



teatro



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba/ Facultad de Artes/ Departamento de Teatro/ Lic. en Teatro con Orientación en Actuación
Trabajo Final de Grado

Componer desde nuestras miserias

Las posibilidades de creación escénica

del biodrama y la autoficción

Araceli Genovesio y Camilo Ignacio Araya Araya

Asesor: Mauro Alegret

Co-asesora: Maura Sajeve

CÓRDOBA-ARGENTINA

Septiembre, 2022

ÍNDICE	
INVESTIGADORES	3
AGRADECIMIENTOS	5
PRÓLOGO	6
INTRODUCCIÓN	7
AUTOFICCIÓN Y BIODRAMA	9
Aproximaciones al Biodrama.	9
Aproximaciones a la Autoficción.	14
El Trauma y la mamuschka de traumas.	17
<i>Perspectiva de la actriz. El origen de las especies.</i>	18
PROCESOS DE FICCIONALIZACIÓN	20
Que nuestras experiencias te valgan. Camino sinuoso y desordenado hacia un manual de autoficción y biodrama.	20
<i>Perspectiva del director. Construyendo imaginarios posibles.</i>	20
La realidad de la vida y la realidad de la escena.	26
<i>Perspectiva de la actriz. Decir la verdad no las hace verdad</i>	28
En busca de la mentira	28
<i>Perspectiva de la actriz. Mentime que me gusta.</i>	29
NO SOS VOS, TAMPOCO YO. SON LOS YOES	32
Ser o no ser, he aquí el fin del personaje	33
Una orgia consigo misma	35
<i>Perspectiva de la actriz. Puteame que me gusta.</i>	41
EL CUERPO OMNIPRESENTE	45
Literalidad y metáfora	46
<i>Perspectiva del director. Agotemos a la actriz.</i>	49
<i>Perspectiva de la actriz. Matar a la gorda.</i>	51
<i>Perspectiva de la actriz. Calibrame la balanza: equilibrio entre experiencia y emoción.</i>	52

<i>El desborde.</i>	53
<i>Equilibrio, confesiones y cansancio.</i>	54
NUESTRAS RUINAS COMO ESPACIO ESCÉNICO	57
El ojo del huracán.	57
Objeto-Documento: Un recorrido al imaginario estético.	58
<i>Perspectiva del director. Haciendo visible el vínculo.</i>	58
La prolongación de la tormenta.	61
<i>Perspectiva de la actriz. Me mira, me miro.</i>	62
CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXOS	70
TEXTO DRAMÁTICO	71
DISEÑO ESCENOGRÁFICO	83
DISEÑO LUMÍNICO	84
VESTUARIO	85
CORPORALIDAD EN LAS REVISTAS DE LOS 2000	86
REGISTROS DE ENSAYOS	89

INVESTIGADORES

Hablan al campo académico de la Facultad de Artes de Universidad Nacional de Córdoba:

La Actriz

La Ara es un producto de los '90, criada en la llanura pampeana a base de tangos, rancheras y "María la del Barrio". Nada de ese cóctel podía salir bien. El teatro la encontró de casualidad en un curso de pueblo y la invitó a bailar. Fue amor de adolescencia. Los vientos sureños la trajeron a Córdoba a estudiar carreras de gente normal. Fue fotógrafa y periodista. Pero el teatro terco, la volvió a buscar y esta vez se la llevó pa' siempre. Cuando juega de directora le tira zapatos a las actrices y actores. No la denuncien. Si no anda actuando se arma una mochilita y desaparece. Ama las rutas, adora Latinoamérica y es insoportable con las montañas peruanas y los brasileros en sunga .Exagerada, melodramática, de humor ácido y militante de la mala calidad capusotteana. Afirma que está casada con el teatro, que es de los amores más sinceros que conoce y que él la salvó de la tristeza ¡Vió que es dramática!

El director

El Cami es un producto importado, traído de las tierras movedizas de Chile. Buinense: dicese del habitante de un pequeño poblado en las cercanías de Santiago Capital, donde algunos aún andan a caballo. A sus siete años casi logra la fama de su comuna actuando en "La pérgola de las flores", pero una travesura lo dejó en el corredor de los castigados. "Culo vió y culo quizo", al ver actuar a sus compañeritos, el niño Camilo supo que eso quería ser el resto de su vida. Aunque se desvió del camino del bien para licenciarse en historia, carrera de la cual se graduó, jamás ejerció. Sin embargo, se enorgullece de haber nombrado a sus perros en los agradecimientos de su tesis. Sí. Leyó bien: a sus perros. Como buen noventero que es, ama las telenovelas chilenas, mexicanas y llora con los comerciales tristes. Padece de una grave adicción al Chavo del 8 y Friends. pero también ríe con el humor negro. Vino a Argentina como exiliado estudiantil, pensando que lo iban a zapatear sólo por los conflictos políticos. Eso no pasó, pero lo vivió en carne propia con Araceli Genovesio, como directora en otro trabajito teatral, recibiendo zapatazos por la cabeza.

AGRADECIMIENTOS

A Mauro y Maura por la libertad y confianza.

Director

A la vieja y al viejo. Esa compañía desde la distancia que posibilitó esta aventura que cuenta con 6 años de historias. Esa confianza eterna que me posiciona hoy como un licenciado del noble arte teatral.

A los amigos y amigas en esta Córdoba ciclotímica, quienes, transformados hoy en mi otra familia, son el caudal que me sostiene en las buenas, malas y peores.

A la Nacional. Casa del saber maravillosa que me cobijó como ninguna institución jamás.

Al Agus y la Ailu. Por su compañía, cariño, confianza y mirada amorosa. Ustedes son protagonistas principales también de todo este proceso.

A la Ara. Por tu entrega, por tu valentía, por tu amor.

SALUD.

Actriz

A la Tere y al Miguel, mis viejos del llano pampeano que confiaron en que la nena se volviera artista.

A “lailu” y Agus quienes se sumaron en este viaje con su amor, su entrega y juego. Esta obra no sería sin ustedes.

A los amigos incondicionales que estuvieron presente desde la primera varieté en un galpón flojo de papeles.

A Cafuné.

A Naty, quien cuidó de mi psiquis en todo este trayecto.

A los grandes maestros que la educación pública me puso enfrente.

A Sergio, por su sentencia “vos, tenes que estudiar teatro en la nacional”.

A Camilo por el atún con mayo, por su amistad, entrega desmedida y por hacerme actuar como nadie.

Al teatro por salvarme.

PRÓLOGO

Componer desde nuestras miserias nace por la afinidad al fracaso. Creemos que si algo nos une como compañeres, en la vida, son las largas horas de conversación en donde se combinan las torpezas, anécdotas ridículas y tragicómicas. Malas borracheras, palomas que vacían sus intestinos en tu cabeza, un golpe en la ceja cuando te caes en un coche de bebé, un gato que enojado te rasguña la cara, un golpe en la frente con el respaldo de la cama cuando lloras en un berrinche melodramático, dos raspones en las rodillas porque tu perro se creyó caballo y decidió arrastrarte por toda la cuadra. Son miles las historias y anécdotas que compartimos, con las que reímos. Pero las amistades no se componen de relatos divertidos, de fracasos inofensivos. El fracaso también existe en el dolor. Y como amigos que somos, nos acompañamos en ese lugar y decidimos transformarlo en algo útil y bello: una obra de teatro. Vemos que las miserias pueden darte fuerza, una energía casi sustancial que posiciona historias de mierda en elementos vitales, constructivos y de gran calibre escénico.

Amor es mirarse en el espejo y no romperlo, se convirtió en ese proceso; en la línea directa para poder crear desde el accidente físico y emocional. Araceli, una chica considerada gorda en su adolescencia, con un bypass gástrico realizado a los 19 años, con el “deber ser” de un cuerpo femenino en los años 2000, intentando cumplir parámetros sociales impuestos por una norma machista, en un contexto socio-histórico hostil. Sus vínculos sociales, amorosos, familiares, de infancia, adolescencia, adultez fueron elementos claves en la construcción de esta puesta en escena. Enfrentarse a ellos y poetizarlos ha sido la búsqueda de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación busca desmenuzar las posibilidades de creación escénica que nuestras miserias pueden regalarnos. En palabras de Tellas (2001), descubrir cuándo nuestras realidades parecen que están haciendo ficción. Sin embargo, el camino ahora es a la inversa. Una especie de venganza, o de viveza criolla. Aprovechar esas miserias, esos dolores y transformarlos en una obra de teatro. Nosotres, por decisión, sin que nadie nos obligue, en pleno uso de nuestras facultades psíquicas, decidimos exponer el cuerpo, ofrecerlo a la polis, ofrendarnos. El teatro, independientemente del género, es una ofrenda, y nuestras heridas intentan la búsqueda de sanación a partir del encuentro con los otros (Blanco, 2018).

En el transcurso de nuestra carrera, tanto en el camino académico como en la actividad profesional fuera del claustro, notamos que en ciertas ocasiones se recurre a un baúl personal a la hora de la creación escénica. Desde desvalijar la casa materna para la escenografía de la puesta, colar en el texto dramático una anécdota irrisoria de algún pariente medio mentiroso, hasta apropiarse descaradamente de las gestualidades de aquella tía demasiado correcta o demasiado extravagante. Observando estas situaciones, fue que comenzó nuestro interés por comprender qué nos lleva a meter nuestra vida real a la vida escénica. Y nos atrevemos a nombrarla así porque en ambas hay vida. Cornago (2005) habla de la realidad de la vida y la realidad de la escena, términos que utilizaremos en toda la investigación y describiremos con más detalles en el capítulo dos.

Dentro de este proceso, notamos cómo crear desde el testimonio de vida pone en constante conflicto la realidad y ficción, “lo real”, el “yo” que se convierte en “yoes” y la noción de personaje, entre otros. Elegimos un tema de investigación donde los bordes, los límites, son sumamente difusos. Entendemos que en la autoficción y biodrama, cuando se trabaja con la realidad de la vida para construir una realidad escénica, lo dicotómico se pierde. Las acciones, las historias, los temas, textos y elementos llegan a tal entrecruzamiento que es casi imposible reconocer qué pertenece a cada ámbito. Cornago (2005) habla que los biodramas suponen enfrentar dos comportamientos excluyentes: el teatro entendido como un sistema natural de representación y la vida, la cual pretende ser un espacio auténtico y por eso no representacional.

Para comenzar este trabajo fue necesario hurgar en nuestros traumas. Aquellos hechos que hicieron un quiebre en nuestra vida, y se posicionan como la materia prima de esta creación escénica. Es Araceli la que pondrá su cuerpo en la escena y en el texto dramático,

mientras Camilo desde la dirección llevará a la actriz a exploraciones donde se combine el entrenamiento físico y sus traumas. Su experiencia como adolescente gorda, y el término de esa realidad con la realización de un by pass gástrico, es lo que guiará el hilo narrativo de la obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.

AUTOFICCIÓN Y BIODRAMA

Aproximaciones al Biodrama.

Biodrama es un concepto que nace a principios de la década del 2000, en Buenos Aires-Argentina, por la directora teatral a cargo del Teatro Sarmiento, Vivi Tellas. El proyecto, denominado '*Biodrama. Sobre la vida de las personas*', fue una idea que reunió a diferentes hacedores de la época a trabajar bajo una misma consigna: crear un montaje teatral basado en la historia de personas vivas en Argentina. Esto, de alguna manera, marca un hito en la escena teatral contemporánea, dándole así características particulares a un nuevo estilo de creación dramática. Biodrama, por un lado, genera una idea de temporalidad -la persona debe estar viva, en el contexto actual al que se esté trabajando-, y por otra parte la idea de contexto, puesto que debe ser de un lugar demográfico específico, en este caso, Argentina. Veremos más adelante que procesos como el biodrama son lugares de comunión entre personas ajenas, que se comunican a través de lo cultural, lo social, lo político, con los demás. Es por ello que su búsqueda está amparada en "la revalorización de la experiencia humana" (Brownell y Hernández, 2017), en un mundo simulado por una incipiente sociedad mediatizada, se ve una necesidad por buscar lo real dentro de la propia ficción (elementos que también serán parte de los siguientes apartados).

