direcciones, etc. Y adentrándonos a través de este juego, a lo que sería el trabajo específico de la composición de escenas para el abordaje de nuestra obra.

Movimiento y Partituras Físicas en Acrobacia

En uno de nuestros encuentros donde estábamos trabajando sobre la creación de partituras, sucedió que una de ellas se volvió muy compleja, desplegando un nivel de destreza física mucho más exigente que todas las partituras anteriores, y nos adentramos en un nuevo terreno. La partitura de mayor complejidad implicaba realizar verticales, roles, caminar sobre el cuerpo de los otros actores o actrices, pararse en los hombros de un/a compañero/a. La exigencia física esta vez fue mayor en comparación a encuentros anteriores.

La creación de partituras fue variando desde los movimientos más simples, hasta los movimientos que requerían de mayor destreza física, llegando a realizar figuras acrobáticas, gracias al conocimiento y otros entrenamientos previos de los actores y actrices.

El trabajo de los cuerpos en el espacio se volvía cada vez más complejo y había cuestiones que se escapaban de nuestros conocimientos, pero consideramos enriquecedor

para nuestro proceso trabajar en profundidad esas figuras complejas que aparecieron en una improvisación.

Adentrar el trabajo con partituras en la disciplina de la acrobacia nos pareció un gran desafío y una oportunidad de exigir aún más a nuestros propios conocimientos del cuerpo, con el objetivo de llevar este nuevo aprendizaje a la composición escénica.

De esta manera, decidimos incorporar por algunos encuentros a Belén Córdoba, profesora de acrobacia en piso, que potenció las figuras acrobáticas de los actores y actrices y en cada encuentro aprendimos un correcto uso del cuerpo al adentrarnos en la destreza física. Con este nuevo conocimiento trabajamos en conjunto para poder realizar nuevas partituras, desde la disciplina de la acrobacia.

Al realizar un trabajo de mayor exigencia, pude observar lo importante que es controlar el centro, saber desde qué lugar del cuerpo sacar o mantener la fuerza para no lastimarse. Todo pasa por el centro del cuerpo. En caso que los actores o actrices estuvieran realizando fuerza con el cuello o con las piernas, es una fuerza que no serviría y que podría llegar a lastimarlos/as.

El manejo, la conciencia y el trabajo sobre el centro del cuerpo fue esencial a lo largo de estos encuentros, que requerían mayor exigencia física. Así también, mientras iba observando los diferentes ejercicios, podía ver que para cada figura había que aplicar la fuerza y energía justa. Por ejemplo, para hacer una vertical. Si intentan realizar una vertical con más energía de la que se requiere, pasarían de largo hacia el otro lado, y si a la vertical le falta energía no llegan a levantar las piernas en su totalidad. Hay un punto justo de energía en cada uno de los cuerpos que se requiere para realizar la vertical, así también como para desarmar esa figura de manera controlada. Si los actores no controlan y no son conscientes del peso de su cuerpo al caer de la vertical se lastiman contra el piso. Para desarmar la vertical es necesario hacerlo de manera controlada. Y ese control, nace del centro del cuerpo, desde allí podemos controlar todos nuestros movimientos.

Con la exigencia física también hay un gran trabajo en la respiración, la misma es esencial para poder controlar el centro y desde allí todos los movimientos. Saber en qué momentos y cómo respirar es necesario para realizar un trabajo tan exigente físicamente y a su vez, poder decir el texto, a veces desde lugares o posiciones incómodas con el cuerpo, posiciones inusuales.

Decir un texto haciendo una vertical, o decir un texto manteniendo el equilibrio en alturas a punto de caer, decir un texto parado en la espalda o sobre los hombros de otro actor o actriz. Es un trabajo muy difícil y exigente, porque mientras el cuerpo intenta mantenerse estable, o intenta sostener una imagen, la persona que actúa al mismo tiempo comunica desde la palabra.

La incomodidad, el vértigo, el desequilibrio, la tensión, transmiten del cuerpo del actor o actriz al cuerpo del o la espectador/a una sensación particular. Hay algo que capta la atención, y se transmite de manera muy clara para el que especta. Un mensaje desde el cuerpo, que puede ir en paralelo con la “historia” o textos que se estén contando. De esta manera he observado en nuestros encuentros una mezcla de disciplinas entre el teatro, la danza y la acrobacia. El cuerpo es protagonista y parte de cada disciplina al mismo tiempo.

En acrobacia primero trabajamos ejercicios de confianza, debido a que el trabajo es en conjunto, y cada persona del equipo actoral debe confiar en los demás para entregarse al trabajo.

Por más que mi rol sea el de la dirección, decidí incorporarme en algunos entrenamientos a las clases de acrobacia para comprender el trabajo desde adentro también y no solo desde la observación. De esta manera, por ejemplo, pude comprender que encontrar el punto justo entre equilibrio, fuerza y flexibilidad, es meramente un aprendizaje del cuerpo. Hay que pasar por la experiencia para poder comprenderlo. O entender que saber respirar conscientemente y dejar de lado la respiración cotidiana, es una de las claves para poder mantener el equilibrio.

Aprendimos a realizar distintas figuras. Hay que tener una gran conciencia del cuerpo para realizar este tipo de ejercicios, pero a su vez, entrenando las distintas figuras de acrobacia uno va aumentando dicha conciencia. También se va desarrollando la percepción sobre cuánta fuerza es necesaria, acerca del ancho de caderas, ancho de hombros, que la fuerza salga del centro. Además de las extremidades del cuerpo, los brazos y las piernas que cumplan con la prolijidad que requiere la figura. Lograr una figura exacta es un gran desafío. Porque el actor o la actriz puede imaginar que está realizando algo que desde afuera no se ve igual. Más cuando se encuentran de cabeza, de perfil, o haciendo equilibrio, la percepción cambia y el trabajo sobre la conciencia del cuerpo se vuelve más difícil.

Cuando uno se encuentra de cabeza, es difícil entender dónde y cómo se encuentra ubicado, qué es “adelante” o “atrás” cómo ir para adelante o para atrás cuando nuestro cuerpo no se encuentra posicionado de manera cotidiana. No solo es un trabajo físico. Hay que estar con una gran atención y concentración, considerando al mismo un trabajo psicofísico.

Algo que observo en el grupo actoral es la seguridad y la confianza que se tienen entre sí. Se entregan al otro/a. Entregan su cuerpo sin miedo. Siempre están concentrados y conscientes de lo que están realizando. La confianza es fundamental y hace mucho más fácil el desarrollo del trabajo.

La ventaja es que las personas de este grupo tienen entrenamientos físicos hace varios años y por fuera de estos ensayos, por lo cual, tienen un gran trabajo y consciencia sobre su centro. De esta manera, la seguridad en el trabajo aumenta, porque cuando se están por caer, las caídas son siempre controladas. El problema es cuando se pierde el control sobre el cuerpo, porque caer de sorpresa en peso muerto, sin poder controlar la caída, puede ocasionar lesiones.

Así como es necesario entrar en calor el cuerpo, estirar luego de cada ensayo es fundamental. Y tener consciencia para estirar. No es mover el cuerpo porque sí. Es saber qué se requiere elongar para no dañarse. Hay que saber estirar y hacerlo consciente para no estar aplicando mal una fuerza o movimiento. Es de suma importancia elongar después de cada ensayo en este tipo de procesos donde el cuerpo es protagonista, y más en los ensayos de gran exigencia física.

Partituras Físicas: Entrenamiento y Composición

La preparación del uso del cuerpo del equipo actoral para la escena, crear y refinar formas es una manera de continuar entrenando la consciencia con el objetivo de lograr precisión. El trabajo sobre movimiento, expresión corporal, no quedó en una instancia de entrenamiento, sino que son la principal materialidad para el armado de partituras. Es decir, las partituras físicas son un mecanismo de composición escénica pero a su vez resultaron ser parte del entrenamiento también.

La repetición de partituras, la precisión física que se busca en el trabajo, la conciencia sobre el cuerpo que otorga, todo eso que se da en busca de un proceso de composición escénica también terminó resultando “entrenamiento”. Por lo cual, quizás en el proceso que realizamos, no pueda distinguir “entrenamiento” y “composición” como dos instancias absolutamente separadas, sino que, el entrenamiento y la composición en este caso, funcionaron como instancias que se retroalimentaron, la búsqueda de la composición se hizo del entrenamiento y a su vez “entrenando” en partituras físicas, es decir, al momento de improvisarlas, aprenderlas y perfeccionarlas, esto también formó parte del proceso de composición escénica.

Movimiento - expresión corporal - conciencia corporal - partituras físicas - entrenamiento y composición, son conceptos que intento desglosar para explicar o explicitar mejor nuestras experiencias prácticas en vínculo con la teoría, pero la realidad es que todo convive, todo en la práctica se presenta de manera conjunta.

Las partituras físicas engloban todo lo que venimos trabajando hasta el momento, como bien he mencionado: movimiento, expresión, conciencia, composición y entrenamiento. En el trabajo enfocado en las partituras físicas es posible observar la integración de todas las conceptualizaciones anteriores.

5. Composición Escénica

El Cuerpo Instrumento Creador

Sabemos que la presencia de un cuerpo en un espacio que contiene un/a espectador/a es lo que distingue a la disciplina escénica de otras artes. En este proceso, no solo es el cuerpo el protagonista de la escena, sino que, el entrenamiento en el movimiento del cuerpo y la experimentación sobre la expresión corporal, la conciencia corporal y la creación de partituras físicas, es lo que conforma el presente trabajo de investigación, por lo tanto, es lo que se desea destacar en escena.

Desde sus inicios y hasta la fecha, la materia esencial de la escena sigue siendo el cuerpo, aún cuando se presente confundido con los materiales, referido, representado y evocado de forma indirecta. Es la presencia en un espacio determinado lo que distingue el evento escénico del resto de las artes; hay escena porque ‘hay cuerpo’: material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía y de introspección. (Fediuk, E. y Prieto Stambaugh, A, 2016, p. 65)

Se toma la idea de “hay escena porque hay cuerpo”, no solo en el sentido del acontecimiento teatral, de ese cuerpo vivo que acontece en presente frente a un/a espectador/a, sino también, haciendo alusión al cuerpo creador, es decir, a todo el trabajo corporal previo al momento del acontecimiento teatral.

En la composición escénica tengo como objetivo destacar el trabajo corporal porque el mismo fue el punto de partida y la base de todo lo que luego fuimos componiendo. El cuerpo es el creador de los movimientos, el cuerpo crea el lenguaje a través de la expresión corporal y de esta manera comunica, por lo cual, consideramos al cuerpo desde su uso técnico, como instrumento creador.

Para comprender el cuerpo como instrumento creador es necesario conceptualizar el trabajo de dramaturgia de actor. Esta noción que desarrolla Barba sobre una manera de abordar el trabajo de la persona que actúa, es la que hemos tomado para componer nuestra obra. Eugenio Barba dice: “Con este término me refería tanto a su aporte creativo en el crecimiento de un espectáculo como a su capacidad de enraizar lo que contaba en una

estructura de acciones orgánicas” (2010, p. 53). En ese sentido, la dramaturgia funciona como uno de los niveles de organización del espectáculo y como una manera de definir el trabajo actoral.

Además, en sus escritos sobre dramaturgia de actor, Barba define lo que considera por “texto performativo”. El autor sostiene que el texto performativo existe solo al final del proceso de creación, no como un texto que existe escrito previamente. El texto performativo existe al final del proceso porque se va creando en el mismo. Nuestra obra, por lo tanto, es un texto performativo. Más allá del uso de las palabras, estamos considerando una dramaturgia compuesta por las tensiones y los dinamismos de la corporalidad de los actores y actrices que tienen un efecto en la percepción de los/as espectadores/as.

La dramaturgia, ya sea de texto que narra o dramaturgia del actor, es un modo de creación y un modo de organizar las formas, los movimientos o el sentido, la cronología de las situaciones o personajes. La dramaturgia tiene como objetivo organizar y diseñar.

Entonces el significado (...) de un fragmento del drama no está determinado únicamente por lo que la precede y lo que vendrá a continuación, sino también por una multiplicidad de facetas, por una presencia propia que podemos llamar tridimensional y que le hace vivir el presente con vida propia (...) En muchos casos esto quiere decir, para el espectador, que cuanto más difícil le resulte interpretar o valorar inmediatamente el sentido de cuanto ocurre bajo sus ojos y ante su mente, más fuerte es para él la sensación de vivir una experiencia. (Barba, 1999, p. 297)

Por un lado, definimos el trabajo de creación de los actores y actrices a través de la dramaturgia del actor, también comprendiendo el término como una manera de organizar el espectáculo. Por otro lado, es necesario definir lo que comprendemos por composición en sí misma, como un concepto independiente del trabajo del actor compositor, para lo cual, tomaré las palabras de Marie Bardet, para definir la composición como una articulación, como el acto de vincular materialidades:

La com-posición misma es articulación: poner con elementos que se atraviesan y atraviesan en múltiples direcciones. Este atravesamiento se carga de sentido en el transcurso del trayecto entre, un poco como uno se carga de electricidad estática, mediante el frotamiento en esta brecha [écart], entre diferentes materias, diferentes

dinámicas; diferenciación de potenciales. Una articulación, una reunión simplemente más íntima, sin distancia ni identificación, de esos dos tiempos que ya no están separados: la sensación y la composición. (Bardet, 2012, p. 172)

La definición de “composición” se encuentra estrechamente relacionada con la definición de “dramaturgia”, en el sentido de: organizar, crear un diseño, para lo cual es necesario elegir cada materialidad para articular en una totalidad, y en consecuencia, trabajar sobre el sentido que se construye en la articulación de estas distintas materialidades. “Dramaturgia de actor” y “composición”, en este caso haciendo alusión a la totalidad del abordaje escénico, son los conceptos que sostienen nuestra práctica al momento de crear la obra.