De alguna manera u otra, 'biodrama' viene a convertirse en la obra conceptual por excelencia de Tellas (Brownell y Hernández, 2017), quien le otorga diferentes características que la hacen única en su estilo. Es claro que dichas características han cambiado con el tiempo, pero es importante mencionar estas primeras herramientas que le dan forma a este trabajo. Ya comentamos anteriormente que la particularidad fundamental para que un biodrama sea biodrama es que su actuante (persona que interpreta), esté viva y que sea argentina. Pero lo novedoso de este asunto, es que dicha actuante, en los inicios de este proceso, debía ser una persona no profesional del arte de la actuación, ya que el oficio mismo quitaba la veracidad innata, esa identidad buscada desprovista de técnica y entrenamiento teatral. La invitación proponía a sus protagonistas la posibilidad de hacer teatro a partir de sus propias experiencias, sus objetos, sus intereses y el descubrimiento de la teatralidad que se desprendía de sus vidas profesionales y personales¹.

¹Malba. Diario Literatura (15 de junio de 2022) *Sobre el Proyecto Biodrama, de Vivi Tellas. Pamela Brownell y Paola Hernández.*
<https://www.malba.org.ar/sobre-el-proyecto-biodrama-de-vivi-tellas/#:~:text=Biodrama%20surgi%C3%B3%20como%20el%20nombre.que%20ha%20tenido%20distintas%20expresiones>

Pamela Brownell y Paola Hernández, en la recopilación de textos que hacen del trabajo de Vivi Tellas, dentro de las que se encuentran *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004) y *Cozarinsky y su médico* (2005), entre otras, nos entregan un listado de los mínimos comunes que podemos encontrar en cada una de estas obras de teatro biodramáticas que pasamos a enumerar a continuación:

1. Detección del UMF (Umbral mínimo de ficción). Tellas menciona que para que una obra tenga el sentido biodramático, es necesario encontrar esa pequeña unidad de ficción que tiene la experiencia de una persona, para poder abordar su vida personal en términos teatrales. Básicamente, una unidad de medida.
2. La relación con el público es inmediata. Les actuates debían estar en una situación cotidiana, accionando activamente en escena, mientras los espectadores van ingresando a la sala. De alguna manera, esto provoca una sensación de no salir nunca del espacio de lo real, independiente que lo que esté sucediendo esté siempre dentro de los parámetros ficcionales.
3. La interpretación de les actuates, en muchos momentos, es de cara al público, contando sus anécdotas, pasando por la mirada de ellos. Es importante mencionar este punto más allá del quiebre que se logra con la cuarta pared (proceso que no tiene ninguna novedad en ese periodo), sino que de alguna manera el relato se hace vivo, en un compartir detalles íntimos con personas desconocidas, pero que se comienzan a convertir en conocidas mediante esa simulación de complicidad.
4. Accidente: Para Tellas, uno de los posibilitantes para que una historia personal tenga el potencial escénico -aparte de la medición del UMF-, es que haya pasado por un cambio en la vida misma, que lo define como un “accidente” en nuestra historia. Dicho accidente, de esta manera, debe generar un conflicto, un antes y un después que otorgue un sentido dramático a nuestra experiencia con la vida y con el teatro en particular.²
5. Al final de la puesta es imprescindible el compartir entre todes. La comida y el baile son parte protagonista aquí para dar paso a una cercanía mucho más palpable entre les que ahí participan: actuates, espectadores, técnicas y demases.

² Canal Transdrama. (19 de junio de 2022). *Vivi Tellas / Clase magistral TRANSDrama*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nYspJlCuAm8&t=4258s>

En este sentido, biodrama se instala como un género teatral novedoso y de interés público, rompiendo barreras espaciales, expandiéndose a la escena teatral internacional. Son variadas las autores que han tratado de buscar significaciones o conceptualizaciones teóricas a un proceso que pareciera partir desde la propia praxis. Óscar Cornago (2005), por ejemplo, en su artículo *Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*, establece la definición de Biodrama en las siguientes palabras:

un biodrama consistiría en **recrear** la vida de estas personas desde una exterioridad anterior a los **sentidos lógicos** y las preguntas trascendentales impuestas por los discursos culturales, recuperarlas como **presencia y apariencia**, desde la materialidad hecha visible de sus acciones, gestos y voces resituadas para ello en el **plano poético** de la escena teatral. (p. 10)

Hay varios puntos en esta significación que nos inquietan. Primero la idea de **recrear**, ¿es lo que uno busca al momento de hacer un biodrama? Porque la recreación tiene una lógica cuasi mimética de los hechos ocurridos para presentar al espectador un momento de la vida del/la actuante. Pero, ¿qué pasa con los procesos poéticos en los que nos inspiramos a la hora de crear? El teatro mismo no obedece a patrones fotográficos o audiovisuales en los que podemos capturar momentos claves y mostrarlos en su forma más pura. El teatro se compone de otros lenguajes para encontrar o representar lo real en escena, mas no la realidad de lo que sucede en la propia vida. Creemos, en este sentido, que el biodrama vendría a elaborar una posibilidad de creación en términos de representación, para lograr así un efecto de actuación (Cornago, 2005), que también sería un efecto de ficción, no puramente biográfico.

Señalamos anteriormente que para que un biodrama existiera, la historia de vida de su protagonista tenía que haber pasado por un accidente que generara un giro de 180°. Sin ánimos de anticipar nada, nos parece pertinente señalar que nosotros, en el trabajo llevado a cabo en esta investigación, abordamos la insostenibilidad de los **sentidos lógicos** emanados desde los **discursos culturales** en esta mirada sobre el cuerpo hacia las mujeres, en la década del 2000, en relación al cómo debían verse y sentirse. Si entendemos los sentidos lógicos como la capacidad que tiene el ser humano de entender todo lo que nos rodea y las relaciones que existen entre las cosas³, el discurso cultural vendría a ser toda forma de cómo pensar ese mundo y las realidades que desde el lenguaje mismo se comienzan a crear. En definitiva sería

³ Significados (19 de junio de 2022) *Significado de pensamiento lógico.* <https://www.significados.com/pensamiento-logico/#:~:text=El%20pensamiento%20l%C3%B3gico%20es%20la,la%20abstracci%C3%B3n%20y%20la%20imaginaci%C3%B3n>

una forma de interpretación de las cosas pero establecidas como verdades absolutas, marcando pautas de cómo ser, cómo verse, cómo actuar, generando así realidades muchas veces insostenibles para personas que no pertenecen (por decisión o por obligación), a dichas reglas que se van imponiendo. Por lo tanto, nos preguntamos a partir de estas dinámicas de trabajos: ¿se busca una reivindicación de la experiencia de vida de las personas, a partir de la creación de una puesta dramática, con el fin de “salvar” ese cuerpo enjuiciado en el tiempo? ¿Queremos aportar al cambio de discursos culturales sobre la imagen corporal? ¿O será que lo que buscamos básicamente es una excusa para discutir nuestra realidad social y generar una obra de teatro por el mero hecho del placer? Siendo honestos con el trabajo, no sabríamos señalar por el momento si estas interrogantes son excluyentes o podemos tomarlas todas como ejemplo, pero la realidad está en que nos parece totalmente pertinente el riesgo que asume Cornago al disponer de los elementos de ese pasado (lejano o cercano), para resituarnos y construir desde ahí en un plano poético, donde las cosas deben suceder y no hacer de cuenta que pareciera que suceden. Resuenan en nuestras cabezas la voz de Paco Gimenez “No hay que poner vida en la escena, hay que crear vida en la escena”⁴.

Los cuestionamientos señalados nos posicionan nuevamente ante una incógnita: *la revalorización de la experiencia (vida)*. Porque si nos enfrentamos a resituarnos los discursos culturales de los 2000, en un contexto diferente, en un tiempo distinto, con la cantidad de información y educación que existe hoy sobre las corporalidades ajenas a las nuestras y la no intromisión de esos cuerpos a través de nuestra palabra, desde una mirada teatral, con un lenguaje que funciona sí y sólo sí dentro de la propia escena, nos damos cuenta que el distanciamiento es amplio y que ayuda a convertir en realidad esta suerte de revalorización de la vida de las personas. Quien lo plantea en más de una oportunidad es María Palacios, en su tesis *El biodrama: del testimonio hacia un proyecto dramático*, estableciendo, por un lado, cuáles son los mecanismos que operan para que un testimonio de la vida real se convierta en una obra dramática (elementos que nos interesan como puntapié para crear nuestra propia obra), desarrollados a través de las herramientas que aporta Vivi Tellas en su proyecto sobre la vida de las personas, dándole sentido junto al material biográfico de una actriz travesti cordobesa; y, por otro lado, la construcción de identidades a partir de esta revalorización.

Es interesante la propuesta de Palacios, en el sentido de enfatizar que las personas que son protagonistas de las experiencias que se llevarán a cabo en escena, son historias latentes,

⁴ Registro de Genovesio A. de la cátedra Actuación III de la Universidad Nacional de Córdoba 2018

privadas, con algo que decir para transpolarlas a un espacio público. Y es esta misma concepción de latencia, es decir, existente en sí misma, lo que conduce a pensar su vínculo con la realidad social. La historia de una persona es la historia de miles de otras, que arraigados en un contexto en particular, logran ser parte de ese entramado. El/la protagonista acá se convierte, sin pedirlo, en un sujeto histórico creándose “un puente para transformar el testimonio en una dramaturgia y una puesta en escena” (Palacios, 2009, p.24). La revalorización de la experiencia, ¿estará entonces en ese entre? ¿en la relación que existe entre lo que se cuenta, lo que decido hacer público, para darle sentido social a nuestro relato biográfico-histórico? ¿Hay una búsqueda de “reparación” en el compartir la vida misma con otros, con desconocidos, para habitar una suerte de reunión cuasi terapéutica en la construcción de esa atmósfera teatral? Somos de la idea que el biodrama no viene a darnos una lección, y por sobre todo no hay una búsqueda de reparación, porque desde nuestra lógica de sentido el teatro mismo viene a ser un aporte social en sí. Pensar el biodrama como un salvavidas viene a ser una idea bastante pretenciosa, para lo cual creo no tenemos herramientas en pos de su defensa. Y tampoco hay una búsqueda de victimizar a su protagonista al presentar su vida, los errores, los fracasos, sus **miserias**. No hay que dejar de lado, y defendemos esta postura, que los contextos, las situaciones, las épocas junto a sus sociedades muchas veces son agresivas, y nos afectan en los modos de ser y pensar. Es decir, las víctimas existen, pero no hay que caer en la ‘pobretización’ de estas figuras ni, mucho menos, en una re-victimización en la contemporaneidad.

Aproximaciones a la Autoficción.

Varios autores que investigan la autoficción parten sus trabajos nombrando la definición que acuñó en 1977 Serge Doubrovsky: “La autoficción es una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Blanco, 2018, p.21). Si bien, el concepto existe previamente, no es nuestro interés profundizar en ello ya que muchas de estas apreciaciones están relacionadas al mundo literario. Decidimos centrarnos en los teóricos que relacionan la autoficción con el teatro como Sergio Blanco, Ana Casas, Mauricio Tossi y Beatriz Trastoy.

Desde la perspectiva de Sergio Blanco (2018) es entendida como el lado oscuro de la autobiografía. Él expone que tiene que existir un cruce de relatos reales y ficticios. Si las biografías son fieles a la verdad, la autoficción debe jurar infidelidad y deslealtad. Para lograrlo, debemos realizar un pacto de mentira en los eventos biográficos; traicionarlos para ir contribuyendo a la trama, la que se construye partiendo de un trauma; entendiéndose como aquello que habilita y posibilita la creación narrativa: es decir la trama. Para Blanco esta se forma a partir de los aspectos positivos y/o negativos de la experiencia personal para convertirlos en tejido organizado.