La Corporalidad en Vínculo con el Texto

Con el objetivo de destacar al cuerpo como protagonista de la escena, comprendiendo al trabajo de composición a través de la dramaturgia de actor y además tomando a la composición en sí misma como una articulación de elementos que en su vínculo se cargan de sentido, desarrollaré nuestra metodología de trabajo para la creación de escenas.

Desde el rol de la dirección, se propone que el principal trabajo sea observar y valorar lo que sucede en nuestros encuentros, respecto al material que se va componiendo a través de las distintas consignas. Prestar atención a lo que aparece a partir de la creación del grupo actoral en el momento, y tomarlo para vincular esto con otras materialidades. Por ejemplo, el día que en una improvisación apareció la destreza física y decidimos indagar en las figuras acrobáticas para luego poder incorporar ese trabajo en la composición escénica. Es decir, no se busca llegar a una idea que se establece previamente, ni que los actores tengan que representar una idea pre establecida.

En el proceso creativo, la corporalidad y el texto se trabajaron por separado para la composición. El sentido que aparecía en el trabajo de expresión corporal no necesariamente fue tomado para la escritura del texto de la obra. Los movimientos y las partituras físicas fueron creadas independientemente de los textos que luego elegimos para trabajar. De esta manera cuando vinculamos texto - corporalidad, aparecía un nuevo sentido.

Los textos en un primer momento fueron escritos que yo tenía desde hacía varios meses atrás. Sin imaginar que los mismos terminarían siendo un punto de partida y material para complementar el trabajo corporal de este proceso.

Así fue como partimos de escritos propios y a medida que iban pasando los ensayos fuimos escribiendo nuevos textos que nos podrían también servir como material para la composición. Estos nuevos textos los comenzamos a escribir en relación a mis escritos previos que tomamos como punto de partida.

De esta manera, por un lado improvisamos y creamos partituras, las cuales repetimos, trabajando sobre la conciencia del cuerpo, y vinculando el trabajo del movimiento con la expresión corporal. Por otro lado, escribimos textos. El trabajo en los ensayos en esta instancia de composición es vincular las materialidades. De esta manera, ¿cuál es el nuevo sentido que emerge? ¿El texto es muy complejo para que la escena tenga mucho movimiento? ¿Qué están comunicando los cuerpos en esta escena? ¿Qué pequeñas modificaciones podemos realizar a una partitura creada para que el texto que decidimos trabajar se complemente de una mejor manera?

Las partituras creadas comienzan a cobrar un nuevo sentido en relación a un texto, y comprendiendo lo que el actor o la actriz está diciendo, se corre del lugar donde realiza sólo una estructura de movimientos. Seleccionando las partituras, en vínculo con un texto, y realizando las modificaciones necesarias para una mejor articulación entre corporalidad y texto, podemos comenzar a comprender el sentido de la misma. Es en la articulación de todos estos elementos donde se define una situación concreta, por ejemplo, “se me pasó el colectivo”.

El Uso Técnico de la Voz

He desarrollado anteriormente las problemáticas con las que nos encontramos en relación al sentido de los textos y al articular el mismo con las marcaciones para la composición escénica.

En el marco de este trabajo que pone como protagonista al movimiento y a la expresión corporal, cuando aparece el “texto” en escena, nos hemos encontrado además con otras problemáticas que refieren al trabajo técnico de la voz.

Es imprescindible no dejar de lado el trabajo técnico que los actores y actrices deben realizar con sus voces para que el trabajo con el texto sea claro, articulado, fluido y por sobre todas las cosas que la agitación que genera el movimiento no perjudique el trabajo de la voz y la interpretación del texto.

Hay una circunstancia en particular que nos ha favorecido en el proceso, y es que la presente composición escénica es realizada por actores y actrices que ya poseen un entrenamiento en el trabajo vocal, lo que implica tener conocimientos sobre la respiración, la proyección de la voz, la articulación de las palabras.

En uno de los ensayos reflexionamos que el trabajo con partituras físicas, movimiento, precisión, consciencia, también podría haber sido desarrollado por bailarines, pero el trabajo con el texto no hubiera tenido los mismos resultados, debido a que los bailarines no suelen entrenar la voz como herramienta propia de su trabajo escénico.

A pesar de los conocimientos previos del equipo actoral en cuanto a la técnica vocal, nos hemos encontrado con nuevas dificultades, propias del presente trabajo, por ejemplo, no es lo mismo decir un texto sentado en una silla, que decirlo saltando. La respiración se modifica, por lo cual, la voz también se ve afectada.

Comprendiendo la gran cantidad de movimientos y los distintos momentos que los actores y actrices atraviesan con su cuerpo durante la obra, fuimos deteniéndonos en las marcaciones y preguntándonos de qué manera puede mejorar el trabajo con el texto.

Una de las escenas de mayor dificultad presenta la característica que los actores y actrices deben saltar permanentemente, por lo cual, controlar el aire y al mismo tiempo decir el texto implicaba una gran complejidad.

A través de varios ensayos, trabajando en la repetición, entrenamiento y registro sobre el trabajo en la respiración, los actores y actrices lograron mantener un ritmo de saltos constante y al mismo tiempo poder decir sus textos de una manera clara.

El entrenamiento le ha brindado al equipo una mayor resistencia física, que inevitablemente repercute a favor en el trabajo con la voz, pero a su vez, fuimos tomando registro y haciendo consciente cuáles son los mínimos momentos en los que deben tomar aire. La respiración consciente dentro del trabajo con tanto movimiento fue una herramienta primordial para que el uso de la voz sea claro y preciso.

No solo la resistencia física y la conciencia de la respiración fueron importantes herramientas, sino, que hubo determinadas marcaciones donde se necesitó elegir movimiento o texto, ya que, ambos al mismo tiempo eran difíciles, por lo cual, la escena se veía impropia. El ejemplo más claro fue cuando unimos partituras acrobáticas con textos.

En el momento que uno de los actores estaba realizando la vertical era imposible al mismo tiempo decir el texto, entonces, hubo un gran trabajo de organizar el movimiento y el texto con el objetivo de que la escena sea clara y prolija. Es así como por ejemplo, le he propuesto a uno de los actores primero armar la vertical, y una vez que encuentre el equilibrio estando de cabeza, y que su cuerpo se sienta seguro, decir el texto. Esta fue una manera que encontramos de trabajar en las marcaciones para que la corporalidad, el movimiento, la voz y el texto convivan de manera organizada en la escena.

En los momentos de armar o desarmar las figuras acrobáticas donde no hay una posición clara, cómoda y estable desde donde largar la voz, la misma se escucha forzada y con falta de aire, en cambio, cuando el cuerpo encuentra una posición cómoda, la voz sale con claridad.

Pasando en limpio las principales herramientas que hemos considerado en relación al uso técnico de la voz, fueron el trabajo sobre la respiración consciente, el entrenamiento físico, la articulación y la elección de los momentos en las marcaciones con el objetivo de que la voz no se escuche forzada, considerando siempre realizar un calentamiento vocal adecuado.

El Espectador Asocia para Crear Sentido

Tomaré la idea que propone Barba sobre el sentido de la historia. Y la idea de crear condiciones a través de las que el/la espectador/a se pueda interrogar sobre el sentido. Crear

condiciones es para mí, justamente este vínculo entre los distintos recursos teatrales que en conjunto crean un sentido:

Permitirle descifrar una historia a los espectadores no significa hacerles descubrir su “verdadero sentido” sino crear condiciones a través de las cuales pueden interrogarse sobre el sentido. Se trata de desnudar los nudos de la historia, los puntos en los cuales los extremos se abrazan. Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial precisamente porque este no les presenta soluciones sino nudos. (Barba, 2005, p. 150)

Continuando con este vínculo de materialidades para construir escena, y vinculando el “crear condiciones” de Barba, para superponer sentidos, y no con la idea de transmitir “un mensaje” en el trabajo asociativo que el/la espectador/a realiza:

(...) esa danza donde los signos teatrales (gestuales, visuales y sonoros) se mueven constantemente, negándose a asumir un sentido único, a ‘transmitir un mensaje’, esa escena dancística que se juega a superponer sentidos y sensaciones liberando al espectador a su propia capacidad asociativa. (Lábatte, 2006, p. 28)

La composición se ha realizado desde la construcción de la realidad concreta de los cuerpos. No hay ficción sobre la realidad de los cuerpos en escena. Todo lo que por momentos pareciera que es ficción en realidad no está construido desde la ficción.. Hay un gran compromiso con el trabajo físico para la composición.

Esa manipulación de espacio, de la tensión, del movimiento y la posibilidad de pensar en la construcción del drama desde esa manipulación; pensar que una simple línea dibujada en la escena puede materializar el infinito, trabajar la repetitividad en un diseño circular y un punto en el espacio como signo de la soledad. ¿No tiene mucho de pensamiento coreográfico?, ¿no son estos los recursos del coreógrafo?. (...) ¿Dónde están los límites?. El planteo de estos procedimientos para la construcción escénica muestra claramente que no se trata aquí de ‘actuar’ un personaje, una situación, o de ‘bailar’ un argumento. (Lábatte, 2006, p. 29)

Considerando a los límites difusos en la composición dentro de las disciplinas escénicas, volviendo a la manera de crear a partir de materialidades reales y concretas (en el cuerpo o en el espacio), y a que desde la dirección siempre se ha valorado para la composición lo que aparece en escena, en consecuencia, esta manera que hemos elegido para

componer nuestra obra, es lo que se puede observar como resultado. Por ejemplo, en la obra se puede ver la representación de una idea (sentido) de que a una persona se le pasó el colectivo, pero el/la espectador/a nunca ve concretamente a un personaje que se le haya pasado el colectivo. Observamos este resultado en nuestra práctica, nuevamente vinculado con la idea de que el trabajo no se enfoca en “actuar un personaje” o “bailar un argumento”.

Conversando sobre nuestro proceso de creación, tomo la reflexión del actor Agustín Bazan sobre la creación de sentido, el actor se pregunta: “¿De qué manera la “verdad”, puesta en contexto y en diálogo con materialidades cargadas de símbolos, constituyen un posible sentido en el espectador?”

La pregunta hace alusión a reflexionar sobre la manera en que la exposición real de una acrobacia, de una forma abstracta del cuerpo, puesta dentro de un vestuario particular que significa “X”, con una luz particular que significa “Y”, con una música particular que significa “Z”, constituye una idea en el espectador que observa todo junto y combina lo que percibe, con su bagaje signico y así constituye un sentido.

La obra se fue conformando por escenas sueltas, que hablan de determinados conceptos o muestran situaciones, pero no tiene una cronología en los hechos. La obra trabaja más bien desde lo conceptual. Entre lo que podemos observar de las corporalidades de los actores y actrices en vínculo con el sentido de los textos, el/la espectador/a puede construir sentido. Pero no hay un único sentido. No hay un único mensaje. Cada espectador/a según su experiencia y su subjetividad, puede armar su interpretación.

Hay escenas que hablan de una situación concreta. “Odio esperar y se me pasó el colectivo”. Y hay escenas que abren una reflexión más general sobre el suceso de las cosas, las circunstancias y los hechos. La obra transita entre un plano concreto y un plano abstracto. La obra transita entre un plano terrenal y entre reflexiones que no transmiten un único mensaje, sino que las mismas instalan preguntas, que no tienen respuestas, o que según la subjetividad de los/as espectadores/as pueden tener distintas respuestas.

La obra transita entre una situación concreta que vive una sola persona, y en la reflexión de la cantidad de situaciones que simultáneamente pueden ocurrir al mismo tiempo. Muestra situaciones particulares como metáforas de la cantidad de veces y la cantidad de personas a las que le puede ocurrir lo mismo. Lo singular y lo colectivo. Lo particular y lo

social. La escena menciona situaciones muy cotidianas, con las que cualquier persona se puede identificar. A quien no se le pasó un colectivo, a quién no se le quemó una comida. o ¿a quién le gusta esperar?

La obra es una invitación a reflexionar el por qué de las cosas, o si en realidad ¿hay un por qué? Las circunstancias que nos rodean, la manera en la que sobrellevamos las situaciones, reflexionar también lo pequeños que somos en el mundo, como así también lo importante que somos. Perspectivas, nuestra mirada sobre las distintas situaciones que atravesamos. Momentos, tiempos, instantes. La inmensidad que nos rodea. Un sentido que nosotros le damos a la obra es que las distintas reflexiones que se plantean podrían ser muchos pensamientos dentro de la mente de alguna persona.

Las reflexiones son puntapié, la reflexión abre, invita, da lugar a otras reflexiones, por esto es que no hay un único mensaje, una única manera de interpretar. Los pensamientos son ilimitados. Los pensamientos y las reflexiones son abstractos, no tienen formas, o podrían tener distintas formas.

Vinculando el “sentido” de la obra con la realidad del trabajo corporal, se observa que el movimiento también es dinámico en el espacio, el movimiento tiene la forma que el cuerpo le da en ese momento. No solo la forma, sino la velocidad, la tensión, el peso y el equilibrio. Los movimientos son cambiantes, nos muestran muchas formas. Y cada cuerpo nos muestra una forma distinta de llevar a cabo el movimiento.

El trabajo sobre las distintas dinámicas del movimiento se pueden observar en diferentes partes de la obra. La coordinación, el movimiento en el tiempo justo, la partitura precisa, prolija. Las figuras que exigen una mayor concentración y precisión al cuerpo. Y los momentos de acciones de mayor libertad, donde la escena se llena de diversidad de movimientos. La obra transita entre la forma y la no - forma. Entre las figuras y situaciones más concretas y otras más abstractas.

Realidad y Representación

Respecto al trabajo corporal, se puede observar en nuestra escena la realidad de lo que le sucede al cuerpo constantemente: el movimiento, mantener el equilibrio, la resistencia

física, el agotamiento del cuerpo o la respiración agitada ante muchos minutos continuos saltando.

Permanentemente hay representación, sino, no podríamos hablar de teatro, pero también hay un gran porcentaje de realidad observado concretamente en el trabajo físico de los cuerpos en la escena.