Por su parte Ana Casas (2018) coincide en las tensiones de factualidad y ficción que este género contiene, y suma a esto, la potencia de las imágenes propias de las manifestaciones teatrales y la configuración del cuerpo vivo del actor en significante y significado, que funcionan como un marco de referencia donde pueden ingresar diferentes elementos disruptivos (metalepsis, inverosimilitudes, distorsión humorística y/o fantástica) rompiendo con la transparencia del lenguaje mimético y la ilusión autobiográfica.

Nos interesamos en esta autora, al igual que los nombrados anteriormente, porque se detienen en el ingreso a la escena y al relato del cuerpo del autore. Si bien Blanco tiene un ensayo detalladísimo de la construcción de una autoficción, el cual utilizaremos en los próximos capítulos, su trabajo se encuentra centralizado en el área del dramaturgo sin que sea necesaria la correspondencia de la historia con el actuante. En nuestra investigación coincide el cuerpo vivo de la actriz con la autora o dueña del testimonio de vida. Tossi (2015) nombra al cuerpo vivo como documento histórico directo. Cuando apenas estábamos esbozando el posible tema de exploración, nos interrogamos ¿si la puesta en escena la

realizaba otra actuante tendría el mismo impacto? No tenemos respuesta. Por esta razón, como ya hemos mencionado antes, es que decidimos vincular el biodrama con la autoficción, porque para la primera es un condicionante que la persona en escena haya vivenciado el trauma. Además, nos encontramos con una definición que realiza Tossi, y entendemos que es propicia para el merequetengue artístico donde hemos decidido involucrarnos. Él habla de autoficción performativa, lo hace analizando la obra de Lola Arias *Mi vida después*, donde el documento histórico presentado en la escena es el cuerpo del actor. En esa puesta, hijos de desaparecidos de la última dictadura militar Argentina reconstruían sobre la escena la vida de sus padres. En nuestro caso, el cuerpo de la actriz es una especie de doble documento, por mencionarlo de alguna manera, ya que además de estar presente en el escenario es el conflicto. Es la relación con su cuerpo a través de los años, por la que giraron la mayoría de las improvisaciones, exploraciones y temas en el relato que abordamos dentro de este unipersonal.

Según Ana Casas (2018) hay narraciones autoficcionales que emprenden la recomposición precaria de una identidad dañada, refiriéndose a novelas que surgen para habilitar la voz a los excluidos de los grandes relatos. Ella agrega que la autobiografía es un privilegio de los importantes del mundo mientras que “la autoficción sería, pues, una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido” (p.68). La diversidad corporal en los 90 y 2000 era un término que no existía, o al menos en Argentina, más precisamente en la llanura pampeana, no se utilizaba. Ser gorda en esa época era motivo suficiente para estar en el margen. Un ejemplo didáctico de ese contexto: no existía una ley de talles para las industrias textiles, es decir, se imposibilitaba un derecho tan simple y básico como vestirse.

Esa realidad no le pertenecía solo a la actriz. Partimos de esa mirada introspectiva e íntima para vincularnos a una memoria colectiva. Las obras autoficcionales implican un buscarnos en los otros, y que esos otros se encuentren y vean en nosotros:

Contar la propia vida sobre el escenario es una forma de reafirmar la identidad, de sentirse menos solo al saberse escuchado, de confesarse para obtener de los demás el perdón que no es posible otorgarse a sí mismo. El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa. Porque

contar la propia historia sobre el escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana (Trastoy, 2008, p.5).

Retomando el concepto de autoficción, este no sólo pone en tensión la realidad y la ficción. Además, sobre todo en el teatro, los de autoría. En nuestro proceso de obra somos cuatro integrantes en el equipo, y cada uno de ellos va aportando desde su rol a la construcción de este unipersonal. Todos fueron moldeando los hallazgos en las improvisaciones, recordando datos de la vida de la actriz, que podrían servir para retomarlos, modificarlos, profanarlos impunemente, agregarlos en otro lugar diferente de la anécdota original y hasta ellos contaron sus propias experiencias en determinados temas, donde utilizamos algunos detalles. Por ejemplo, en una escena donde la actriz relata, las opciones de muerte que tenía tras ser descubierta al haber incendiado la despensa de su casa a los seis años:

A: mi madre pone sus manos en mi nuca, agarrándome los cabellos y gritando: “Ah, te voy a hacer comer el fuego gordita”. B: Ya que desabastecí a toda mi familia, y yo como persona de campo eso lo sé hacer muy bien, terminaría en el centro de la mesa como banquete principal, con una brillante manzana roja en la boca y una hermosa flor de espinaca en el oje. (Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*)

Además de todo el “piripi”⁵ dramático que esa parte incluye, lo de la boca cerca del fuego, y ser comida por la familia, son dos elementos otorgados por los traumas de Agustín Sánchez Labrador y Camilo Araya Araya, con sus respectivas señoras madres. Entonces, entendemos que en las artes escénicas es más propicio hablar de multificción; término acuñado por nosotros, pero que toma sentido a través de los postulados del Licenciado en teatro, Pol Abregú (2022), que en su tesis *La autoficción en su dimensión performativa*, problematiza el concepto de la autoficción a partir del trabajo con los otros. Él sostiene que se torna peligrosa la idea de someterse a una individualidad o hacer un relato del propio yo, puesto que el teatro en sí no constituye un espacio en donde pueda existir. En este sentido, es inútil querer resaltarlo. Por eso, según el autor,

⁵ Expresión popular argentina proveniente del lunfardo que significa adornos, agregados con el fin de embellecer. <http://www.elortiba.org/old/matalunfa.html>

el riesgo que asume la autoficción es precisamente éste: la expansión de la ficción (...) por eso la construcción del yo en la obra sigue la lógica de la multiplicación, esquilas de un yo destruido, repartido en el espacio y en tensión con las demás subjetividades. (Abregú, 2022, p.59-60)

Cuando nos preguntamos y nos preguntan ¿por qué hablar de nuestra propia vida en la escena? ¿que nos lleva a escarbar en nuestras miserias y exponerlas ante personas que no nos conocen? Buscamos respuestas en algunos estudiosos, sin darnos cuenta que el móvil principal estaba en nuestro propio texto dramático de la obra que montamos: “Amor es escuchar las penas de un infeliz desconocido en la calle”⁶. Hacer autoficción se trata de eso, de que nos quieran. Sergio Blanco (2018) sostiene que “no escribo porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran ¿Por qué irrita tanto que alguien busque ser querido? ¿Puede haber un acto menos arrogante que necesitar el amor de los demás?” (p. 109).

El Trauma y la mamuschka de traumas.

Definir el trauma, fue casi igual de complejo que lograr delimitar el tema de investigación para este trabajo final de grado. En nuestro caso, lo clave eran las vivencias de una niña y adolescente gorda. Dentro de ese aspecto tan macro, a medida que avanzábamos con los encuentros, fueron apareciendo micro-traumas que eran consecuencias de ese cuerpo no aceptado:

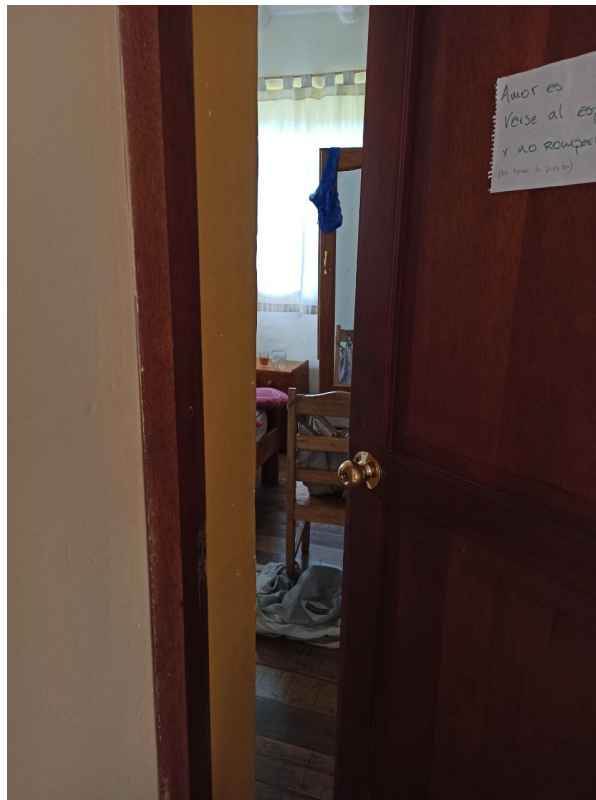
- El año 2006.
- By Pass gástrico.
- Relación conflictiva con la institución médica.
- Enfrentamiento a la industria textil.
- Dificultad de vínculos sexo-amoros.
- La sexualidad femenina, la sexualidad de una gorda.

⁶ Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.

Todos esos micro-traumas se fueron develando en las indagaciones dentro del espacio escénico, cuando intentábamos construir la trama. Uno de los mayores conflictos que nos inquietaba eran caer en la realización de un confesionario, en vez de transformarlos en poesía.

Perspectiva del actriz. El origen de las especias.

¿Por qué usar mi trauma para hacer una obra de teatro? Al principio tuve varias discusiones conmigo misma sobre si esto se trataba de un mero acto ególatra. Mi interés de llevar adelante un unipersonal, sin relación con mi vida cotidiana en un principio, nació en una residencia artística en Calca, Perú en marzo del 2020, a solo días de que la pandemia se decretara y el teatro entrara en una pausa. Ahí llevé un primer fragmento de lo que terminaría siendo parte del texto dramático de este trabajo de investigación, y también fue el lugar donde nació el nombre de la obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo* a partir de la creación de una instalación con ese texto:



Observo esa imagen desde la lejanía, no sólo geográfica sino temporal. Me detengo en los detalles de esa instalación y encuentro elementos y traumas que fueron apareciendo en este proceso. En especial la sexualidad femenina, que siento era algo que no lo esperábamos, o al menos yo no, pero que sí estaban muy presentes en aquel trabajo inicial. Aparecía tímidamente ya en ese momento una necesidad de contar algo de mi vivencia. La respuesta

del porqué quería hacerlo, lo fui encontrando en los dos hacedores transversales de este trabajo. Por un lado, desde una óptica amorosa Blanco (2018) me deja tranquila con sus palabras: “Narrarse, contarse, relatarse no es un acto de amor propio, sino que, por el contrario, consiste en tratar de hacerse querer” (p.109).

Pienso en esa niña de los ‘90, en la adolescente de los 2000 que siempre buscó ser aceptada, buscó ser querida. Una persona que se escudó en el humor para sentirse apreciada, ya que sentía que corporalmente eso era imposible. Al igual que cuenta Hernan Casciari en una charla para adolescentes, sólo me quedaron dos opciones: “Comediante o víctima”⁷. El problema es que a veces no se puede salir de ninguno de los dos. Yo, Araceli Genovesio, todo lo que he hecho y sigo haciendo es porque necesito el amor de los demás, como cualquier ser humano.

La otra respuesta ya más relacionada a un colectivo, anclada en un contexto específico vino de la mano de Tellas (2001) cuando se refiere al yo como “el retorno de la experiencia-lo que en biodrama se llama vida- es también el retorno de lo personal. Vuelve el YO, sí, pero es un YO inmediatamente cultural, social, incluso político” (p. 2). No es sólo la historia de un niña que sufrió bullying por desconocidos, las instituciones educativas y hospitalarias, la industria textil, etc. Es una historia individual que se hace drama social. El biodrama se propone investigar cómo esos hechos individuales, singulares, privados construyen la historia. Por estas razones este tipo de creación es tan insistente con la persona viva en un contexto determinado.

⁷ Canal Provocación (5 de junio de 2016) *Hernán Casciari “ Todo es un ensayo, nadie te está mirando ”*. [archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=6IraKuzhu5I>

PROCESOS DE FICCIONALIZACIÓN

Que nuestras experiencias te valgan. Camino sinuoso y desordenado hacia un manual de autoficción y biodrama.