Las artes escénicas, como artes vivas o auráticas, implican la presencia del cuerpo, su fiscalidad. El cuerpo del actor o del performador está allí irremediamente, sea en la representación ficcional o como presencia de la persona, tal como sucede en el “teatro de lo real”, o como un manifiesto personal cuyo vehículo es el cuerpo testimonial. (Fediuk, y Prieto Stambaugh, 2016, p. 13).

Podemos definir en nuestra práctica el uso del cuerpo de dos maneras posibles que se observan simultáneamente: en sentido de la representación ficcional y como una presencia física en el espacio.

Barba sostiene: “Entre el trabajo del actor para dominar y modelar las propias energías y el momento en el cual el proceso creativo desemboca en un resultado objetivo y social — el espectáculo— no hay fractura.” (2005, p. 150)

Vinculado a nuestro entrenamiento, todo el trabajo corporal es lo que resultó luego en escenas, componiendo de esta manera la obra, por lo cual, en el espectáculo como “resultado” podemos observar el trabajo sobre el entrenamiento físico que los actores y las actrices han realizado a lo largo de un año. Hay un fuerte vínculo entre los ejercicios que realizaron los actores y las actrices en una instancia previa, con la composición escénica.

Barba continúa:

Así como el comportamiento extra-cotidiano del actor puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no de realismo de la historia, sino de su realidad, de sus músculos y sus nervios, de su esqueleto y de lo que sólo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder. (2005, p. 150)

Michele Febvre menciona en otras palabras, la misma idea de Barba. También, haciendo alusión a los límites difusos de las distintas disciplinas escénicas. En nuestra obra hay determinados momentos donde se pueden observar los límites difusos entre las disciplinas de teatro, danza y acrobacia.

Michele Febvre habla de una teatralidad coreográfica contemporánea que «se arraiga en la materialidad del cuerpo danzante, en su inmediatez, libre de todo modelo para figurar, libre de toda representación, pero comprometida en acciones que provocan afectos de alta intensidad». (Lábatte, 2006, p. 28)

De las palabras de Michele Febvre tomo “el cuerpo danzante” en nuestra práctica, como el cuerpo en movimiento protagonista de la escena y en consecuencia, las acciones realizadas por el mismo, que provocan afectos de alta intensidad en el/la espectador/a, como por ejemplo, hacer una vertical. Estas acciones “reales” que generan afectos me remiten al concepto de – “cenestesia”. En palabras de Barba, “la cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas.” (2010, p. 53) El autor sostiene que las sensaciones físicas que experimentan los actores y actrices se transmiten inmediatamente en el cuerpo de los/as espectadores/as dentro de una distancia de diez metros.

Podemos observar esta “realidad” en escena por la manera en la que la misma fue compuesta. Volviendo a que no partimos de una idea pre establecida para representar. La composición comienza a partir de cuestiones concretas, por ejemplo, la tensión del cuerpo o la distribución de los cuerpos en el espacio. Esta realidad es lo que caracteriza nuestra composición escénica. La realidad del trabajo físico en conjunto con la representación de un concepto.

En consecuencia de nuestro proceso creativo, de manera simultánea podemos observar en la obra una línea que nos muestra la realidad del espectáculo: tensiones del cuerpo, diferentes energías, velocidades del movimiento, precisión, coordinación, cansancio, agotamiento. Al mismo tiempo, sobre esa línea que muestra la realidad, podemos observar una línea conceptual: más allá de que no haya un abordaje desde la historia como objetivo en sí misma, hay un abordaje del cuerpo generando imágenes, a las cuales el/la espectador/a, podrá relacionarlas entre sí para lograr una interpretación. Por lo cual, lo que sería la “historia” en realidad está conformada por un conjunto de sentidos.

De la misma manera que no hay historia en sentido de una línea aristotélica, tampoco hay un trabajo sobre la composición de personajes. No trabajamos con la noción de personaje. Más allá de que el actor o la actriz no interprete un personaje, se pone en situación de representación, se observa al equipo actoral en un rol ficcional.

Profundizar en Cada Escena

Una vez que terminamos con la etapa de creación de las escenas, nos encontramos con una nueva etapa de trabajar la precisión de las marcaciones.

La metodología de trabajo ahora consistía en realizar un trabajo minucioso en cada una de las marcaciones, por lo cual, tomamos una escena a trabajar y nos fuimos deteniendo permanentemente, realizando correcciones y repitiendo las veces que sea necesario. Para este trabajo, a veces se destinó la totalidad de un ensayo a indagar en una sola escena.

En el trabajo que consistió en profundizar la precisión de las partituras físicas se observó que automáticamente los actores y actrices prestaban atención a trabajar la conciencia del movimiento de los hombros hacia abajo y que lo más difícil era tomar conciencia de la gestualidad. En ocasiones las partituras se veían precisas en el movimiento pero los rostros estaban lavados.

Al indagar en la precisión de las marcaciones hemos acentuado el trabajo en potenciar las expresiones del rostro considerando que de esta manera se enriquece la escena. La gestualidad es imprescindible para el lenguaje corporal de los actores y actrices y, por lo tanto, es un gran aporte para la escena.

En el trabajo de repetición con el objetivo de lograr precisión nos dimos cuenta de nuevas cuestiones que fueron apareciendo y que también pudimos profundizar y potenciar, por ejemplo, la sonoridad de las partituras.

El movimiento físico emite sonidos, como ser el sonido de un salto, de un aplauso, de un golpe en la pierna. Tomamos estos sonidos con el objetivo de ir marcando un ritmo particular en cada una de las escenas. Tener en cuenta un ritmo, facilita a los actores y actrices la búsqueda de la precisión. Marcar un ritmo sonoro de la partitura física, hace que el

mismo pueda dialogar con otro ritmo como ser el del texto, o el de la música. De esta manera logramos respetar determinados tiempos para cada cuestión, evitando que los movimientos y textos se superpongan de manera intencional, debido a que esto podría verse impropio.

Una problemática que encontramos al finalizar la instancia de creación y en el comienzo de destinar nuestros ensayos a pasar la obra completa, fue la manera de decir los textos. Así como se ha profundizado en la precisión del movimiento, de marcar una sonoridad en las partituras, también se ha considerado un trabajo sobre el texto. Esto se debe a que en las primeras pasadas de la obra, en una práctica escénica repleta de movimientos, observaba que la velocidad o el ritmo de los movimientos imponía en consecuencia el ritmo de los textos a una gran velocidad.

El trabajo ahora consistía en disociar el ritmo del movimiento y el ritmo de la palabra. La misma tiene un tiempo, que construye un sentido, y lo más importante era encontrar las pausas en el texto. El movimiento también tiene otro tiempo, que debe respetarse para lograr precisión y coordinación en conjunto con todo el equipo actoral. En la obra los actores y actrices deben respetar constantemente determinados ritmos, tiempos, pausas, silencios y diferentes velocidades, ya que, todo se compone y cobra sentido cuando todas las piezas encajan en conjunto.

Vincular los Distintos Lenguajes Teatrales

Si bien la composición del espectáculo se conforma de un cruce entre distintos lenguajes escénicos, comprendiendo que todos generan significado, (como ser escenografía, vestuario, maquillaje, utilería, música, luces, etc), aquí me gustaría seleccionar cada uno de estos recursos con el objetivo de destacar la corporalidad de los actores y actrices.

Que la corporalidad de los actores y actrices sea protagonista de la escena no quiere decir que sea lo único, entonces, el desafío está en vincular todos los recursos escénicos logrando que los mismos sean coherentes entre sí, con el fin de representar determinados sentidos.

Considerando las imágenes compuestas en las partituras a través de sus formas, tomando el concepto de la “forma” que el cuerpo le da al movimiento y teniendo en cuenta

además, el sentido de la obra siendo que, tal como he mencionado, así como observamos formas del cuerpo simples y abstractas, la obra transita también entre situaciones concretas e ideas abstractas, se ha destacado el concepto de la “forma” como denominador común entre lo que observamos del cuerpo como presencia física y la idea de representación. En consecuencia, se ha tomado el concepto de “forma” para diseñar y articular la composición de los distintos lenguajes teatrales que componen la escena.

En cuanto a la escenografía, se ha decidido utilizar una forma geométrica como la figura del cubo. La misma representa una forma simple, simétrica, que además se ha decidido que sea de color negro, asimilando el dispositivo escenográfico al espacio negro propio de la sala teatral. La figura geométrica de los cubos en color negro tiene el objetivo de resaltar la corporalidad del equipo actoral, siendo el trabajo corporal protagonista de la escena.

Con el fin de destacar las corporalidades y en contraposición a una figura geométrica como la del cubo, para el diseño de los vestuarios se han seleccionado formas asimétricas e irregulares, en representación del dinamismo del movimiento de los cuerpos. Estas formas asimétricas en los vestuarios tienen el objetivo de que la atención de los/as espectadores/as esté puesta allí, en la corporalidad de los actores y actrices.

También se ha tomado el concepto de las “formas” para realizar el diseño de la planta de luces, con la finalidad de que las distintas formas, colores y direcciones de las luces puedan crear distintas espacialidades.

A lo largo del proceso hemos trabajado con diversas musicalidades, de distintas características, épocas y géneros musicales. Indagar en el movimiento nos llevó a trabajar con diferentes ritmos musicales, considerando esencial el vínculo entre el movimiento y la música.

Para la composición de escenas la música en una primera instancia se ha seleccionado de manera aleatoria. Así como observamos qué sucede en la escena al vincular una partitura con un texto, también observamos qué sucede si la escena comienza con determinada canción, y cómo convive ese sonido con lo que ocurre, cómo modifica ese ritmo al movimiento, o cuál es el ritmo que ahora la música le propone a los movimientos ya creados.

A medida que el sentido de la obra se pudo definir con mayor claridad, me he preguntado cómo podíamos seguir indagando o potenciando el sentido y las características de

la obra desde los lenguajes escenotécnicos. Por ejemplo, al comprender que los textos y la manera de decirlos presentan gran cotidianidad.

Tomando este concepto de lo cotidiano, lo conocido, y lo que aparece como idea de lo colectivo y lo social, es que tomé la decisión de hacer una selección de música reconocida universalmente. De esta manera hemos seleccionado canciones que los/as espectadores/as pueden reconocer fácilmente y que, por lo tanto, los conecte con algún lugar dentro de su subjetividad.

La música que los/as espectadores/as pueden reconocer fácilmente también se selecciona con el objetivo de generar contraste entre los distintos elementos que componen la escena. Por ejemplo, el texto es cotidiano, pero la escenografía no representa un espacio concreto. Entonces algunos recursos escénicos brindan más libertad a la imaginación de que especta, y otros recursos, como en este caso la música, conectan al espectador/a con la escena desde un lugar de reconocimiento.

Conclusiones

En Relación a la Propuesta

Al momento de pensar la propuesta de trabajo no había dimensionado verdaderamente la complejidad que implicaba la realización de la misma. Es así como al desafío lo fuimos descubriendo encuentro a encuentro, ya que, las ideas muchas veces son diferentes a la realidad.

Al momento de adentrarnos en la práctica fui descubriendo que nos presentaba una mayor exigencia de la que había imaginado. En el camino nos encontramos que indagar en el movimiento requería un entrenamiento particular del cuerpo debido a la exigencia física con la que nos fuimos encontrando.

Uno de los principales desafíos fue trabajar en la resistencia física de cada uno de los actores y actrices. Se fue trabajando de a poco, en cada ejercicio, con el objetivo de llegado el momento, poder realizar la totalidad de la obra sin sentir que se le exigía demasiado al cuerpo, sino, desde un lugar cómodo para el mismo, considerando que la composición escénica presenta grandes despliegues de movimientos.

Otro de los grandes desafíos que nos encontramos fue la búsqueda de la precisión, por lo cual, a este tipo de trabajo fue necesario dedicarle mucho tiempo, ya que, al tener tantos momentos en los que la precisión y la coordinación grupal eran protagonistas, un mínimo detalle fuera de lugar se destacaba con gran facilidad.

Luego de los ensayos generales, y de la instancia de presentación preliminar, los actores y actrices destacaron la concentración que requiere la realización de la obra. Las escenas demandan un trabajo de escucha y de percepción grupal. La precisión de las marcaciones y de los textos, la coordinación, las ubicaciones en el espacio, respetar las luces puntuales, y por sobre todas las cosas, los momentos en que hay que coordinar con otro actor o actriz, dan cuenta de la complejidad del trabajo actoral en la puesta en escena.

En Relación a los Conceptos de “Movimiento” y “Expresión Corporal”

Separar el trabajo con el movimiento y la expresión corporal en la práctica es imposible. Inevitablemente se vinculan, por lo cual, se pueden entrenar y trabajar en conjunto. En el presente trabajo sólo he separado dichos conceptos, para desarrollar reflexiones teóricas. De esta manera pude hacer foco en cada una de las nociones para reflexionar sobre la propia práctica, profundizando y analizando cada uno de los conceptos.

En Relación a la Expresión Corporal y Gestualidad

En cuanto al trabajo sobre la expresión corporal lo primero que observo es que es algo que los actores y actrices tienen muy incorporado para el trabajo, para la improvisación y para la creación, porque naturalmente la expresión corporal forma parte de nuestra vida cotidiana y porque además es una herramienta primordial para la técnica actoral.

El desafío en nuestro trabajo fue lograr la conciencia sobre la expresión corporal en vínculo con el movimiento. Por ejemplo, si en una partitura física el objetivo era demostrar “preocupación”, la pregunta fue cuál es la postura y la gestualidad de esa preocupación, debido a que no hay una única manera de demostrar “preocupación”, y las posibilidades son infinitas.

Una de las problemáticas con la que nos encontramos constantemente en el trabajo de indagar y vincular movimiento y expresión corporal, fue la gestualidad.

Los actores y actrices se olvidaban fácilmente de los gestos en los ejercicios y a la hora de trabajar sobre las marcaciones de la obra.

Al momento de trabajar con tanto movimiento, en aprender una partitura, o en la repetición de la misma, la gestualidad no formaba parte, en principio, de esa partitura, sino que los actores y actrices demostraban en sus rostros la concentración que les demandaba realizar los movimientos de determinada manera.