Entonces, ¿qué buscamos cuando hacemos biodrama? ¿Cuáles son nuestros intereses? En el desarrollo de nuestra investigación, hemos podido constatar que el término biodrama, a la fecha, tiene un material teórico suficiente para poder acercarnos a definiciones más o menos concretas, pero continúa existiendo una falta de registro práctico de los procesos experienciales. Con esto, un primer acercamiento de interés está ligado a la producción escrita de nuestra práctica, de las operatorias que fuimos ejecutando en los ensayos que pueda dejar huella y memoria de ciertas metodologías. Ya que, como especifica Argüello Pitt (2008) “toda práctica conlleva una teoría, y de que la acción de toda práctica es susceptible de ser teorizada y de-construida”(p. 9).

Cuando iniciamos nuestro proceso, tanto Camilo como Araceli serían los intérpretes de la puesta, dejando la dirección a un particular convocado para esta instancia. Es aquí donde nace una de las primeras preguntas, ¿cómo crear una producción biodramática, cuando las dos personas actuantes tienen una experiencia de vida tan diferente? Porque si bien, de alguna manera comparten una época contemporánea, son de países distintos y eso ya los hace protagonistas de historias de vida ‘sociales’ muy disímiles. Quizá una de las respuestas estaba justamente en la autoficción y lo que este nos podía entregar en términos de posibilidades ficcionales, pero la decisión fue diferente; la búsqueda estuvo centrada en conformar esta obra en un unipersonal, dejando a Araceli como actriz de la puesta y Camilo en el rol de la dirección.

Perspectiva del director. Construyendo imaginarios posibles.

El biodrama viene a presentarse como un procedimiento de interés en mí, pero de gran riesgo. Existe, muchas veces, una suerte de voyeurismo y sadismo que es necesario encausarlo para llegar a una experiencia poética. Direccionar, en estos meses de práctica, vendría a ser lograr abrazar todas las propuestas de mi actriz, su historia de vida, ordenando y organizando todo el material junto a mi equipo, para llevar a escena una puesta de interés colectiva.

¿Existe en esto, manipulación? Creo que ese fue el miedo más grande y al que no quería llegar. El biodrama es un procedimiento que habla sobre las personas, sobre su historia

y experiencia. Cuando tomé el rol de la dirección, creo que tenía mil millas avanzadas en conocer la historia de mi compañera, Araceli. Somos amigas desde hace cinco años, nos hemos contado la vida y más. Conozco su familia, su casa, su pueblo, su escuela, las plazas que frecuentaba. Conozco el teatro donde actuó por primera vez, el campo de su familia (espacio que de alguna manera viene de la mano con toda su experiencia de vida), y las calles de un lugar geográfico que pareciera morir a la hora de la siesta. Conozco sus dolores, quizás no todos, pero sí muchos. Su relación con el amor, con su cuerpo, sus miedos e inseguridades, de las que se hace cargo siempre. Conozco su tenacidad como persona, como mujer, como defensora de derechos sociales. La conozco en su perspectiva política, en su militancia, en su comprensión de la vida. A Araceli la conozco bastante, no al 100%, ¿quién podría conocer a alguien a tal nivel? Nadie. Pero sí tengo el conocimiento de cosas que podrían ponerme en una situación bastante privilegiada a la hora de componer un proceso de obra teatral con su historia de vida. ¿Existe en esto, manipulación? Me vuelvo a hacer la misma pregunta y la verdad es que me detengo en la respuesta.

Uno de los cuidados que rescato a la hora de enfrentar este trabajo fue el no transgredir lugares a los que la actriz no quisiera trabajar. Palacios (2009), en su tesis, insiste en lo siguiente:

en mi trabajo, las situaciones, circunstancias o acontecimientos específicos de la vida de la persona a retratar, no son elegidos ni al azar, ni por un interés despertado en el director, sino que son aquellos que provocan un interés y una reacción especial al ser contados, en la propia persona portadora de la anécdota. (p.21)

Y esto se vuelve una regla del juego que comenzamos a componer. No me quiero adelantar al relato de nuestro proceso, pero era innegable ver al cuerpo de la actriz en los ensayos, con una disposición diferente al trabajo, componiendo materialidades maravillosas, relatando desde sus vivencias (reales o ficcionales), cuando la experiencia de vida era un lugar de interés en ella. Siendo fiel a nuestro proceso, es una actriz bastante metódica, y pocos fueron los sitios a los que no quiso ingresar. Pero se veía en ella, en esos espacios, una incomodidad casi imperceptible, que rompía con esa lógica creativa que íbamos componiendo. Es aquí dónde comencé, metodológicamente hablando, a construir dispositivos de creación artística, que nos ayudaran a atrapar momentos teatralizantes. ¿Con qué objetivo? Me tomo de la experiencia del biodrama, y los avances de Tellas, para encontrar en su historia

de vida, en esos relatos, la unidad mínima de ficción necesaria para componer una obra de teatro. La **miseria**, el dolor, el desarraigo, el fracaso, los tropiezos, las malas decisiones, los llantos, la depresión, el silencio; tópicos negativos que venían a convertirse en el puntapié para desarrollar la construcción de escenas sueltas. Algo falta. ¿Qué es?

Comienzo desde un primer momento, la emergencia de crear material dramático. Escribir se hace tan necesario como poner el cuerpo en la improvisación. No hay orden en ello, ni tampoco un paso a seguir preciso cuál fórmula matemática, por lo tanto fue menester la conformación de diferentes dispositivos de creación artística para la composición de ese material necesario. Partimos del **mapa de ideas**. En los registros de nuestros ensayos, anotamos lo siguiente:

Este encuentro tiene un proceso y una finalidad diferente. El objetivo es desarrollar un “Mapa de las ideas” o una “Caja de herramientas”, a modo de dispositivo de creación, que nos permita generar material dramático proveniente del interés de la creadora, en este caso Araceli; es Camilo quién está guiando esta actividad. Este mapa de ideas consiste en hacer un acopio de diferentes materialidades, imprimir imágenes que hagan referencia a estos objetos, e irlos pegando en una cartulina a modo de collage para pasar a la siguiente actividad. (Registro de ensayos, 03 de noviembre del 2021).

Las imágenes (o también dibujos), que solicité a Araceli fueron: un objeto de la infancia, un diario íntimo, un mapa o elemento que se relacione a un viaje, una vestimenta, una fotografía, un tema musical. un lugar de la casa, un poema, un texto, una película, un objeto que nos resulte curioso, un objeto que sí o sí tiene que estar, un estudio propio; para construir lo siguiente: ⁸

⁸ Mapa construido por Araceli el 03/11/2021, en el que se pegaban, a modo de collage, sin un orden determinado, todos los elementos que le pedí traer. También debía dibujar: 13 puntos en la superficie, 12 líneas (uniendo cada uno de los puntos), y luego 26 marcas de cualquier tipo (numerales, asteriscos, etc.). Sobre los 13 puntos escribir, 13 sustantivos; en las 12 líneas, 12 verbos, y en las 26 marcas, 26 adjetivos.

En el cuadrante de “Tornado”, en cuanto a gráficos y dibujos, no logré hacer nada demasiado llamativo. ¿Será porque no implica nada doloroso? Comparado con los otros tres cuadrantes, donde había mucha carga emocional. Los otros tres tenían traumas, este creo que puede considerarse un escape gracioso. (Registro de ensayos, 29 de marzo del 2022).

El **escape** también fue una de las problemáticas que Araceli me puso en las manos. ¿Y cómo no? Convertir elementos de la vida misma en dramaturgia, muchas veces se hace insostenible. O al menos así lo evidenciaba con ella. En el inicio de nuestro trabajo había un conflicto central: mi inexperiencia en sostener esos momentos bellos, en donde, sin ánimos de potenciar posibilidades místicas, se veía en sus ojos que algo interesante estaba pasando. Quizá por el miedo a ser descubierta, a exponerse en un lugar “otro”, a desnudarse en la exploración y el juego, está la respuesta del porqué, como agua en las manos, se alejaba. Con el proceso descubrí que el tiempo, el recorrido, la experiencia de nuestro trabajo iban a ser los posibilitantes para que dejara de ocurrir esta situación. Es interesante, de todas maneras, vivenciar que ese escape no estaba amparado siempre en alejarse de situaciones de conflicto que la memoria no quería traer a nuestro presente, sino también espacios en los que los recuerdos bellos no quieren ser teñidos de oscuridad, y mi propósito, muchas veces sádico, era correrlos a esos registros. ¿Mi intención? Generar procesos de ficcionalización. ¿Su intención? Ser fiel a la verdad. Dicotomía, tensión en el proceso que hacía más rico aún ese encuentro esperado. Araceli escribía lo siguiente en uno de nuestros registros:

Cuando Camilo me propuso ennegrecer aquella historia, irme hacia otro lado, me fue muy difícil no ser fiel a la realidad. Intuyo porque el recuerdo era agradable. Si bien en una parte estuve cerca de distanciarme y lograr una emocionalidad, ME ASUSTÉ, ME ESCAPÉ. (Registro de ensayos, 13 de septiembre del 2021).

¿Estamos preparados para indagar en algunos recuerdos? ¿Cómo nos preparamos para trabajar con ese material? Esas fueron algunas preguntas que nos hicimos en aquellos tiempos, y que hoy no tienen un interés mayor en nuestro proceso. Porque el recorrido de nuestra investigación nos ha llevado al aterrizaje de muchos de esos elementos, de darnos cuenta que todo material de la vida misma es teatralizable, es digno de contarse, de deconstruirlo, decodificarlo, convertirlo en un otro que sea de interés para la escena, y que por muy difícil que sea, con el cuidado necesario, siempre se puede abordar. Ese mismo abordaje

que externalizo fue el puntapié para cerrar los miedos que tenía sobre la dirección. Comenzar a agudizar la vista para sostener a mi compañera, llevarla a lugares complejos, felices, tristes, desagradables, insoportables, y nuevamente de cobijo. Vuelvo a plantearme la misma pregunta del inicio, ¿existe manipulación? Y ya no me detengo en la respuesta. Sí, existe manipulación. El teatro en sí es un artífice organizado, moldeado, construido a partir de decisiones que están lejos del azar. El azar es parte del proceso, mas no del resultado. Prueba y error, le llaman algunos. A mí me gusta pensarlo como una construcción artificiosa en donde la búsqueda, el incursionar sobre detalles que resultan interesantes para el proceso teatral, basado en la vida de mi compañera, podían componer nuestro trabajo artístico. María Palacios hace referencia al “buceo”, cuando señala que es menester el ingresar a esos mecanismos de construcción teatral que “arrebatan la vida y la personalidad”, en este caso, de la actriz. (2009).

Ahora, hay un jaque de tensiones cuando el equipo crece. En ese “escudriñar” la vida de una persona, puede ser más sencillo el trabajo individual. O dual si se quiere. Una relación directa entre actriz y director focalizaría el trabajo en menores aristas, quizá. Pero las perspectivas, los intereses, las problemáticas, incluso los temores y desaciertos, comienzan a expandirse cuando el equipo aumenta. Nuevamente vuelve Pol Abregú (2022) a mi cabeza y su idea de **ficción expandida**. Ana Casas (2018) habla sobre las dificultades epistemológicas que conllevan el definir la noción de autoría cuando emprendemos un trabajo basado en la autoficción, en relación a construir un texto en donde están inmersas las perspectivas de dirección, escenografía, y otros artífices del propio espectáculo. Y alejado completamente de la premisa que plantea Casas en donde la noción de autoría se vuelve sustancial, me interesa pensar cómo nuestro trabajo generó dramaturgia con esas perspectivas; cómo nos corrimos de la fidelidad de la historia de vida de nuestra compañera y pudimos ser parte de esa propia historia convertida en relato; cómo nuestras propias experiencias, en este caso de Ailen y Agustín, junto a la propia, generaron un entramado, un tejido organizado, ficcional, alejado de la realidad de la vida, si así es más sencillo de entender, que terminó articulando *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*¹⁰. Arantxa Basaldúa (2022), Licenciada en teatrología de la Universidad Nacional de Córdoba, expone en su tesis *Un abrazo infinito. Procedimientos rapsódicos para la composición de un texto teatral intertextual*, el concepto de *Punto Cadena*, en el que “dos hilos se encadenan entre sí en el agujero en la tela por la cual pasan,

¹⁰ La anécdota del fuego en la despensa es un claro ejemplo de lo que aquí menciono, expuesto más arriba en el apartado de “Aproximaciones a la autoficción”.

creando de esta forma una sólo unión, una sola costura que une las telas entre sí.” Si bien ella desarrolla este concepto en la relación que existe entre teoría y práctica, y su cruce metodológico, me interesa pensarlo también en nuestra experimentación artística, en esta unión de hilos que confluyen cuando personas diferentes se someten a la construcción de un proceso creativo, a la elaboración de un texto dramático, a la presentación de una obra de teatro.

Con lo anterior, me interesa pensar que el biodrama, y todos los mecanismos y herramientas que podamos utilizar para la ficcionalización de una historia de vida, varían siempre según las personas que se encomiendan en su proceso. Pero, como señala Palacios (2009), “el jaque, que remata cada representación sigue siendo el mismo: el recorrido desde el testimonio de una vida privada hasta la representación teatral y todo lo que acontece en el camino” (p.30). Esa es nuestra intención, poder lograr un registro de esos mecanismos, estrategias de teatralidad, gradualidad de ficción, recursos escénicos y composiciones biográficas, que sirvan para la construcción de operaciones biodramáticas y autoficcionales en la realización de un montaje teatral.

La realidad de la vida y la realidad de la escena.

Desde que comenzamos este proceso de investigación, uno de los interrogantes más frecuentes que nos atravesaba en cada encuentro eran los conceptos de realidad y ficción. Entendiendo en una instancia inicial a la realidad, como los datos biográficos, descriptivos y anecdóticos de la vida de la actriz. En los primeros ensayos indagamos minuciosamente en los detalles de las historias de Araceli relacionadas a su cuerpo. Buscábamos una verdad para generar la materia prima de trabajo, partir de ese “yo” para ir hacia un otro. “La autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso, y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad” (Blanco, 2012, p.24). Sin embargo, esa verdad que íbamos recopilando en ensayos y encuentros de mesa, según explica Stendhal (en Blanco, 2018), era limitada. Ya que, a la hora de restituir el pasado para contarlo el autor, en este caso la actriz, va superponiendo los datos reales con datos modelados y alterados por los sentimientos. Además, probablemente se producen algunas lagunas, las cuales rellenamos de la forma más cercana a como creemos ocurrió tal evento. Es decir, que ya en nuestro cotidiano, el acto de recordar, de traer al presente un suceso a través del lenguaje, tiene una cierta ficcionalización. Entonces, ¿qué sucede en los ensayos con ese acto? Al ser un espacio de experimentación aquello debería potenciarse, modificarse a nuestro antojo. Era nuestro cometido hacer un

manejo consciente del relleno, como la provocación de esos baches en las improvisaciones . No solo completar esos vacíos con información falsa, sino que era nuestra obligación, y diversión, generar nuestras propias lagunas en pos de generar tensiones dramáticas.

El biodrama lo que trae de novedoso a principio de los 2000 es que pone en diálogos dos mundos que parecían ser opuestos y excluyentes. Se pone en juego el sistema de oposición entre los principios de representación, espacio del teatro, y los principios de no-representación, espacio de la vida citados en la escena (Cornago, 2005). En cuanto a los opuestos de actuación y no-actuación que puede suponer un trabajo que parte desde el material documental de una persona viva ¿Siempre hay actuación? Para nosotres sí, aunque en algunos fragmentos de la puesta la actriz esté representando que no está actuando. Cornago prefiere, y nosotres coincidimos, hablar de efecto de representación ante un efecto de no-representación. Decidimos, que aunque la actriz estuviera exponiendo algo totalmente cierto, continúa representando. Ella ya no es ella, es falsa. Representa a una Araceli que expone su trauma ahora convertido en una trama.

Una diferenciación en todo este cóctel de verdad, realidad, que nos fue revelador y nos atrevemos a confesar que aliviador, son los conceptos que vierten Cornago (2005): realidad de la vida y realidad de la escena. En ese momento sonaron bombos y platillos en nuestros cerebros mareados. Simple y claro. En ambos campos existen realidades. La primera, la de la vida, refiere a los acontecimientos que pertenecen a la vida cotidiana de alguien. Y la segunda, la escena, refiere a *lo real* del suceso o acontecimiento donde “algo pasa”. Ese momento en el que parece que somos atravesados. Nuestro registro de ensayos está repleto de esas expresiones: “algo se produjo” “sucedió algo interesante cuando la actriz hizo determinada acción”. Es altamente complejo dar una definición estilo *Libro Gordo de Pepete* sobre lo real. Sin embargo, podemos arrojar algunas aproximaciones. Luciano Delprato en un seminario de bufón decía que el acontecimiento parte el tiempo en dos, generando un antes y un después.¹¹ Carolina Cismondi (en Argüello Pitt, 2008) en *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento* desmenuza que lo real ingresa en el vacío de la escena, ese momento que se produce donde no se sabe que va a pasar y se desconfiguran los planes, o las ideas que se tenían para desarrollar, haciendo que se desvíen las representaciones previstas “ampliando el campo de asociaciones y emancipando a la escena de una lógica de control”(p. 51).

¹¹ Genovesio, A. (2018) Registro de taller de bufón y laboratorio de descomposición dramática dictado por Julieta Daga y Luciano Delprato en Documenta Escénicas, Córdoba.

Nosotros en los ensayos tomamos las verdades de la vida de la actriz para volverlas ficciones y transformarlas en una verdad manifestada en la escena. Argüello Pitt (2008) clarifica que “los ensayos son el espacio y tiempo donde se crean una red de acciones que garanticen en las representaciones que el proceso de vivencia se haga presente, por lo tanto, que una verdad se manifieste” (p.14). Además, este investigador explica que la escena tiene una realidad autónoma de la veracidad de los hechos, y nos obliga a pensar en el suceso más allá de la propuesta estética ideológica.

Perspectiva de la actriz. Decir la verdad no las hace verdad

Mis realidades de la vida en la escena, dichas porque sí, no las convierten en una verdad por el simple hecho de ser nombradas, sino que la construcción que fuimos hallando, encuentro a encuentro, lograron que se transformen en real. Por ejemplo, el uso de repeticiones de un fragmento de texto fue lo que nos ayudó a buscar las diferentes maneras “del cómo” decir, más que en “el qué” de esa verdad. Esto fue muy claro cuando trabajamos un texto donde habla una madre; le dedicamos al menos cuatro ensayos a esas tres frases: “¿Qué mierda haces con eso? Será de dios que no puedes jugar como una nena normal. ¿Qué va a decir la gente, que no te cuida?”¹²

Claramente esto no posee ninguna novedad con respecto a los procesos creativos, sin embargo, cuando teníamos momentos más cercanos a la charla, esa verdad se volvía difusa. Sí era impactante en términos de relato, y de cercanía con el grupo, pero no era real para la escena. Simplemente era una amiga contando sus pesares a sus compañeros.

En busca de la mentira

A todo el material que recabamos más cercanos a la realidad de la vida, debíamos profanarlos. Implementar el pacto de mentira propuesto por Blanco (2018) :

En la autoficción por oposición a la autobiografía, hay un pacto de mentira. Es en ese sentido que me gusta afirmar que la autoficción de alguna manera es el lado oscuro-u oculto- de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento. (p. 24)

¹² Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.

Para ingresar y ejercitar el oficio de la mentira, una metodología que fuimos utilizando desde el inicio y luego perfeccionando, era tomar un recuerdo relacionado al trauma y convertir cada detalle del relato en lo opuesto, había que mentir descaradamente. Si en el recuerdo el objeto era blanco tenía que decir que era negro, si tenía afecto por un ser en la escena debía detestarlo, etc.

Existieron ocasiones en que esa ficcionalización era dosificada, o realizada en niveles, en un in crescendo. Además, fuimos descubriendo en la descripción neta una herramienta para acercarnos lo más posible a la realidad de la vida. En el ensayo del 12 de abril del 2022, Ailen propuso un ejercicio con tarjetas y sectores. En el cuadrante delantero, llamado *espacio de la realidad*, había una tarjeta con una indicación: “un secreto de la infancia”. Ahí la actriz solo tenía que escribir en otra tarjeta los elementos que estaban en ese recuerdo, sin ningún tipo de connotación. Luego relatar ese secreto de la forma más cotidiana posible. En el suelo había una línea zigzageante que dirigía al cuadrante de atrás, llamado *espacio ficcional*. Para llegar a él, la actriz debía en el recorrido ir aumentando la ficción en el relato.

Nuestra base de trabajo fue el juego e inventar dispositivos escénicos. Ir del plano de la charla a la improvisación. Manipular tanto a la actriz como su historia a nuestro antojo, y siempre cuidando su psiquis.

Perspectiva de la actriz. Mentime que me gusta.

Antes que escribir cualquier cosa, aclarar que mi psiquis y yo estamos bien. Y, segundo, agradecer por esa manipulación.

Ahora sí, respecto a aprender a mentir. Los primeros ejercicios que Camilo propuso para trabajar responden a un código cómico y simple: el autobombo y el antihéroe. Respectivamente uno trataba de narrar verborragicamente lo mejor de mí, y el otro lo contrario, lo peor. En el antihéroe me resultó fácil mentir, inventar destrezas irrisorias que se suponía tenía, la indicación de que debía hablar sin parar provocaba que se generaran asociaciones impensadas. Luego con la lectura descubrimos que existía una relación de estos juegos y ejercicios con lo expuesto en el *Decálogo de un intento de autoficción* por Blanco (2018). Él llama *elevación* a “todas las formas de exposición de nuestro yo que busca elevar nuestra imagen. Se trata de una forma de ennoblecernos, de enaltercernos, de glorificarnos” (p. 87). Al principio todo dispositivo creativo que implicara el autobombo o elevar mi persona era difícil. En el mismo apartado el dramaturgo me trae un poco de paz explicando

que la elevación, es una de las funciones que más confusión genera porque se la relaciona con un acto de amor propio. En cuanto a la *degradación* “se trata de una forma de humillarnos, de doblegarnos, de rebajarnos, de denigrarnos” (p. 94). Con esta situación, aunque estábamos muy atentos, corremos el peligro de caer en la re-victimización: “todos los problemas que tengo son por haber sido gorda”, “la sociedad en mi contra”, “pobre de mí”, y demás frases similares. Que no significa que no sean ciertas, pero en el trabajo eran pesadas e insoportables, tanto de llevar en el cuerpo y de ser escuchadas por el equipo. Los sucesos que intervinieron en la degradación fueron abordados desde ciertos seres (personajes) que describiremos más adelante.

En el ensayo del 22 de marzo del 2022, llevé tres fotografías como disparadores para trabajar. Ninguno de ellos las conocían. Se trataban de tres imágenes más donde estaba vestida de payasa en diferentes etapas de mi vida. Una cuando tenía seis años en la fiesta de fin de año del jardín de infantes. Otra en el 2006, pesando ya arriba de 100 kg, en una fiesta de un guardería de un barrio vulnerable, cuando tenía una fuerte militancia política. Y la última ya una clown de veintiocho años, en formación profesional, algo erótica y en reconciliación con su imagen corporal:



Lo que sucedió con el equipo fue una situación de charla, de conocer la historia de cada fotografía. Como en la mayoría de este proceso, las primeras preguntas que ellos me

realizaban eran en términos descriptivos: “¿cuántos años tenía?” “¿dónde y con quién estaba?” etc. Después ya se empezaban a meter en lo sensitivo “¿te gustaba ser payasa? ¿vos lo elegiste?”. La descripción además de ser una herramienta que nos acerca a una cierta objetividad, también habilita a inmiscuirse en la profundidad de las miserias del otro sin que casi sea percibido.