En muchos de nuestros encuentros he observado cómo en el trabajo de aprender estas partituras no se incluía la gestualidad. Primero los actores y actrices se concentraban en

aprender una partitura y una vez incorporada la misma, les recordaba o les preguntaba cuál sería la gestualidad en esa partitura para completar el trabajo corporal.

En consecuencia puedo concluir que una de las mayores dificultades en registrar y tomar conciencia fue el trabajo del rostro. Así fue como en un ensayo propuse como ejercicio que los actores se mostraran las marcaciones de la obra entre sí, y entre ellos mismos se sorprendían al momento de ver cómo cada uno/a había adoptado diferentes maneras de realizar una misma gestualidad en los momentos donde la escena lo permite.

La gestualidad además, es lo que le ha otorgado a los actores y actrices un momento de mayor libertad en nuestro proceso, y lo que les ha dado una identidad particular a cada uno/a en el trabajo escénico. La gestualidad es lo que los diferencia, por ejemplo, al momento de realizar una misma partitura de movimientos, según las distintas justificaciones internas que los actores y actrices tengan desde su rol ficcional en un determinado momento.

Si bien fue una gran dificultad, los actores y actrices finalmente lograron articular movimiento y expresión corporal, sin olvidar el trabajo con la gestualidad.

En Relación a la Disciplina de Acrobacia

Una gran novedad y aprendizaje para todos/as como integrantes del grupo fue incursionar en la disciplina de la acrobacia.

Para vincular las figuras acrobáticas con la actuación, hemos tomado clases de acrobacia donde aprendimos y adquirimos el lenguaje técnico de esa disciplina. Fue un gran desafío y una manera de ampliar nuestros conocimientos.

Indagar en la disciplina de la acrobacia fue algo que no había pensado ni planificado desde un principio. No fue una propuesta de la dirección hacia los actores y actrices. Concretamente fue algo que apareció en una improvisación de movimientos y de esta manera consideré darle un lugar en nuestro proceso, pensando que podría ser un gran aporte a nuestro trabajo y preguntándome qué sucedería si indagamos en el movimiento, no sólo desde lo que cada actor y actriz puede proponer desde sus experiencias, sino, también, adquiriendo un aprendizaje ajeno a nuestros conocimientos.

El desafío entonces, fue la destreza física, aprender a realizar figuras desconocidas y de esta manera ampliar las posibilidades físicas del movimiento. Fue sobre todo un gran aporte, en vínculo al desarrollo de la conciencia corporal. Al cambiar la perspectiva del cuerpo, por ejemplo, estando de cabeza, se modifica la percepción del propio cuerpo y del espacio, y se los vivencia de una manera distinta a la que estamos acostumbrados en nuestra cotidianidad.

En Relación al Cuidado del Cuerpo

Fue imprescindible de principio a fin del proceso considerar el cuidado del cuerpo ante un trabajo intenso sobre el movimiento.

Las entradas en calor y los estiramientos al final de los encuentros fueron esenciales. Incluso considerando estos momentos dentro de nuestros encuentros para cuidar el cuerpo, hubo semanas en las que los actores y actrices sentían determinados dolores o tensiones, como si el calentamiento no hubiera sido suficiente, pero también, he observado que en este tipo de trabajos, el cuerpo está expuesto permanentemente a realizar una fuerza mal aplicada o a un tirón de manera accidental.

Es por esto que el desarrollo de la conciencia corporal es imprescindible, no solo para el trabajo técnico actoral, sino también, para comprender la importancia del cuidado del cuerpo, siendo este la principal herramienta de los actores y actrices.

En Relación a las Instancias de Entrenamiento y Composición Escénica

En cuanto a la decisión de haber realizado un entrenamiento actoral para una composición escénica puedo concluir que no fueron dos instancias separadas, sino, que las mismas se retroalimentaron entre sí. Algunos ejercicios en nuestro entrenamiento terminaron siendo indicios para el armado de partituras y la composición escénica. Así como también pude observar la etapa de composición escénica como una continuación del entrenamiento. El hecho de trabajar en las marcaciones, en el registro para la repetición, la precisión y la coordinación de los movimientos también ha sido una manera de entrenar para los actores y actrices mientras realizamos la composición de nuestra obra.

En Relación al Trabajo Actoral

Se ha realizado un gran trabajo físico, indagando en el movimiento, la expresión corporal, la conciencia del cuerpo y la precisión de los movimientos, por lo tanto, nuestro proceso ha limitado constantemente con otras disciplinas escénicas, como ser danza o acrobacia. Si bien nuestra práctica fue primordialmente de carácter físico, y el foco principal fue la corporalidad, nunca hemos dejado de hacer un trabajo esencialmente actoral.

Hay ejercicios de nuestro entrenamiento sobre el movimiento que también se suelen utilizar en la disciplina de la danza, como ser, la improvisación sobre movimientos para la creación de coreografías, por lo tanto, hemos indagado en ejercicios que, según los objetivos del trabajo, se pueden proponer para actores/actrices o bailarines/as, pero los resultados serán muy diferentes.

Tanto en los ejercicios del entrenamiento como en la instancia de composición escénica he valorado los conocimientos previos del equipo actoral. La manera en la que anteriormente han desarrollado distintas herramientas vinculadas a la actuación, favoreció a nuestro proceso en general.

Tanto en la instancia de entrenamiento como de composición escénica pude observar aprendizajes adquiridos anteriormente que se siguieron construyendo en el presente trabajo. Entonces, una de las conclusiones a las que puedo arribar, es que este trabajo sirvió para continuar desarrollando y profundizando herramientas que cada uno/a en su formación actoral venía experimentando, en mayor o en menor medida.

Concretamente a las herramientas que hago referencia primordialmente son la conciencia corporal, la precisión, la percepción del propio cuerpo y del entorno, las posibilidades de movimiento, la expresión corporal, pero además otras que, en consecuencia, también hemos trabajado, como ser, el control de la respiración consciente, el uso de la palabra en conjunto con el movimiento, la improvisación como entrenamiento y como metodología de creación.

Considero que las herramientas que hemos trabajado son fundamentales para cualquier actor/actriz, sin importar cuál sea el tipo de teatro a realizar.

Es fundamental tener un entrenamiento en registrar y hacer consciente qué es lo que realiza el cuerpo en los distintos momentos, cuáles son las marcaciones, los movimientos, y el trabajo que desarrolla el actor o la actriz en su espacio escénico.

El reconocimiento del propio cuerpo, del movimiento, y de las expresiones, hace que los actores y actrices puedan decidir sobre los mismos y elegir de qué manera poder aportar al trabajo escénico. La conciencia del trabajo corporal es un recurso más, que los actores y actrices tienen sobre su técnica.

El registro del trabajo corporal es lo que desarrolla la conciencia y de esta forma hemos logrado trabajar en la búsqueda de la precisión.

Nuestra obra expone concretamente la precisión del movimiento y la expresión corporal debido a que se encuentra estrechamente vinculada al entrenamiento que hemos realizado. Pero cuando menciono la precisión, no hago referencia únicamente a la coordinación grupal, sino, también a la precisión individual del trabajo, siendo que la misma otorga a los actores y actrices presencia escénica. Nada funciona en nuestra disciplina artística como una fórmula científica, cada proceso y experiencia siempre presentará particularidades, pero el trabajo sobre la precisión puede acercar a los actores y actrices a la organicidad que se busca en el trabajo actoral.

Reflexión Final

Un día como cualquier día llegamos al ensayo pero antes de comenzar, Agustín, Ceci, Sofi y Marce, me preguntaron cual era el verdadero motor de estar haciendo lo que estamos haciendo en este proceso. Qué es lo que me conmueve de realizar todo esto, a mí, Lucía. Qué es lo que verdaderamente me conmueve más allá de los tecnicismos y respuestas teóricas que contengan la escena. La verdad es que en ese momento no tuve una respuesta inmediata, pero luego de ese ensayo, al llegar a mi casa pude escribir sobre lo que me habían preguntado, en un segundo y sin pensar tanto. Porque al parecer, la respuesta andaba dando vueltas dentro mío sin tanta claridad hasta que pude verla en un papel.

¿Qué me conmueve del proceso creativo y escénico?

Me conmueve el encuentro. Cuerpo a cuerpo. Presente. Lo que sucede en ese “aquí y ahora”.

Me conmueve la composición en conjunto con otros/as. La composición de algo que solo puede existir cada vez que nos encontramos. Me conmueve la manera en la que mis experiencias se articulan con las de otras personas y cómo las distintas experiencias dialogan en conjunto. Me conmueve compartir en general. Me conmueve compartir en cada uno de esos encuentros y ensayos que son únicos en ese momento. Me conmueve saber que el espectáculo contiene dentro suyo las experiencias y los aportes de cada uno/a de sus integrantes.

Me conmueve el movimiento. Estar en movimiento. Por eso la danza siempre fue una gran compañía a lo largo de mi vida. Porque para mí bailar es como meterse en una burbujita de libertad. Digo burbujita porque es un momento donde no importan los problemas laborales, personales o de la vida en general. O sí importan, pero a través del movimiento uno puede expresar eso que siente, tenga una connotación positiva o negativa. Lo que sea, no importa. Es un momento de mucha libertad. Es una burbujita que te separa de todo lo que te conflictúa o simplemente lo transforma. Una burbujita de libertad porque no hay imposiciones para mover el cuerpo. Solo se trata de sentir la música y bailar. Como quieras, como te salga, como lo sientas. Considero que no hay racionalidad ni palabras que lo expliquen, simplemente es algo que sucede.

La música me hace vibrar el cuerpo, me conecta con sentimientos, y no encuentro otra sensación igual que se compare con esa sensación tan particular de sentir la música y mover el cuerpo, de sentirse libre en el movimiento y expresar desde un lenguaje que no requiere palabras. Un lenguaje que se transmite de cuerpo a cuerpo.

Todo eso me conmueve del movimiento o de “estar en movimiento”. Siendo el movimiento para mí libertad ¿Qué puedo tomar de este movimiento y de esa libertad de expresar desde un lenguaje que no es la palabra para hacer teatro? ¿Cómo lo puedo articular con el teatro? Siendo el teatro otra de mis grandes pasiones, porque me conmueve además, expresar determinados temas con la excusa de “esto es una ficción, una obra de teatro”. Algunas preguntas que pienso conmigo misma y que solo guardo dentro mio. Determinados temas o cuestionamientos que de verdad no puedo dimensionar, o para los cuales no encuentro respuesta. Preguntas que quizás no las ando hablando en el cotidiano de la vida. Pensamientos. Preguntas. Me daría mucha vergüenza exponer mis preguntas o sentimientos más profundos con cualquier persona, pero me gusta el juego de ponerle a todos estos pensamientos, una coreografía, música, luces, vestuarios y actores que lo interpreten. Me gusta exponer algunas cosas que guardo dentro mío de esa manera. ¿A alguien más le sucederá lo mismo? ¿Alguien más se habrá preguntado lo mismo que yo?

Me conmueve contar y escuchar historias, pero también me gusta ver, sentir, interpretar, por eso me gusta mucho crear imágenes, y disfrutar del momento de componer una obra. Porque me gusta el teatro para ver, sentir e interpretar desde un lugar que me hace salir de la cotidianidad. Y es esto lo que me conmueve del teatro también, me conmueve que siempre haya otra persona sentada al frente tuyo creyendo todo lo que hacés.

Así como el movimiento es una burbujita de libertad, el tiempo que dura una obra de teatro es una burbujita que se aparta de la realidad. Es increíble. Y volviendo a lo más importante, lo que más me conmueve es que el teatro sólo puede ser en el encuentro entre personas. ¿Y para qué estamos acá si no es para compartir y compartirnos?

Referencias

- Amézaga, M. P. y Carnero-Sierra, S. (2019). *La expresión corporal como forma de comunicación esencial*. Universidad de Oviedo. Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias. <https://doi.org/10.15628/holos.2019.8477>
- Barba, E. (1999). Dramaturgia Escénica en E. Ceballos (Ed.), *Principios de dirección escénica*. (1 ed., pp. 295 - 306). Editorial Escenología.
- Babra, E. y Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Editorial Pórtico de la ciudad de México; Escenología, A. C.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Editorial Catálogos.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Editorial Catálogos.
- Barba, E. (2004). *Un Amuleto hecho de memoria: El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor*. Editorial Trilce.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus.
- Blanco Vega, M. J. (2009). Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación. *Horiz. Pedagógico, volumen 11* (Nº 1), 15-28.
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal* [Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación]. En Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Fediuk, E. y Prieto Stambaugh, A. (Ed.). (2016). *Corporalidades Escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana.
- Guerrero Laurido, H. (2017). La expresión corporal, como medio de comunicación educacional. *Revista de la Universidad Internacional del Ecuador, volumen 2* (Nº 1), 92-98. <https://doi.org/10.33890/innova.v2.n8.1.2017.346>
- Lábatte, B. (2006). Teatro - danza. Los pensamientos y la práctica. *Cuadernos de Picadero, Año III*, (Nº 10).

- Motos, T. (1998). *Expresión corporal y simbolización*.
https://www.academia.edu/32948211/Expresi%C3%B3n_corporal_y_simbolizaci%C3%B3n
- Motos, T. (2013 - 2014). *Psicopedagogía de la dramatización*.
<http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/11/Piscopedagogia-de-la-dramatizaci%C3%B3n-Tom%C3%A1s-Motos.pdf>
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós.
- Ros, A. (2009). *Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento*. <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853>
- Stokoe, P. (1987). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Editorial Humanitas ICESA.
- Stokoe, P. y Harf, R. (1992). *La expresión corporal en el jardín de infantes*. Editorial Paidós.
- Tambutti, S. (2004). El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo en El cuerpo del intérprete. *Cuadernos de Picadero, Año I (Nº 2)* 16 - 21.
- Yutzis, D. (2010). *La Expresión Corporal-Danza y los procesos de formación*. [VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata].
<https://www.aacademica.org/000-027/641.pdf>

Parte II

Texto Teatral

EL DÍA QUE JORGE NO PUDO MANDAR UN MAIL

En Escena

Agustín Bazan

Cecilia Matta

Marcelo Blanchard

Sofia Saul

Dirección

Lucía Argañaraz

ESCENA UNO

Y TUVE QUE ESPERAR IGUAL

Ceci: - No puedo escuchar las canciones hasta el final que ya quiero que empiece la próxima. No puedo terminar de escuchar los audios que ya los estoy respondiendo. Y no puedo disfrutar lo que estoy haciendo hoy que ya estoy pensando en mañana.

Agustín: - Y la semana que viene.

Todos: - Y la otra. Y la otra. Y la otra. Y la otra. Y la otra.

Ceci: - Me corre una sensación en el pecho por querer que lleguen las cosas.

No soporto cuando alguien no me responde whatsapp al momento.

No soporto que sean las y 52 y el colectivo ya se haya ido.

Los semáforos en rojo me dan ansiedad.

Como cuando quieres cruzar la calle rápido y viene una fila de autos interminable.

Y tenes que esperar.

Si o si.

En los momentos que hay que esperar sí o sí porque no hay otra opción me corre una sensación en el pecho. Esperando un mensaje. Esperando un momento. Esperando una llamada.

Esperando la nota del examen. Esperando un turno. Esperando la comida. Esperando. Esperando. Esperando. Esperando.

Hoy por ejemplo, sabía que el colectivo salía a las y 50, y yo llegué y 52. Odio esperar. Y tuve que esperar igual. Una hora.

ESCENA DOS

7 MIL 800 BILLONES DE PERSONAS EN EL MUNDO

Marce: - A veces me parece imposible entender la cantidad de seres humanos que habitamos este planeta, y eso si no consideramos que para cada persona que existe, existe una visión diferente de esa persona para cada persona.

No se si me explico. Vos sos vos, yo soy yo, pero yo no veo en vos lo mismo que él ve en vos.

Ponete a pensar: si somos 7 mil 800 billones de personas en el mundo y cada quien percibe una versión diferente de cada quien, eso significa que existen aproximadamente (*saca la cuenta*) 59 millones 290 mil(-es?) de billones de mentes en el mundo.

Sofi: - Eso significa que hay más relaciones que personas contando que puedo ser hija, hermana, novia, ex novia...

Es muchísimo, imaginate que nacemos y crecemos con el simple propósito en la vida de tener un propósito. Una pasión, un trabajo, una familia...

¡Armar una familia! Con uno solo: entre 59.290.000 de billones de mentes. Obvio que nadie la pega.

Estar enamorado es bueno para el corazón, pero no se si mis matemáticas están listas para tanto.

Marce: - ¿No te parece re loco?

Agustín: - ¿No caminas por la calle y tratas de escuchar las conversaciones de los demás?

¿Nunca trataste de imaginarte por qué la kiosquera siempre tiene cara de culo o por cuáles situaciones el señor que vive en la vereda de tu calle tuvo que pasar?

Me desespera.

Marce: - A mi me conmueve.

Agustín: - A veces me angustia. Por ahí trato de pensarlo eh, pero siento que mis pensamientos me llevan puesto... que si la información viaja en nuestros cerebros a un promedio de 400 km por hora, la mía viaja a 600, que si el corazón late unas 115.000 veces al día y produce energía como para desplazar un vehículo durante 32 kilómetros el mío está listo para arrancar un cohete que me lleve a la mierda. ¿Ves?

No se ni que te estaba diciendo que ya empecé a decir cualquier cosa...

ESCENA TRES

¿Y TODO POR QUÉ?

Jorge: - Esta mañana me levanté temprano a enviar un mail con el informe que me había pedido mi supervisor en el nuevo trabajo, estaba justo con el tiempo, eso me puso ansioso y minutos antes de enviar el mail tiro todo el café sobre la computadora y no pude enviar nada. Por eso decidí llamar por teléfono a Gabriel, mi supervisor, para explicarle la situación.

Gabriel: - Odio levantarme temprano. Y esta mañana me despertó el llamado de Jorge a las 7 de la mañana. Me puso de tan, pero tan, pero tan mal humor que me olvidé que le había prometido a mi amiga Milagros ir a desayunar por su cumpleaños.

Milagros: - Hoy es mi cumpleaños. Y como Gabriel no me pasó a buscar para ir a desayunar, fui impulsivamente a la peluquería para empezar un nuevo año con un cambio de look radical.

Salí de la peluquería tan contenta que no veía la hora de mostrarles a mis amigos mi cambio de look, así que decidí llamar a Sofía para que avise a todos en el grupo de WhatsApp que esta noche los esperaba en el bar de siempre.

Sofía: - Nunca fui buena para las fechas. Atendí a Milagros y no sabía de qué me estaba hablando. Cuando me di cuenta que era su cumpleaños fingí que si me acordaba y le tuve que decir que sí, que sí nos veíamos a la noche. Así es como tuve que

suspender la cita que tenía con mi nuevo compañero español que vino de intercambio, Carlos.

Carlos: - Estaba tan entusiasmado por mi cita de la noche y recibo un mensaje de Sofía cancelándome. Me quedé pensando cuál habría sido la razón por la que Sofía no quiso salir conmigo, y así es como quemé la tortilla que tenía para cenar, por lo cual, decidí ir a comprar 3 empanadas a la vuelta.

Facundo: - Justo cuando estamos cerrando el negocio llega Carlos a pedir 3 empanadas. Y así es como me tuve que quedar un rato más, por lo que esa noche salí más tarde del trabajo y llegué alrededor de la 1 de la mañana al edificio. La puerta del ascensor estaba abierta porque Camila, la vecina también estaba por subir, y por lo visto, también iba al piso 6.

Camila: - Me quedé hablando dos horas con Facundo y me acosté a dormir más tarde de lo pensado. Me costó tanto levantarme al otro día que tuve que salir corriendo después de posponer tantas veces la alarma. Cuando estoy llegando a la parada me di cuenta que necesitaba cargar mi tarjeta. La kioskera, que al parecer no tenía un buen día, tardó mucho en encontrar cambio para darme el vuelto. Ese día, que debía llegar a la parada a las 8:50...

llegué a las 8:52. Odio esperar. Y tuve que esperar igual. Una hora.

Agustín, Sofi, Marce y Ceci:

Camila llegó tarde porque tuvo que cargar su tarjeta en el kiosco, teniendo el tiempo justo, porque no podía levantarse; porque la noche anterior se quedó hablando hasta las 3 de la mañana con su nuevo vecino Facundo, que ese día, salió más tarde de trabajar; porque a Carlos se le quemó la tortilla porque se distrajo pensando en la razón por la que Sofía le había cancelado la cita, que en realidad, fue porque Milagros que cumplía años, quería mostrarle a sus amigos el nuevo corte de pelo que se había hecho ese día; porque Gabriel, le suspendió el desayuno esa mañana en la que estaba de muy mal humor, porque se tuvo que levantar temprano; porque recibió el llamado de Jorge a las 7 de la mañana.

Y todo ¿por qué?:

Sofi: Porque Jorge no pudo mandar un mail.

ESCENA CUATRO

MIRAR CON PERSPECTIVA

Marce: - ¿Nunca te quedaste pensando por horas por qué se dieron así las cosas?

Siempre termino pensando en que las posibilidades son tan infinitas que no las podemos dimensionar.

Sofi: - ¿No te pasó alguna vez de tomar una pequeña decisión en tu vida que haya cambiado tu vida por completo? ¿Y las cosas que pasan que ni siquiera las decidimos?

Hay tantas posibilidades, miles de millones, pero solo pasa una y esa una es el 0,000000001% de todo lo que podría haber pasado. Y eso, por más pequeño que sea, te cambia la vida para siempre, y por ahí se vuelve tan grande que es incontrolable.

Marce: - Cualquier cosa puede ocurrir en un segundo, y quizás un segundo que parecía insignificante se convierte en un momento trascendente.

Agustín: - Esa no es una respuesta clara a tu pregunta: ¿Nunca te quedaste pensando por horas por qué se dieron así las cosas?

Ceci: - Para mi, pensar en lo que hubiera pasado o en lo que hubieras hecho es una forma segura de hundirte en un sufrimiento innecesario, porque si vamos al hecho concreto: El "hubiera" no existe.

Sofi: - Para mi existen infinitos "hubieras", depende de qué punto de vista lo mires

Agustin - Mires lo que mires el hecho, en realidad, termina siendo uno solo

Marce: - Uno solo entre un montón

Ceci: - Un montón son las cosas que no entiendo

Sofi: - No entiendo por qué...

Agustín: - Por qué se dieron así las cosas...

Marce: -¿Otra vez con eso? La pregunta de por qué se dieron así las cosas podría tener una respuesta infinita.

Sofi: - o infinitas respuestas, depende de qué punto de vista lo mires

Marce: - Osea, me refiero a una respuesta que no tiene un final

Sofi: - O principio:

Agustín, Sofi, Marce y Ceci:

Camila llegó tarde porque tuvo que cargar su tarjeta en el kiosco, teniendo el tiempo justo, porque no podía levantarse; porque la noche anterior se quedó hablando hasta las 3 de la mañana con su nuevo vecino Facundo, que ese día, salió más tarde de trabajar; porque a Carlos se le quemó la tortilla, porque se distrajo pensando en la razón por la que Sofía le había cancelado la cita, que en realidad, fue porque Milagros que cumplía años, quería mostrarle a sus amigos el nuevo corte de pelo que se había hecho ese día; porque Gabriel le suspendió el desayuno esa mañana en la que estaba de muy mal humor, porque se tuvo que levantar temprano; porque recibió el llamado de Jorge a las 7 de la mañana y todo ¿por qué?

(silencio)

Agustín: - Porque se dieron así las cosas. Para mi no tiene ningún sentido preguntarse los "por qué".

Ceci: - Pero mirar con perspectiva te puede ayudar a tener distintas interpretaciones de las cosas.

Sofi: - Mirar con perspectiva también es salir de tu pequeño mundo donde te das cuenta que las cosas no son tan graves como parecen.

Agustin: - Cada perspectiva te da un sentido distinto. Quizás busquemos perspectivas para intentar comprender, aunque no

siempre lo logremos, y aunque nunca haya una respuesta al por qué de todo.

Marce: - Mirar con perspectiva es dejar de enojarse porque se te pasó el colectivo. O seguís enojada por eso?

Ceci: - Hay cosas que no podemos comprender, que al menos para nosotros, los humanos son de carácter "inefable".

Marce: - Me gusta la idea de lo inefable. Son esas ideas tan complejas y abstractas que los humanos no podemos abarcar

Agustin: - Si hablamos de perspectivas, al sol lo podemos tapar con un dedo.

Sofi: - Pero en realidad mide 1.3927 millones de kilómetros. ¿Tenes idea de cuantos son 1.3927 millones de kilómetros?

Agustín: - No

Marce: - Y yo tampoco.

Sofi: - Porque no lo podemos dimensionar, no lo podemos ver concretamente, pero si lo podemos entender. ¿Entendes?. Hay gente que tiene plata. Mucha plata. Uno de los empresarios más famosos del mundo tiene en su humilde caja de ahorro 277 mil millones de dólares. Vos qué harías si fueras millonario?

Agustín: - Me compraría una isla desierta

Marcelo: - Me compraría un dinosaurio

Sofi: - Eso es porque en realidad no tienen idea que si
tuvieran 277 mil millones de dólares tendrían mucho más de lo
que se imaginan ahora. Porque comprendemos muchas cosas que
no podemos dimensionar.

Marce: - ¿Cuál será el sentido de tener tanta plata no?

Agustín: - No podemos encontrarle sentido a cada cosa, creo.
No podemos preguntar el por qué de todo y no podemos buscarle
a todo una explicación

Ceci: - ¿o si?, porque sin darnos cuenta lo intentamos hacer
todo el tiempo.

Sofi: - Depende de qué punto de vista lo mires.

ESCENA CINCO

CIRCUNSTANCIAS

(Ceci canta "Piel Canela" hasta que Sofi, Marce y Agustín la interrumpen)

Ceci: - Una fila de autos interminable que no te deja cruzar la calle.

Agustín: - En el mundo 7 mil 800 billones de personas y ninguna igual a otra...

Ceci: - Una charla a la madrugada en el ascensor.

Marce: - Cuando voy por la calle y veo un edificio siempre me pregunto ¿Qué estará sucediendo detrás de cada una de esas ventanitas? Pensando que en cada ventanita hay distintas personas con sus vidas, profesiones, sus vínculos, sus pensamientos, sus preocupaciones.

Ceci: - Una tortilla que se quema.

Sofi: - Cuantas cosas pasan en el mundo en un segundo. Y cómo en un segundo todo puede cambiar.

Ceci: - Unas velitas que se encienden para festejar un cumpleaños.

Marce: - Salgo a la calle y todos los días me cruzo a cientos de personas. ¿Cuántas veces me habré cruzado a la misma persona sin darme cuenta? Me pregunto ¿en qué piensan esas personas? ¿Prestarán atención a las cosas que van viendo? o ¿jugarán a no pisar las rayitas de las baldosas?

Ceci: - Un café derramado encima de la computadora.

Agustin: - Circunstancias que también son únicas e irrepetibles como las personas en el mundo.

Ceci: - Una cita que se suspende.

Sofi: - Cuando me encuentro en una terminal de colectivos o en un aeropuerto... y veo a las personas con su valijas, yendo y viniendo, y veo despedidas, encuentros, abrazos, risas... Me pregunto ¿de dónde vienen? ¿hacia dónde van? o ¿cuáles son las historias que hay detrás de cada persona? Ni que hablar cuando desde las alturas puedo ver como todo es tan pequeño, las personas son personitas y los autos se ven como autitos de juguetes.

Ceci: - Un cambio de look.

Marce: - Circunstancias que arman realidades. Realidades que arman historias. Historias que se convierten en anécdotas... Y en definitiva, ¿esas son las experiencias de las que estamos hechos?

Ceci: - Una mañana de muy mal humor.