En el inicio del proceso existieron momentos en que sentía que el equipo necesitaba tener la información lo más “pura”, sin artificios de mi parte. Entregarles la materia prima lista para la construcción del relato. Quería darles una buena harina para que juntos inventáramos un pan. En ciertas improvisaciones donde ya habíamos logrado una dinámica con el pacto de mentira, con lo lúdico, cuando terminaba, en el cuerpo me invadía una necesidad imperiosa de aclarar dónde estaba la mentira. Me sentía sádica si no lo hacía. Con respecto a esa sensación escribí:

En ese momento se me dificulta mucho mentirle al equipo. Me parecía que era necesario que ellos tuvieran la información concreta, la más cercana a la real, la “materia prima” para después moldear, sacar, inventar, ponerle adornos. Entonces me surgieron muchas inquietudes con respecto a cuando tengo que ficcionar situaciones de la vida. ¿Cuándo pongo la mentira? A mí me divierte, pero hay veces que como estamos trabajando juntos me siento un poco sádica. ¿La ficcionalización es decisión mía en la escena o del equipo? ¿A ellos les tengo que informar después del trabajo donde ingresó el engaño? ¿Cuándo tengo que si o si decir la verdad? Porque pensándolo desde Sergio Blanco, algunos hechos reales tienen que existir para que sea autoficción. ¿Cómo encontrar en esas anécdotas el UMF? (Registros de ensayos, del 22 de marzo de 2022).

Avanzado el proceso logramos aceitar la maquinaria de la mentira, se hacía más simple ir y volver dentro de las improvisaciones, de aquella necesidad que planteaba contarles qué cuestiones pertenecía a la realidad de la vida y ampliarles más datos sobre algunas imágenes que aparecían, terminó siendo bueno y necesario. Dado que esa información se convirtió para el equipo en una herramienta dramática y provocadora para mí. Ellos en varios momentos de la exploración, introducían un elemento, recuerdo, imagen que correspondía a otra situación diferente, o las utilizan para incitarme a ciertos estados.

NO SOS VOS, TAMPOCO YO. SON LOS YOES

La problemática del yo en nuestro trabajo nace a partir de la construcción de la obra dramática. ¿Quién es Araceli? Sin ánimos de buscar una respuesta existencialista a la cuestión, es pertinente reforzar este dilema porque nuestra actriz, fuera de ser una ‘identidad’ en sí misma (argentina, 34 años, mujer, etc), recorre un proceso ficcional que la hace apropiarse de diferentes personajes a lo largo de la puesta, comenzando a desdibujarse esta posibilidad contenedora. Lo primero sería pensar en Tellas, cuando indica que todo lo que se pone en un escenario, desde el momento en que está ahí para su expectación, pasa a ser indiscutiblemente ficción.¹³ Por lo tanto, nuestra actriz, independiente que tome elementos, anécdotas, historias, recuerdos de su propia vida, y los relate con una exactitud tal que a nadie le quepa duda que es parte de su experiencia, desde el momento en el que está parada en un escenario deja de ser ella misma. Entonces, ¿quién es?, ¿quiénes son?, ¿en quienes se convierte? En este sentido, embarcarse en una autoficción implica pasar de un yo a los yoes, “parte del precepto de que el yo no es una entidad única, indivisible y singular, como se suele creer, sino que se trata de algo compuesto de varias entidades, múltiples, divisibles y plurales” (Blanco, 2018, p. 80). Según el autor uruguayo, en este tipo de creación al “ser” hay que considerarlo como una multiplicidad de identidades, muchas veces contradictorias.

En términos concretos, si de algo podemos estar seguros, es que existe un cuerpo, un contenedor de múltiples formas y posibilidades que dan sentido a todos los yoes que operan en el escenario. Nos interesa el concepto del ‘yo dramático’ de Tossi (2019), para comprender este proceso, porque deja de manifiesto la convergencia del yo del actuante con los personajes en una misma figura. Asimismo, agrega que las obras biodramáticas, específicamente de Tellas, buscan por un lado evidenciar al yo -a ese yo que opera en la realidad de la vida-, con datos biográficos empíricamente comprobados. Y, por otro lado, buscar metodologías o herramientas que aporten a perforar ese yo para correrlo de su registro “pleno, unívoco, vitalmente cronológico y homogéneo.” (p. 27). Es decir, fragmentarlo y potenciarlo en múltiples posibilidades ficcionales.

Nuestro trabajo parte justamente en esa lógica. El proceso creativo fue transformando poco a poco a *Amor es mirarse en un espejo y no romperlo* en una obra fragmentada, con necesidad de generar *punto cadena* para unir los momentos que fueron apareciendo en las

¹³ Canal Transdrama. (20 de abril de 2022) *Vivi Tellas- Biodrama: La Dramaturgia del destino*. [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=nYspJlcuAm8&t=4268s>

improvisaciones. De esta misma manera, la construcción de los yoes de Araceli fueron apareciendo a partir de dispositivos de creación que dieron pauta a la seguidilla de “seres”¹⁴, como preferimos llamarlos, detallados en el apartado siguiente. A medida que íbamos avanzando en la experimentación, más evidente se hacían y es ahí cuando entendimos que la ficcionalización era ese proceso necesario para descomponer el yo individual y dar paso al entramado de seres que conforman nuestra puesta en escena. Encontrar esa ambigüedad, como señala Tossi (2019), entre el autor, actor y personaje, aunque esté contenido en una sola figura vivencial y performática¹, se consolida como un hallazgo interesante.

Ser o no ser, he aquí el fin del personaje

Denominar personajes a todos los seres de este proceso nos parece ingrato y hasta amargo, porque los personajes, pareciera que nos ponen ciertos límites del “cómo deben comportarse”. Suelen subordinarse a la trama, a su construcción, e imitan acciones. Danan (2012) afirma que:

Mientras que el personaje exista -por débil o anodino que sea, o por deconstruido que esté- algo de mimesis persiste en lo que vemos o en lo que se aborda en la escena. Pero cuando el bailarín no es más que un bailarín y el performer no es más que un performer, sus acciones no remiten más que a sí mismas, sin mimesis (p. 49).

Aunque les “personajes” contengan algo de mimesis, nosotros no compartimos esta categorización para nuestro trabajo, porque ellos nacieron a través del testimonio del trauma de Araceli. Independiente de “quien” lleve adelante la escena, el uso del testimonio para la realización de una obra teatral pone en discusión no sólo la noción de realidad, sino que también coloca en jaque la existencia de personaje, ya que provoca una ruptura en el procedimiento mimético y representacional. Daniela Martín (2018) en su tesis doctoral *Teatro de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas*, describe:

su corteza externa se vuelve difícil de describir en términos de imaginario colectivo, perdiendo su posibilidad de ser tipificado. De esta manera, son múltiples las variaciones del personaje en relación al desplazamiento que va

¹⁴ Término que nos apropiamos de Alejandro Catalán. Él habla de “producción de seres” donde se trata más de “una dinámica que funda ese cuerpo como existencia, que la existencia que configura lo que hay para decir”. Relaciona a los personajes con los argumentos y al humano con los procesos, y sostiene que como tales vivimos Canal Transdrama (12 de noviembre de 2014) *Clase Magistral de Alejandro Catalán* [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=kA-ODWR2gr0&t=1354s>

desde el personaje mimético, hacia las experiencias testimoniales y autobiográficas, en las que se pone en juego la tensión entre realidad y ficción, entre biografía y representación. (p. 198).

En el transcurso de la puesta existen momentos donde el testimonio es lanzado sin mucha parafernalia. Pese a que en la obra funciona, lograr una cierta verdad en esos momentos en el inicio del trabajo fueron de una gran dificultad, ya que es donde más evidente se hacía la ruptura con la mimesis. Se trataba de una Araceli hablando de ella misma sin el escudo de un personaje armado de antemano:

En esta oportunidad, no aparecen tantos personajes, sino relatos desde mi voz natural. Al principio me escuchaba extraña. Raro no escudarse en un ser inventado. Raro no caer en el lugar de confort. Al no estar acostumbrada a habitar esos mundos, esos lugares, desconocía mi propia voz, entonces no terminaba de saber si era orgánico lo que hacía o no. (Registro de ensayos, 5 de abril de 2022).

En varias ocasiones nos cuestionamos acerca de si correspondía con la autoficción y el biodrama producir seres, porque aparecían constantemente. El testimonio de Araceli, sobre la relación con su cuerpo, las consecuencias vinculares que esto le dejó, sus maneras de sobrevivir, fueron el material de construcción dramática. Sin menospreciar sus vivencias, que además es la de muchas mujeres, fuimos descubriendo que lo interesante no era tanto el *qué* sino el *cómo* relatamos ese testimonio. Pudimos ver que tanto el testimonio como los seres ficticios tenían verdad, que era nuestra decisión cuáles usábamos más, o cómo los combinamos. En realidad fue decisión del cuerpo de la actriz dentro de los ensayos con el equipo. Martín (2018) sintetiza concretamente que “no es la verdad del relato la que nos interesa, sino la verdad del cuerpo, su presencia y singularidad, la mimesis creadora sobre el propio cuerpo a ser narrado” (p. 210).

Pensar en seres nos otorga libertad creativa y corporal. No podemos olvidar nunca que este trabajo de investigación está atravesado por la defensa de la diversidad y libertad corporal. Entonces, otro concepto que es fundamental para entender esta creación de seres es la planteada por Fischer Lichte (2011), los procesos de corporización:

El personaje generado en cada caso está vinculado a la corporalidad específica del actor que lo genera. El cuerpo fenoménico del actor, su físico

estar-en-el-mundo constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje. Al margen del cuerpo individual el personaje no existe (p. 294).

Aunque esa reflexión aplica para procesos que sean completamente ficcionales, la relación de estar en el mundo y la fisonomía de la actriz fue clave para la construcción de cada ser ficcional. Ellos se componen en el cuerpo a partir del trauma para organizar la trama. En la creación de estos seres se pone en juego lo que implica pensar un personaje como una cuestión modélica y la materialidad concreta y particular de un cuerpo. Las singularidades del cuerpo de la actriz ofrecieron esos seres. En términos de enunciados en el texto dramático, también dimos gran importancia a lo singular, partimos de ahí, de esa particularidad íntima para encontrarnos en lo público, en lo colectivo. Un ejemplo ilustrativo de lo explicado en este apartado puede observarse en el registro de ensayos donde, desde una acción concreta del cuerpo de la actriz tomaba forman un ser:

Corporalmente hubo una acción donde me agarraba fuertemente la piel, apretaba la carne desde los pies hasta la cadera. Cuando se superponía con el texto de “46, 46, 48, 44” simulaba la imagen de ponerse un pantalón muy ajustado. Desde ese movimiento surgió un personaje con una voz aguda, nasal y algo oriental, que simulaba ser una vendedora “te quedó bien necri”, tenía el pantalón extremadamente alto, caminaba con las manos agarrandolo por encima del ombligo, hablaba con una sonrisa cínica. Y juzgaba. (8 de abril de 2022).

En esa descripción podemos observar que contiene el combo completo: cuerpo, trauma y ser. Si bien la aparición de este ser no es parte de nuestra obra dramática, nos pareció propio agregarlo dado que tiene un mecanismo muy claro, el cual repetimos en varios encuentros.

Una orgia consigo misma

Entre más fragmentado se convertía el proceso, más nos alejábamos de esa suerte de Araceli “real” que necesitábamos, a ratos, hacer aparecer. En momentos donde queríamos trabajar con su testimonio lo más cercano a la realidad de la vida, solíamos decir “Bueno, acá hablaría Ara, bah lo más cercano a Ara”. Entendíamos que ella como tal ya no existía en la obra, sino que estaba multiplicada. Sabiendo esto, retomamos un texto creado desde un

collage que propuso Camilo, cuando desconocíamos las posibilidades de los yoes. Allí la actriz, en lo que terminaría siendo el comienzo de la obra, deja explícito que no es una sola:

Este cuerpo no sólo está constituido por carne y embutidos del llano, sino de cientos de seres que me habitan... al igual que ustedes.