Agustín: - 7 mil 800 billones de personas en el mundo...

Sofi - que viven el 0,0000000...

Marce - 1% de todas las circunstancias que les podrían haber tocado en un momento determinado.

Ceci: - Unos minutos tarde en llegar a la parada del colectivo.

- Odio esperar. Y tuve que esperar igual. Una hora.

(Partitura colectivo)

Ceci: - ¿Siempre tarda una hora el 32?

Sofi: - ¿No es la parada de 53 esta?

Agustín: - Yo pensé que por acá pasaba el 75.

Marce: - Ah, entonces, por acá el 42 no pasa.

FIN

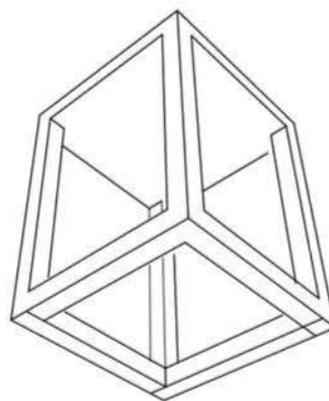
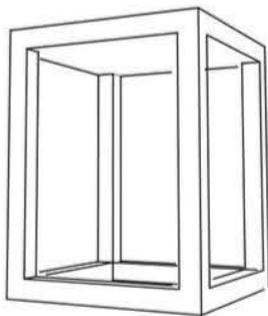
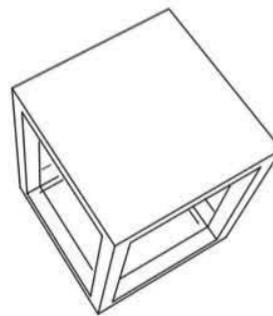
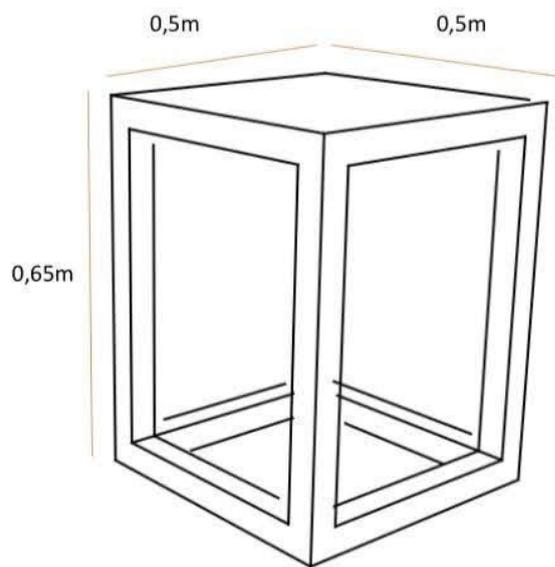
Parte III

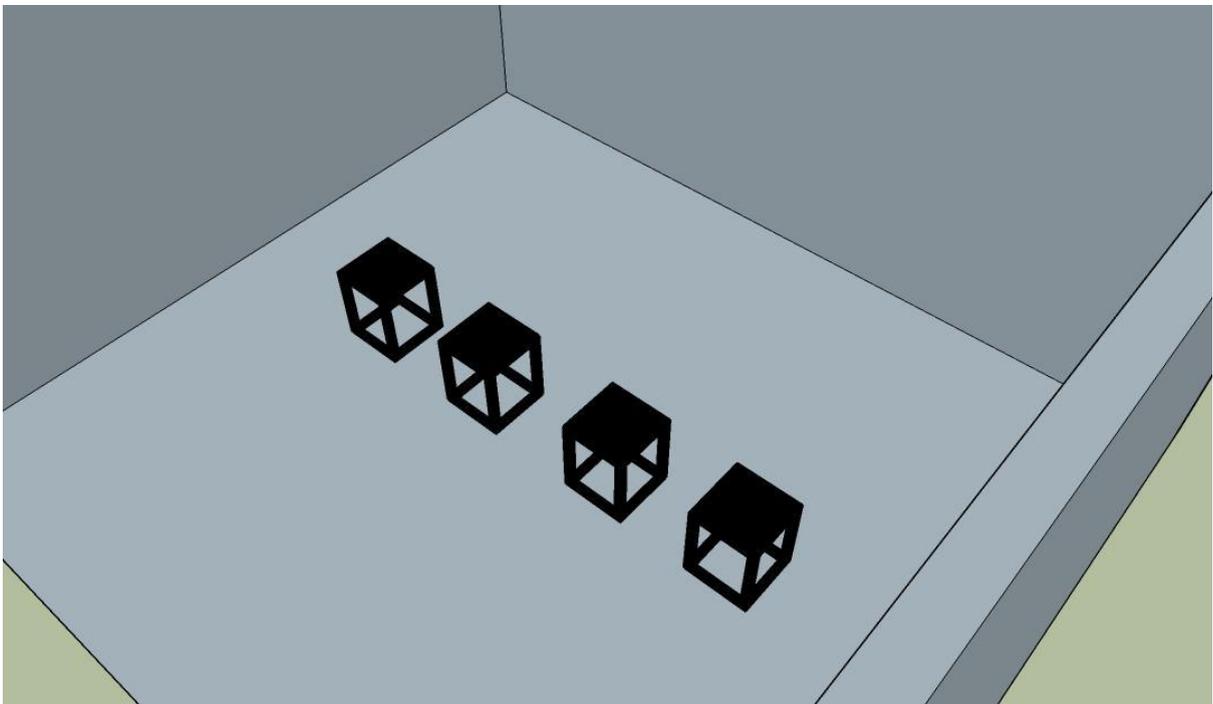
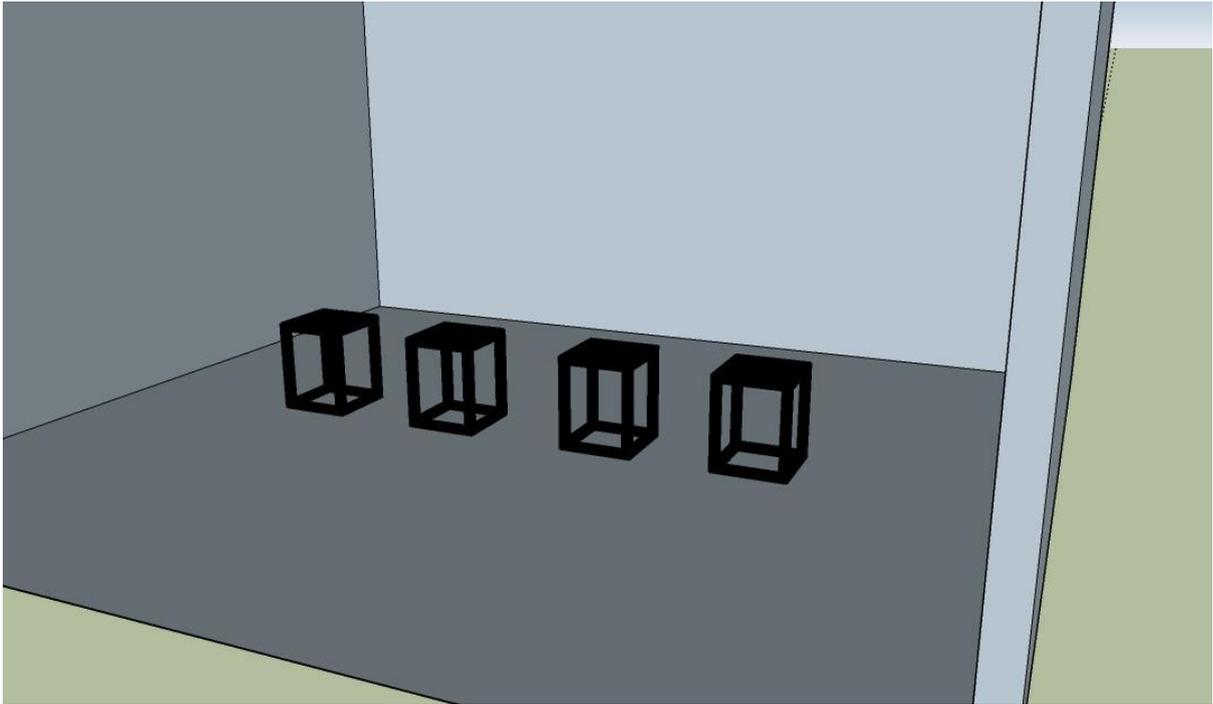
Escenografía

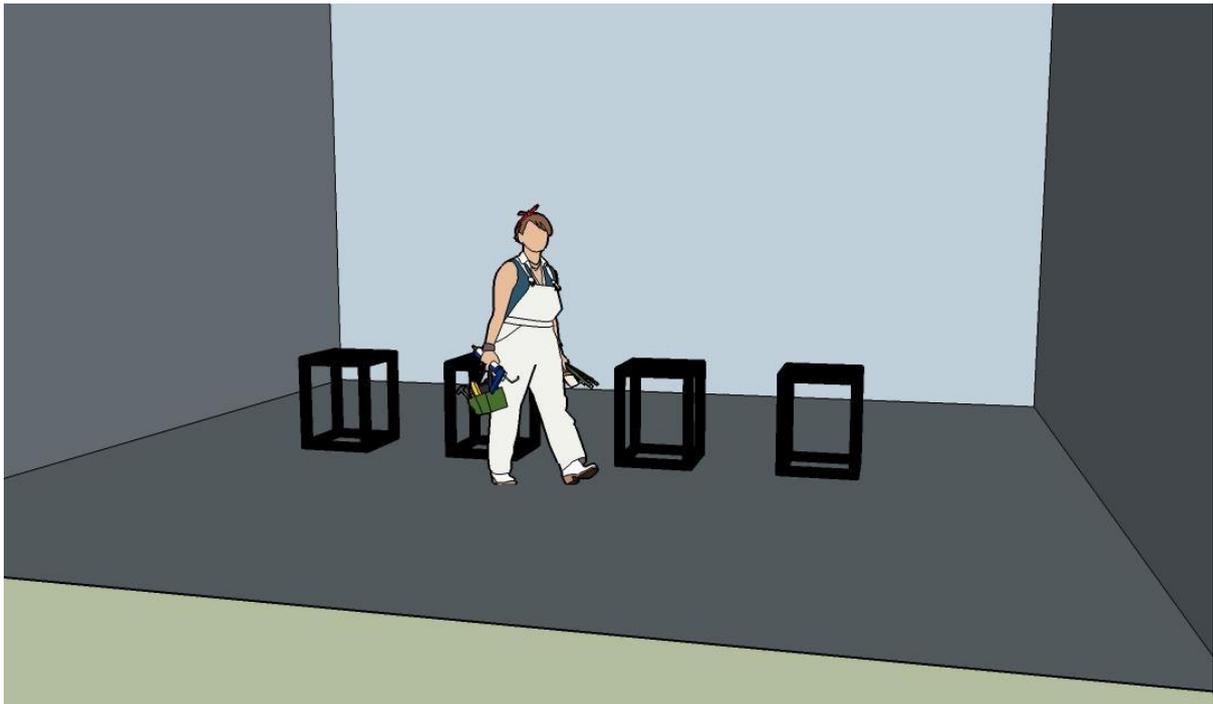
La escenografía está compuesta por cuatro cubos de madera de 50 cm x 65 cm. Los mismos son negros, igual que la caja negra del teatro, el piso y los telones de fondo, ya que, consideraba que si los cubos tenían otro color, iban a resaltar o a destacar y ese no es el objetivo.

Al ser cuatro cubos de 50 cm x 65 cm permiten que los actores y las actrices puedan manipularlos, y esto genera que el dispositivo escenográfico sea dinámico en el espacio, como lo es el movimiento.

De esta manera, los actores y las actrices pueden desplazar la escenografía con facilidad, con el objetivo de que la misma aporte y enriquezca las partituras físicas de los/as intérpretes. El objetivo de la escenografía es que se complemente con el trabajo actoral y le sea funcional al mismo. De esta manera es que se busca una escenografía simple, sencilla y dinámica, que pueda amoldarse y destacar el trabajo corporal de los actores y las actrices.







Vestuario

La principal característica de los vestuarios es la comodidad. Al momento de pensar los mismos, nos preguntamos cómo realizar un diseño para que esta característica no nos lleve a la cotidianidad de la ropa de entrenamiento, de ensayo, o de deporte.

Los vestuarios debían ser cómodos, pero con un diseño que supere el concepto de cotidianidad y que aporte a la idea de “espectacularidad”.

En contraste a la simpleza de una escenografía que presenta formas simétricas, diseñamos los vestuarios con una configuración irregular y asimétrica. Estas formas asimétricas están marcadas por algunas transparencias, que permiten que se vea la piel, con el objetivo de destacar la materialidad principal de nuestra escena: el cuerpo.