La comediente. La que hizo de toda burla un chiste cuando en verdad le dolía hasta el páncreas.

La machorra. Se vestía como hombre no por decisión sino por falta de opciones. Andaba con rifle, se subía a las plantas, pero jugaba con barbies.

La valiente. Aquella que jamás sería descubierta llorando escondida en las escaleras del colegio.

La que aparenta saber de mecánica. En su vida cambió una goma de auxilio.

La de la calle. No tiene género, pero está ahí. siempre mirando.¹⁵

Si bien Araceli acá no habla de los seres que crea con su cuerpo en la obra, sino de los hogares que inventó como mecanismo de defensa al contexto hostil de la época, en el proceso creativo aparecieron otros que se encargan de llevar adelante la escena. Esos seres ficticios en ambas realidades (la de la vida y la escena) nos permiten decir, afrontar situaciones de diferentes maneras. Fue una decisión estética, lúdica, de resguardo mental y emocional, tanto para la actriz como para los espectadores, que algunos testimonios fueran ejecutados por ellos, que aparecieron en el juego y hoy hasta cierto cariño los tenemos. Es visible, que ellos responden a ciertas tipificaciones de “personajes” estereotipados que pueden establecer un vínculo con el imaginario colectivo, pero fueron contruidos desde el testimonio de vida de la actriz y esta característica hace que se ponga en discusión el concepto de personaje.

La obra es llevada adelante por todos ellos:

La pampeana. Un poco tierna, otro poco psicópata. Alguien que se convirtió en comediente para sobrevivir, para sostener el estereotipo de “gordita y simpática”. Parece ser que es lo más cercano a Araceli. Quien sería la que más testimonios otorgaría.

¹⁵ Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.



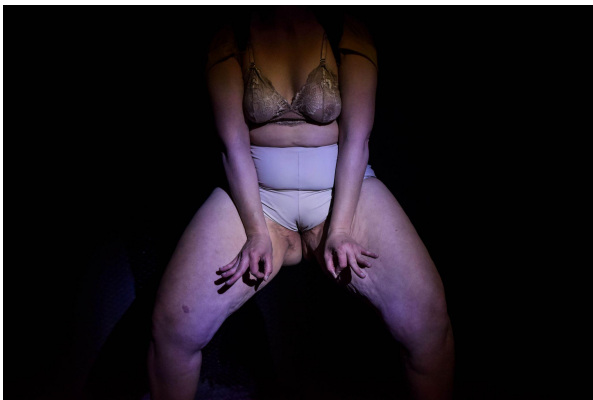
La madre. Aunque tiene una aparición mínima en la puesta, abarca una gran importancia, como la mayoría de las madres. Queríamos una madre de todes. Hasta en un momento se vuelve una madre carioca, que nos es útil para correrla un poco del modelo de madre argentina sufrida. La madre tanguera que sería la más cercana a la madre de Araceli en la vida.



La gurú de las dietas. Te vende un buzón. Tiene un discurso cuasi estafa piramidal.



La concha. El clítoris. Usa las manos que hablan desde la entrepierna. y una boca iluminada. Elles dos tienen algunas características que pertenecen al mundo de Urdapilleta. Terminan su momento citando una frase del monólogo de *Grano de maíz* “Sola como una perra”¹⁶. Se meten con la sexualidad femenina. Los traumas que dejó ser gorda en la adolescencia.



¹⁶ Canal El Nueve Argentina (12 de febrero de 2014) *Antonio Gasalla- Mimicha y Pagliaro, Urdapilleta, Tortonese* [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=9z0p-ohaE44>

La boxeadora que terminó siendo boxeada. Este ser tuvo un gran entrenamiento y ocupó varios de nuestros ensayos. Paso por lo más trillado como usar la música de *Eye of the Tiger* de Survivor, conocida popularmente por la películas de Rocky Balboa. Hacer secuencias de golpes dentro de un ring, pelear con el equipo directivo, usar movimiento de otras batallas, pelear con seres imaginarios además de la institución médica y escolar, para terminar descubriendo que deseaba golpearse a ella misma, recibiendo una paliza dejándola en nocaut.



El 2006. Tiene características del bufón. Es deformado, con una voz desagradable, babea mucho, utiliza la lástima para engañar y manipular al público, habla de política. Él, además de todo lo horrible que significó la moda, y la concepción del cuerpo de ese entonces para algunas personas (sobre todo para la actriz), se autoproclama como la patria grande. Por tener rasgos bufonescos le es permitido decir cualquier cosa, todo lo políticamente incorrecto. Lecoq (2018) explica que “en un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse hasta de lo imburtable: de la guerra, del hambre en el mundo, de Dios” (p. 176), y agrega que ellos hablan “del aspecto social de las relaciones humanas

para denunciar su absurdidad” (p. 177). Este ser es quien más barbaridades dice en escena, quien más situaciones sobre la realidad de la vida de Araceli relata. Por ejemplo:

¿Saben a dónde fue la gordita en el 2006?... vamos no es difícil... Sí. A Barilo Barilo. Limpia parabrisa, limpia parabrisa. La capital argentina de adolescentes calientes con ganas de chuparse y coger. Pero también se suben al Cerro Catedral para sacarse fotos con gente que no van a volver a ver en su vida. Pero no había trajes de nieve para tanta carne acumulada en dos piernas. ¿Qué hizo la gorda?, ¿se quedó? No. Recurrió a su mejor amiga... la joggineta. Así se fue, la gorda subiendo en aerosilla mientras los que bajaban de frente le gritaban “gorda, nos vas a matar todos” “que te cobren la mitad y bajas rodando”. Llegó. Hizo culopatin, se sacó las fotitos con un perro moribundo . Pero por más leal que sea la joggineta, ¿qué pasa con esta prenda?... se moja. Así que la gorda terminó con 40 grados de fiebres y una inyección de penicilina en el culo, mientras sus compañeritos se iban a bailar y tomar alcohol barato en baldes, adivinen a cual boliche... vamos...no es difícil... By Pass. Limpia parabrisa, limpia parabrisa. (Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*)

Los seres que transitan la puesta hacen que tenga una teatralidad híbrida, por momentos predomina la teatralidad de la representación, y por otros existen lugares más relacionados a la performance, y a la presentación característica del biodrama.



Perspectiva de la actriz. Puteame que me gusta.

El ser del 2006, además de las características ya mencionadas es un comodín. Podemos utilizarlos para decir y hacer casi cualquier bestialidad. Se lleva puestos todos los colectivos sociales sin importarle y sin tener consecuencias por eso. Es quien me insulta, quien me dice gorda despectivamente. Es quien trae al presente el trauma en estado puro, sin eufemismos verbales, pero protegido por la máscara del bufón, la cual es el cuerpo entero.

El material que adjunto a continuación probablemente carezca de relevancia científica, sin embargo intuyo que es necesario y además es mi deseo compartirles una pequeña poesía del 2006 y Bariloche que hice antes de iniciar este proceso, y antes de que naciera “el 2006” como ser de esta obra:

2006

Bariloche

123 kg

No fabrican vestimenta de nieve para tanta
carne junta

La grasa caliente

Sube al cerro en joggineta

40° de fiebre, penicilina

2021

Bariloche

77 kg

Exceso de oferta textil para cubrirse

Decide andar en cueros

Decide perdonar-se



Ambas fotografías fueron tomadas en Bariloche. La de arriba es “vamos, no es difícil”, exacto, de mi viaje de egresados en el 2006. Y la segunda un viaje solitario de mochilera con privilegios en diciembre 2021. El final de ese texto “Decide perdonar-se”, me hace pensar nuevamente en el *Decálogo de un intento de autoficción* de Blanco (2018), específicamente en el punto diez que se titula la sanación:

autoficcarme es una forma de curarme. Nombrar, decir, designar sería algo más que un simple acto lingüístico: se trataría de un acto casi terapéutico o mágico que permitiría drenar el dolor. La autoficción reconoce en la palabra ese poder curativo ya que, en el acto de nombrar, todo vocablo puede no solo calmar y aliviar, sino también curar. (p. 101)

Entiendo que ese ser que nombra sin adornos las situaciones más dolorosas referidas a mi trauma, lo tiene que hacer para que exista esa sanación. Además, es inevitable detenerme a reflexionar en el poder del insulto y del lenguaje. En el texto de la obra hay un fragmento donde *la pampena* cuenta que quería ser una “super verruga lingüística, una heroína de los discursos, tener el poder de cambiar el significado de las palabras”. Sobre esto en el ensayo del 6 de mayo anoté:

Pienso en el poder del insulto. En el poder del lenguaje, insisto que no al pedo esa niña quería ser verruga, mirarse en los sapos. convertirse en algo realmente espantoso que diera miedo, porque las gordas no damos miedo, al miedo se le tiene respeto, y yo Ara desarmada quería eso y la Ara montada (la teatral, la falsa que habla al mundo de su trauma también). No quería ser la más veloz, ni volar, yo quería que las palabras dejaran de doler. (Registro de ensayos).

Observo lo transitado en los ensayos y me detengo en el concepto de dolor del cuerpo, no solo físico sino del alma. Ambas dolientes, sintientes, e inherentes. Jean-Luc Nancy (2011) desarrolla de una manera clara y descriptiva:

El cuerpo puede volverse hablante, pensante, sonante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir. Sin embargo, la que siente es el alma. Y el alma siente, en primer lugar, el cuerpo. De todas partes ella siente que ella contiene y la retiene (p. 15-16).

Emilio Garcia Wehbi en *Communitas* (2015) escribe “El cuerpo es vulnerable ,un cuchillo lo hiere, una palabra lo lastima” (p. 61). Aunque en toda la exploración hubo un gran desgaste físico, aeróbico, de destreza si se quiere, los sitios más dolorosos fueron atravesados por las palabras. Estas terminaron siendo una gran fuente de disparadores de imágenes y situaciones, que nos fueron útiles a la hora de ficcionalizar y poetizar:

En cambio apareció una palabra: PAPONA. Y al decirlo, se rememoraba el dolor que me provocaba esa en particular (...) Porque cada vez que me la gritaban eso, se me producía un corte en seco, era una sensación helada en la espalda que llegaba hasta las bolitas del ojo. Se suspendía el tiempo. De ahí uní muchas imágenes sueltas, sensaciones e invenciones para completar

los vacíos (ficcionalización) y construir el relato de ese "recuerdo" triste.

(Registro de ensayo del 22 de abril de 2022)

Construir desde nuestras miserias es el título de esta investigación, trabajar desde aquello que nos causó un gran dolor para convertirlo en una puesta escénica. Resignificar esas penas en goce, en movimiento constante. Porque de eso deben tratarse las obras de teatro: movimiento y goce.

EL CUERPO OMNIPRESENTE

Les actores y actrices dedicamos nuestras carreras al cuerpo. Pasamos horas, años entrenando, descubriendo nuevas posibilidades de movimientos, habitando lugares inesperados e incómodos. Jugamos con él, y le exigimos siempre un poco más.

En la gran mayoría de las investigaciones de una licenciatura en actuación, el cuerpo es un aspecto sustancial en los objetos de estudio. En nuestro caso el cuerpo ocupa varias dimensiones transversales. La piedra fundacional de este viaje académico y creativo fue, como ya lo hemos nombrado, crear una puesta escénica desde el trauma de imagen corporal de Araceli. Rápidamente pudimos percibir que el cuerpo dominó toda la escena, en cada uno de los componentes de la obra. El cuerpo en carne y el cuerpo en trauma. Cuerpo productor de seres y el cuerpo como conflicto dramático.