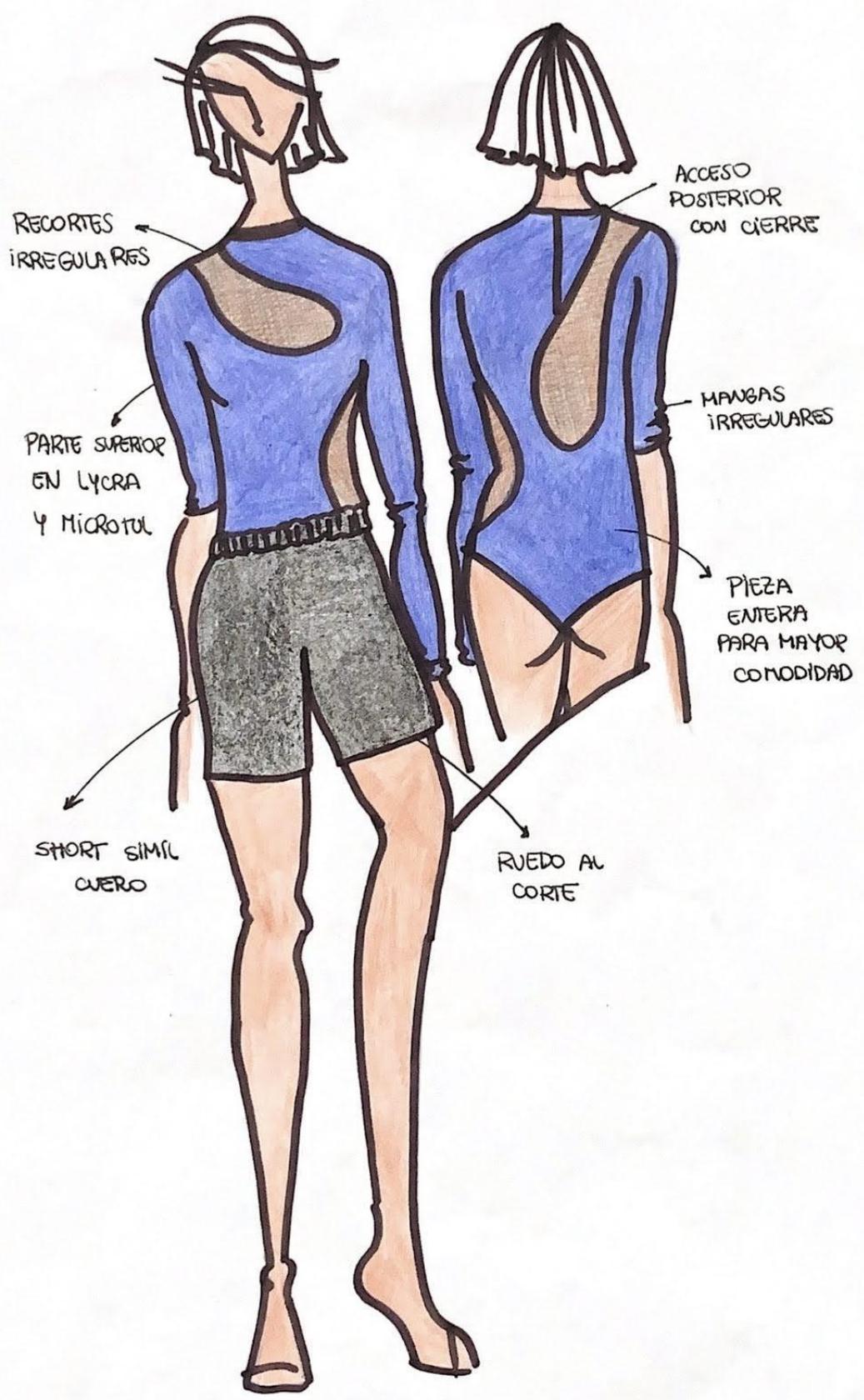
El diseño de vestuario de cada actor y actriz presenta características comunes: son ajustados al cuerpo, están confeccionados con las mismas telas y colores; lo que marca la diferencia entre cada uno de los vestuarios es que presentan asimetrías y transparencias en distintos lugares.

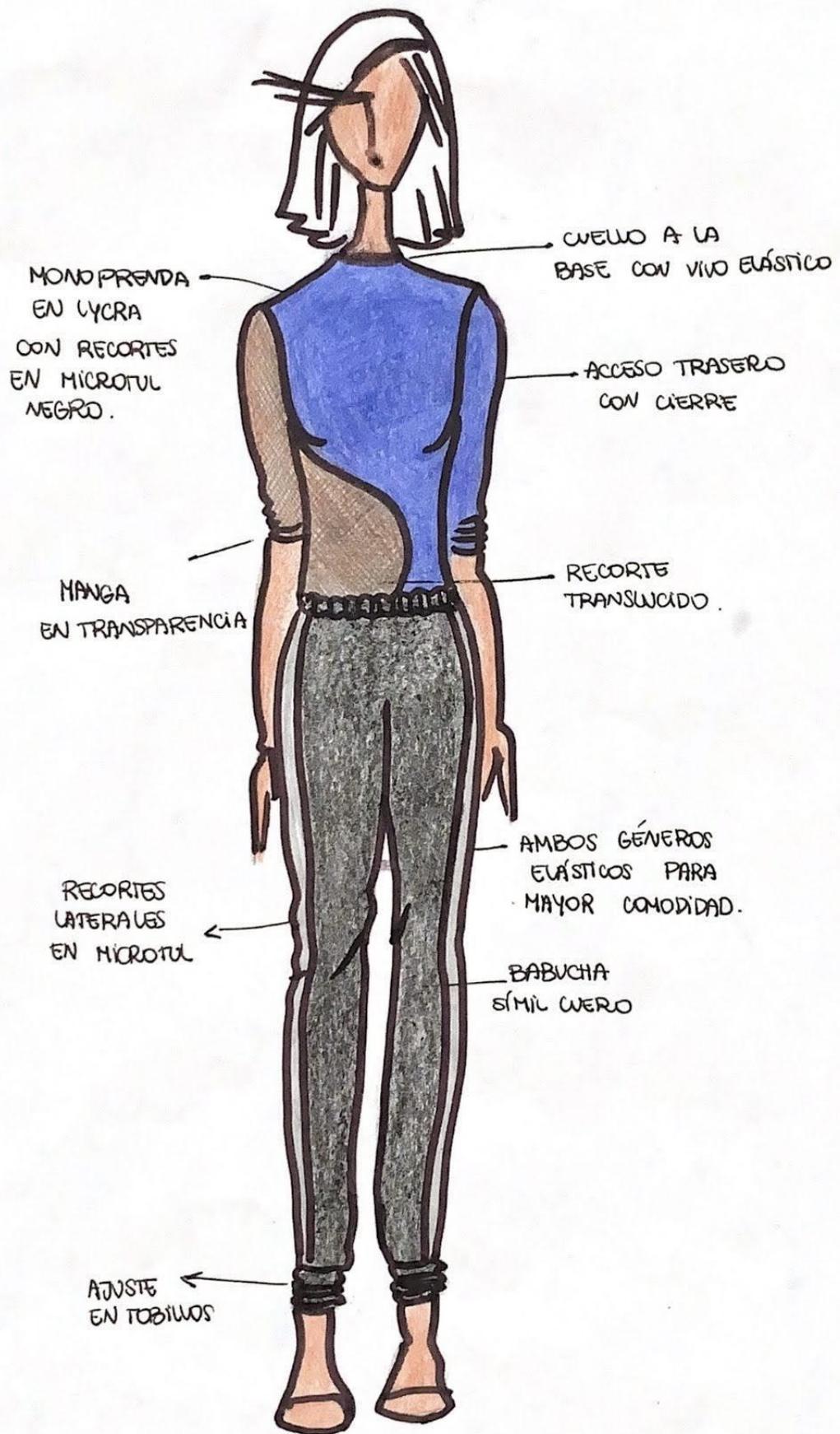
Los vestuarios son ajustados al cuerpo para que los movimientos puedan verse con definición y para que el trabajo corporal se pueda lucir. Se encuentran confeccionados en lycra con recortes de microtul y más allá del diseño asimétrico, lo principal que buscábamos para que sea funcional a la obra, era que sean cómodos.

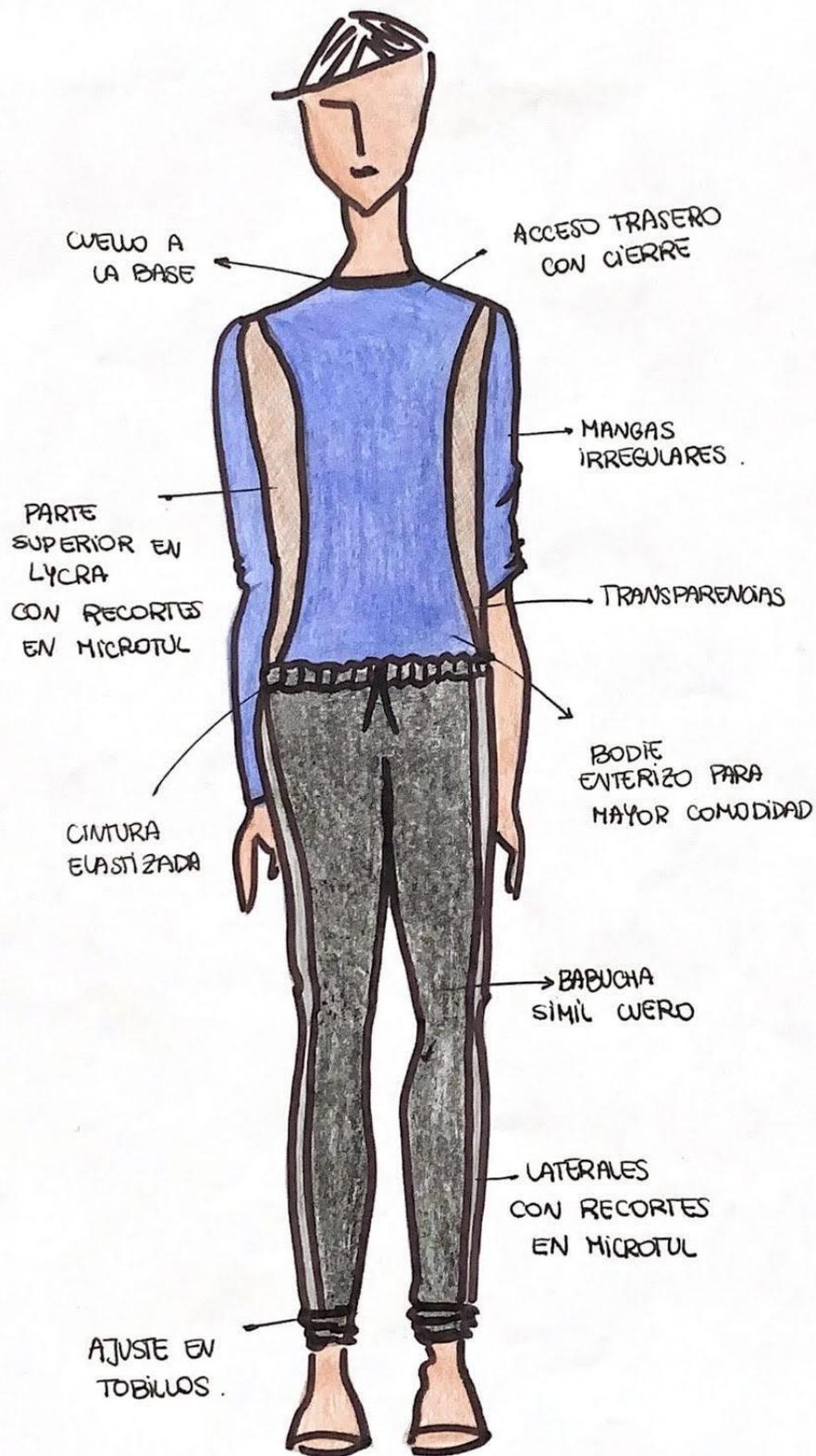
Se ha seleccionado confeccionar los vestuarios en color azul, ya que, el mismo presenta diversas cualidades que se vinculan con nuestra práctica. Las principales características que se han tomado del color azul es que remite a la simpleza, se encuentra asociado a la libertad, a la seguridad, a la salud, transmite confianza, pureza, se relaciona a la verdad, sinceridad y a la energía física. Más allá de estas características, lo primordial en la elección de dicho color, es el contraste que genera con el color de la piel.

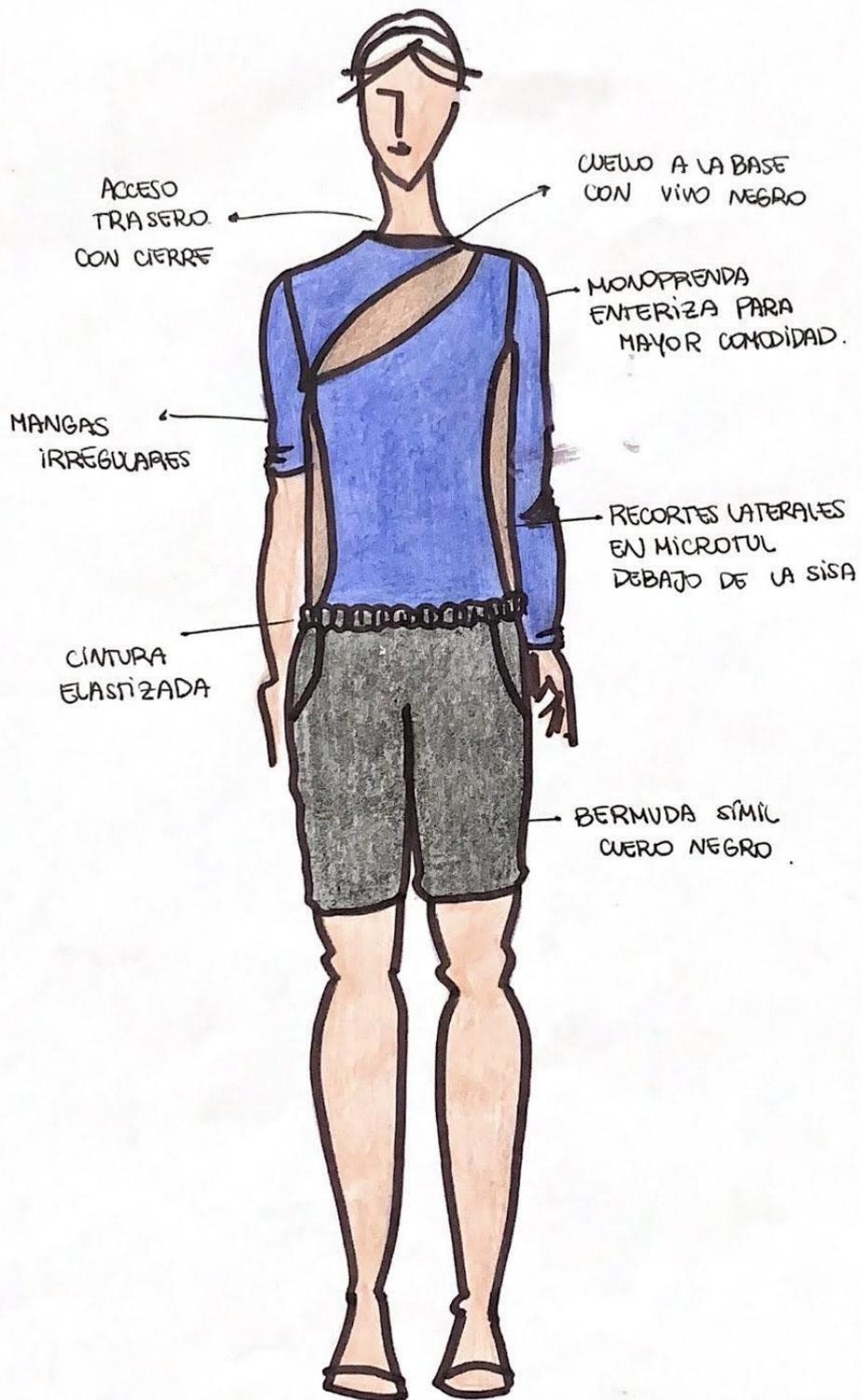
Los pantalones, están confeccionados en tela símil cuero, que es flexible y liviana. Algunos son cortos y otros largos. Los mismos contrastan con la asimetría que podemos observar en la parte del torso.

La totalidad del vestuario, representa en conjunto los conceptos de realidad - ficción que contienen la composición de la obra. Confeccionados con el objetivo de destacar y mostrar el trabajo corporal, (plano de la realidad), y que en su diseño de distintas formas asimétricas, hace alusión al plano de la representación ficcional.









Planta De Luces

La puesta de luces también acompaña la escena a través de las formas y las direcciones que se dibujan en el espacio.

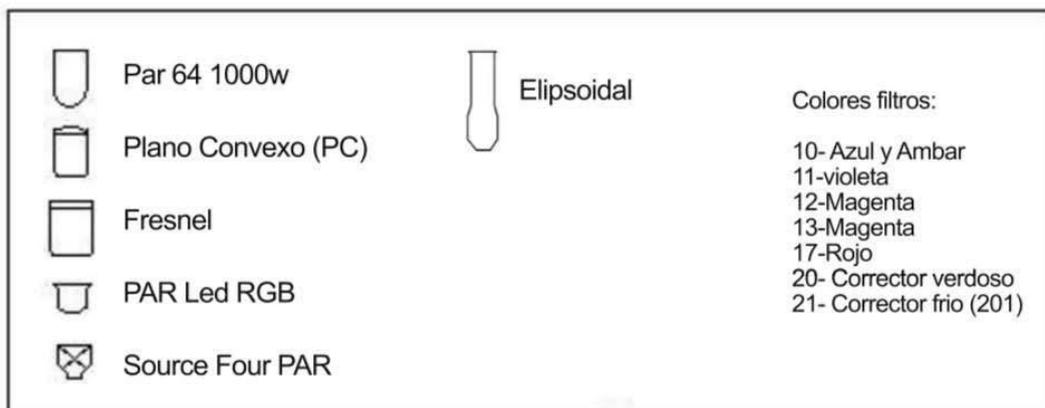
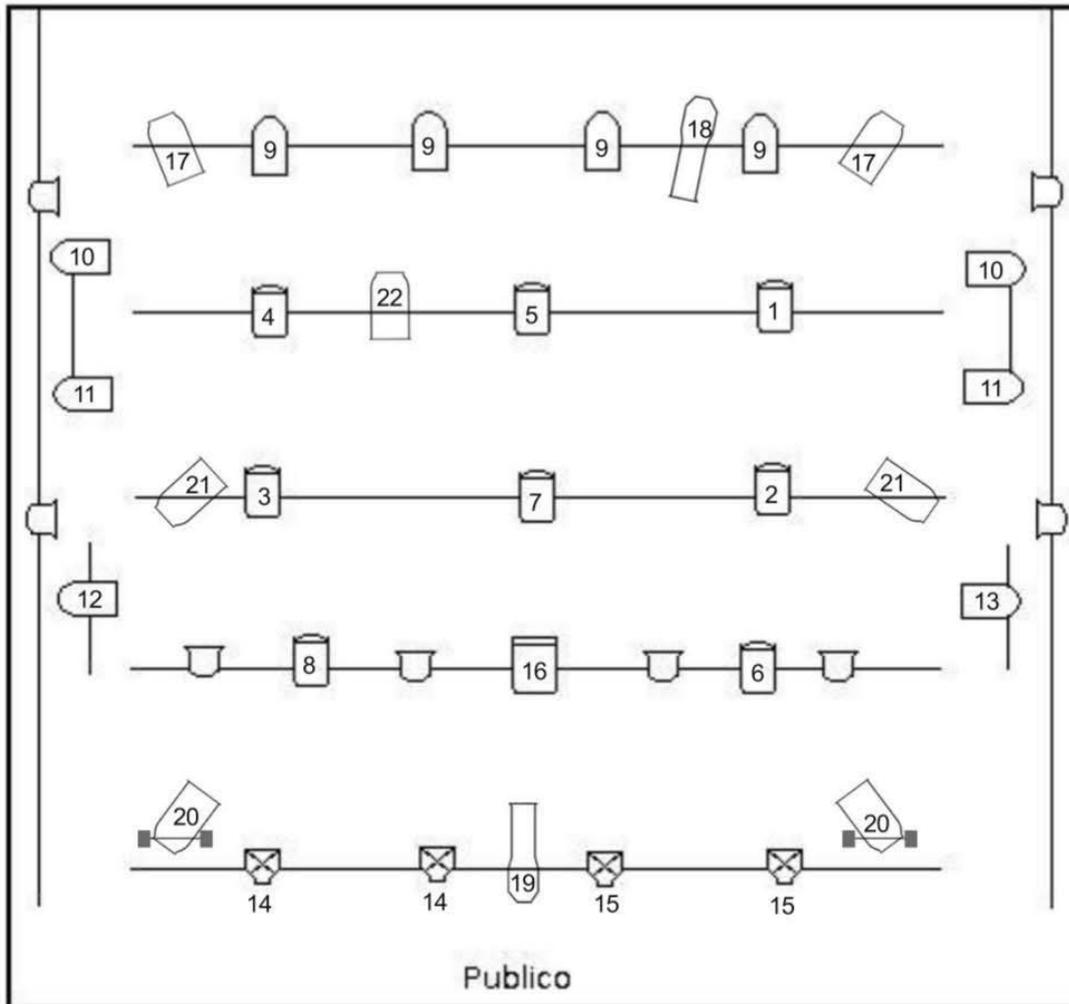
Se seleccionaron para el diseño de la planta de luces los colores azul, violeta, magenta y rojo. Los frentes y las luces puntuales no tienen filtro. Son luces cálidas.

El azul y el rojo aparecen como colores protagonistas de la puesta y acompañan los momentos de mayor reflexión en la escena. Aquellos momentos donde pareciera que los actores y las actrices se pierden en sus pensamientos. El rojo además, se presenta en las acciones que indican negación, prohibición o preocupación. Las luces sin filtro y las luces puntuales, cortan con estos momentos invitando a los actores y actrices a salir de esos pensamientos y volver al plano real.

Planta de luces

“El día que Jorge no pudo mandar un mail”

Diseño: Agustín Sanchez Labrador.



Diseño Gráfico

La gráfica está pensada y diseñada en base a la narrativa de la obra.

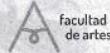
En la imagen podemos observar muchas personas caminando sobre una senda peatonal. La misma se encuentra distorsionada, en alusión a la asimetría y el desorden que por momentos podemos observar en la obra, en contraste al plano cotidiano que la misma presenta. Una obra que menciona muchas circunstancias de la vida cotidiana, pero que en su forma narrativa es abstracta, por ejemplo, al no presentar una cronología en la narración.

En la senda peatonal y en vínculo con las personas que pasan por allí, se puede leer el texto de la obra. Las palabras que se pueden leer encima de la senda peatonal, son los interrogantes que plantea la obra, que se encuentran en la mente de estas personas y que los actores en escena, ponen en palabras.

Las personas se pueden observar un poco difusas, incluso en la parte superior de la imagen donde las mismas aparecen difuminadas. La imagen de las personas se encuentra distorsionada, yendo en distintas direcciones sin respetar la senda peatonal.

La imagen de la calle se presenta en referencia al principal escenario (imaginario) que aparece en la obra: una parada de colectivos. La acción de cruzar la senda peatonal se muestra en alusión a la cotidianidad. Una acción que se realiza todos los días, dentro de la cantidad de circunstancias cotidianas que la obra plantea, tal como lo es el título también: “El día que Jorge no pudo mandar un mail”.

Las personas y algunos detalles se encuentran en color azul, haciendo referencia al color protagonista que presenta la obra.



TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

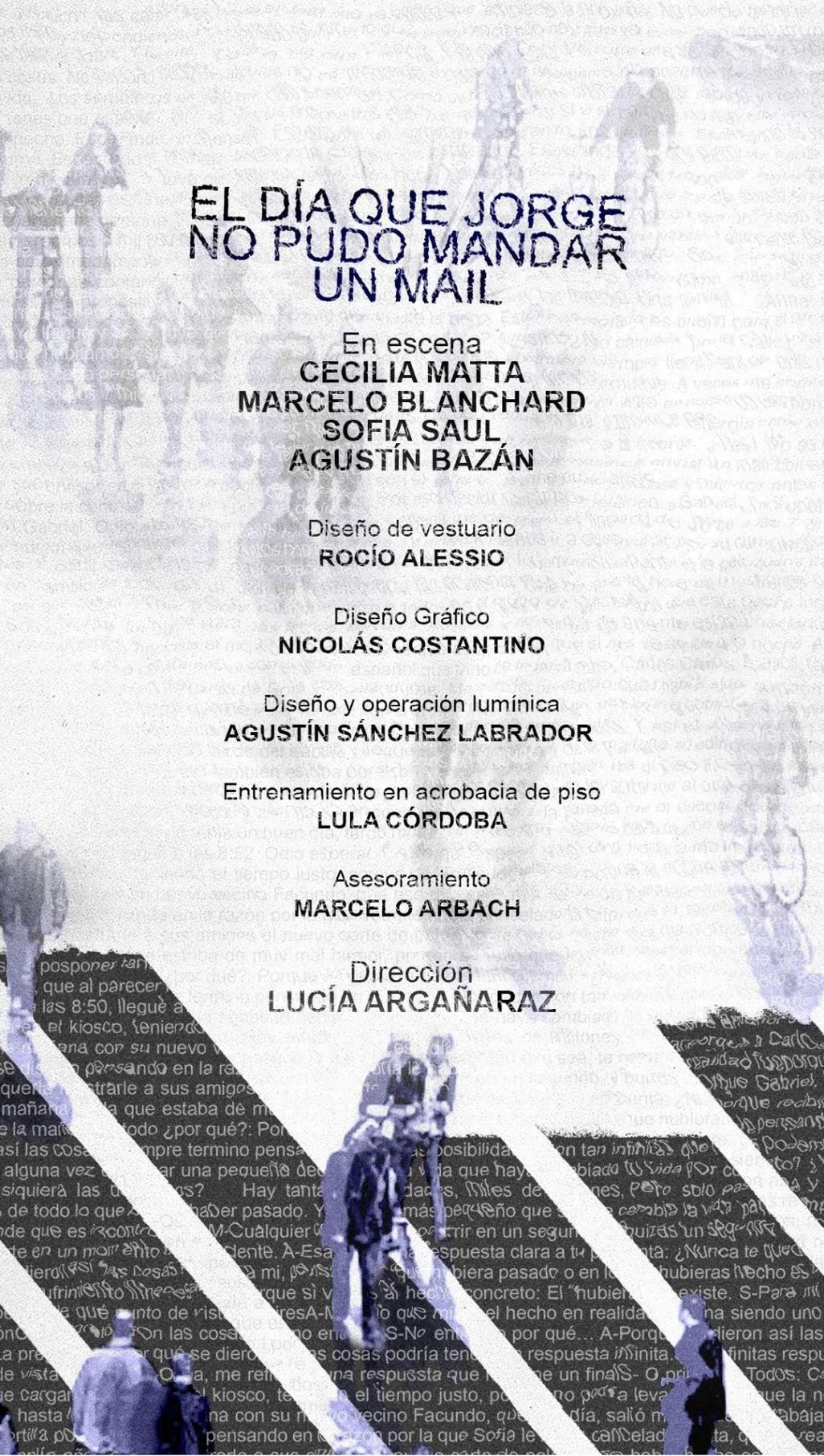
4, 5 Y 6 DE MAYO
Teatro María Castaña (Tucumán 260)

EL DÍA QUE JORGE NO PUDO MANDAR UN MAIL

EN ESCENA
Cecilia Matta - Marcelo Blanchard
Sofía Saul - Agustín Bazán

DIRECCIÓN
Lucía Argañaraz





EL DÍA QUE JORGE NO PUDO MANDAR UN MAIL

En escena
CECILIA MATTA
MARCELO BLANCHARD
SOFIA SAUL
AGUSTÍN BAZÁN

Diseño de vestuario
ROCÍO ALESSIO

Diseño Gráfico
NICOLÁS COSTANTINO

Diseño y operación luminica
AGUSTÍN SÁNCHEZ LABRADOR

Entrenamiento en acrobacia de piso
LULA CÓRDOBA

Asesoramiento
MARCELO ARBACH

Dirección
LUCÍA ARGANARAZ

Detalle De Producción

Producción Abril 2022	
Concepto	Inversión
Salas de ensayo	\$14.900
Clases de acrobacia	\$24.300
Escenografía y utilería	
Pintura en aerosol x 7 unidades	\$10.150
Lijas	\$280
Colchoneta	\$700
Tela para forrar colchonetas	\$1.350
Vestuario	
Telas	\$9.200
Cierres	\$560
Confección	\$16.000
Pantalón x 4 unidades	\$12.100

Iluminación	
Diseño planta de luces y ensayos generales	\$12.200
Montajes y operación técnica x 3 funciones	\$10.000
Diseño gráfico	\$6.000
Fotos funciones	\$4.500
TOTAL	\$122.240