Trayendo de nuevo la cuestión de los seres, un aspecto importante del teatro es el creciente interés por las personas, más que por el ser ficcional encarnado. Martín (2018) nos facilita esta situación donde el personaje se retira del teatro moderno para darle lugar al actor o actriz. Lo atrayente no es la identidad ficcional sino el conjunto de acciones que ejecuta ese cuerpo. En nuestro caso, el recorrido que tuvo ese cuerpo, la constitución del presente que es un grito del pasado. Más allá de toda representación que pueda realizar la actriz dentro de la puesta, esta tiene un límite y es su propio cuerpo, “el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (Sanchez, 2007, p.309). Si bien hay una gran presencia de los seres representados, en casi todas las escenas de la obra se muestra su carne. Manifieste lo que manifieste el texto, tenga el pacto de mentira más sofisticado y elaborado, su cuerpo se está anunciando permanentemente, no podrá mentir nunca. El único que se cubre es *el 2006*, el bufón, y sin embargo, aunque la carne esté oculta, su discurso está desnudo. La proclamación del cuerpo se hace evidente en las puestas biodramáticas y autoficionales, sin importar si el trauma o conflicto dramático es físico, ya que “las experiencias que trabajan la dimensión biográfica de los actores y actrices en escena, radicalizan esa dimensión física, concreta, de la actuación, porque los cuerpos ya dan cuenta de su propia biografía” (Martín, 2018, p. 201).

Por todo lo que aconteció en los ensayos, en la vida de la actriz en los 2000, y por lo que decidimos plasmar en el montaje, no nos quedó otra alternativa que adoptar el concepto de *Cuerpo como campo de batalla* de Wehbi (2015):

El cuerpo es el campo de batalla donde se libran todos los combates, los exteriores y los interiores. Los primeros se manifiestan en el segundo y viceversa. Cuando el combate se da en el exterior es cuando, más allá de las heridas, de las amputaciones, deformaciones y cicatrices, su interior se empodera. Porque lo que no lo mata lo hace fuerte. Y cuando el combate se da en su interior, es decir en el espíritu, que es su parte más volátil. Su exterior se empeña en manifestarse como diferencia, como subjetividad física. Y esa somatización es el grito de guerra de un cuerpo que no desea someterse a la aniquilación. Ya que el cuerpo es siempre resiliente, siempre, hasta en los casos más agudo de dolor. Porque la resiliencia no es una forma de adaptación sino de rebelión (p. 41-42-45-46)

Hay algo de la literalidad y lo metafórico de esa manera de percibir al cuerpo que nos atrae e interpela. Independientemente de los textos de la obra, era nuestro interés que el cuerpo se revelara, narrara con todas sus marcas, colgajos y técnicas actorales las batallas que ha atravesado en su vida. En nuestro oficio, cuando retomamos ensayos de una obra que montamos hace un par de años, ante el temor del olvido, siempre decimos “el cuerpo tiene memoria”, y al igual que una secuencia de acciones, la memoria de un trauma se imprime en nuestros cuerpos.

Literalidad y metáfora

Estas dos características se entrecruzaron tanto en el proceso creativo como en el montaje de las escenas. En donde más se puede notar esta relación es en las escenas de las Anatomías, boxeo y el final. En la primera, Araceli describe las marcas de su cuerpo, tanto internas como externas:

Un estómago cortado y cocido.

Un pedazo de intestino cortado e implantado a ese estómago.

Una quemadura de moto.

Una cicatriz de un árbol.

Un rasguño de un gato.

Un golpe con una cama.

Un raspón en el sobaco.

Un corte de ingle.

Un punto en una teta

Otro punto en la espalda.

Un lunar de dudosa procedencia.

Una uña encarnada.

124 estrias

124 estrias

otro lunar de dudosa procedencia

Cáncer de piel.

Encías sangrantes.

Grasa de más.

Grasa de más.

Colgajos en la panza.

Colgajos en la concha.

Colgajos en los brazos.

Ahora, colgajos en la cara.

Sangre.

Sangre espesa.

Sangre fría.

Sangre anémica.

Deseo de sangre ajena.

Deseo de un cuerpo ajeno¹⁷

¹⁷ Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.

Ese texto es dicho en una posición de sentadilla isométrica, con casi ningún movimiento en el rostro, agarrando sus colgajos de manera literal y siendo iluminada por una linterna puntual de cacería. Aquello despertó en la actriz este imaginario:

la imagen en contra de la pared, como sostenida, peleando, haciendo fuerza, a la vez de que está harta de que la miren. Que la juzguen, de ser observada cual rayo x. Esa posición con el texto tiene una metáfora y literalidad a la vez que se puede seguir explotando. (Registro de ensayo, 31 de mayo de 2022).

La segunda escena donde jugamos con lo literal y metafórico es el boxeo:

Yo tendría que haber sido boxeadora. Categoría peso porfiado. Cada vez que entro a algún lugar de color celeste pastel y blanco, con olor a sanitizador y lavanda, aparecen los rings. Batallas interminables. Una butaca al lado de la otra, personas que no se conocen pero que comparten la ilusión de ganar el mismo combate. !Jab! Perforación de orejas para la ansiedad, gancho izquierdo, con carne, sin carne, patada al pecho, con ayuno, sin ayuno, en porciones, uppercut, en gramos exactos, golpe a la pera, por colores, por familiares, por edad, por la luna, gancho derecho, sin azúcar, con stevia, con mascabo, keto, patada frontal, calórica, cetogénica, caliente, fulminante al estómago. Sin aire. Sin comida. By pass gástrico. Nocaut.¹⁸

En ese fragmento se puede observar el combate con el exterior, y su combate interno. Las miles de dietas que la cachetearon durante toda una vida. En uno de los últimos ensayos donde estábamos tratando de hallar una partitura de acciones, fue visible para nosotres la potencialidad del cuerpo en todas sus aristas (las que “ya venía de fábrica” como el tamaño de sus piernas y la de su entrenamiento expresivo), para una manipulación que podíamos hacer en pos de fortalecer la escena:

fuimos encontrando un recorrido interesante. Un orden en el caos, mientras iba diciendo texto caía, y me levantaba, caía, y me volvía a levantar para volver a caer. Como si alguien me estuviera dando una paliza. Aproveche la

¹⁸ Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*.

carne que tengo en las piernas para que los golpes sonaran cada vez más feos, y duros. (Anotación de Araceli en Registro de ensayos, 24 de julio de 2022)

Otro aspecto interesante de esa escena es que, deja explícito que no está sola en este recorrido, en este pleito. Porque un cuerpo si bien es singular no deja de ser múltiple, tiene sus razones ajenas al mundo pero formando parte de él (Wehbi, 2015).

Nos queda abordar la última escena, la más literal y la más metafórica a la vez. En apagón, la actriz con una linterna ultravioleta comienza a iluminar sus estrías; aquellas 124 que dijo tener en la escena de las anatomías. Estas están pintadas con un fibrón mágico, que sólo son visibles con esa luminaria. Ella siempre las nombró como sus marcas, el camino que recorrió para llegar acá, el grito de su piel abriéndose en los cambios bruscos de peso. Los años que las odió y quiso borrarlas con mil cremas milagrosas porque el mundo te lo vendía, porque la tv no paraba de repetir que eran indeseables, impresentables, vergonzosas y entonces había que sacarlas. Es borrar el pasado. Citando nuevamente a Garcia Wehbi (2015), él denomina a las cicatrices de esta manera:

son indicios de un pasado vivido, mágico, incógnito, y a veces cruel. Las cicatrices -tanto las externas, visibles como las internas, las que raspan el espíritu y se ocultan- representan un asomo de la vida pasada pero también una promesa de la futura, porque parecen decir, “me estrellé, pero heme aquí sigo vivo (p.70-73).

Desde un primer instante se decidió que la actriz debía pasar por un exigente ensayo físico. Buscábamos en los relatos que ya conocíamos de ella, lo inesperado. Teníamos la hipótesis que a través del cansancio aparecería la sorpresa.

Perspectiva del director. Agotemos a la actriz.

Uno de los objetivos de nuestra investigación, fue la intromisión del trabajo físico para componer posibilidades actorales diversas en el cuerpo de mi compañera. Años atrás tuvimos la oportunidad de generar un trabajo en conjunto, para el director y profesor de teatro cordobés Paco Giménez, denominado el “giro actoral”. En él, teníamos que realizar un diagnóstico sobre el trabajo del otre, abordando los lugares comunes de actuación y movimiento en donde caemos siempre por comodidad y seguridad. Esto me permitió, como

director, buscar herramientas y metodologías de trabajo que me permitiera correr a la actriz de esos lugares.

El cansancio o agotamiento fueron los primeros conceptos que aparecieron a la hora de pensar esas estrategias. Indagar herramientas del trabajo físico para la construcción de un cuerpo comprometido fue uno de nuestros objetivos. Realizamos un entrenamiento físico de un mes con Diego ‘Cone’ Hass, actor misionero residente en Córdoba, que permitió usar el cansancio como posibilitante:

Cone le propone a Araceli que comience a estirar su cuerpo en base a su propia experiencia como actriz. Hace calor, por lo que se ve en el cuerpo de Araceli que comienza una pequeña agitación desde el inicio. Es interesante, porque eso me hace pensar que nuestras facultades corporales también están vinculadas a la sensación térmica del momento. Y eso, evidentemente, modifica su cuerpo en términos de posibilidades y disposiciones. (Registros de ensayos, 15 de noviembre de 2021)

La aparición de juegos teatrales fue un acierto para esta etapa del trabajo, que llevaba a mi compañera a distanciarse de prejuicios en un orden más lúdico:

Esa movilidad se transforma en trote, despacio, en círculos, que pone en acción su cuerpo para lo que se viene. El juego aparece; como niños comienzan a trotar y jugar a “La Mancha” y a través de un dispositivo que se construyó con sillas que habían en la sala, Cone indica que siempre hay que mantener el orden del recorrido que propone el que está escapando. Eso lo hace más difícil, y como Cone es más ágil que Araceli, a ella la pone en un desafío más exigente. (Registros de ensayos, 15 de noviembre de 2021)

De alguna manera comienzo a notar en ella un cierto alejamiento de la racionalidad para disponerse al juego desde un lugar de la activación, de lo que el cuerpo sólo necesita para escapar de esa situación de ‘peligro’. Un estado de alerta. Es acá cuando me pregunto, ¿el peligro se transforma en un posibilitante a la hora de acceder a nuevas facultades corporales? Nicolás Giovanna (2018), en su tesis de Licenciatura en Teatro *El agotamiento del cuerpo: hacia una construcción de presencia*, se pregunta “¿qué cosa es el cansancio sino el cuerpo asustado ante el límite?” (p. 20), y es aquí donde todo comenzaba a tener sentido. Tenemos

por un lado un cuerpo cansado, agotado, en peligro y transitado a espacios de limitaciones que se convertían en nuevas formas expresivas en Araceli. El pensamiento racional pareciera desdibujarse, aparece lo carnal y lo visceral, dando lugar a lo impredecible (Giovanna, 2018).

Comienza a aparecer algo interesante: el juego. Cosas sin sentido que de pronto empiezan a tener significaciones varias, la “versión” de cada una de los ahí presentes. Cuerpo cansado que empieza a sentir, a transpirar; aparecen los fluidos: sudor, lágrimas, saliva, moco. (Registros de ensayos, 15 de marzo de 2022)

Para Blanco (2018), los dispositivos de creación autoficcional son parte de un entramado de “dispositivos bélicos” (p. 15). Me interesa ver el entrenamiento también bajo esa concepción, donde peligre el estado de mi compañera, la saque de su zona de confort, la trasmute a otras posibilidades, viendo en ella el deseo del movimiento y el actuar desde ese estar. Hay una suerte de sadismo en mi mirada cuando veía el padecimiento de ese cuerpo agotado, una mirada en ella desprotegida pero activa a los estímulos emanados. La construcción de una atmósfera que convertía al espacio en un ring de golpes, poniendo como límite sólo a la muerte. (Giovanna, 2018). Para Buyatti y Cipolla (2015), convertir el entrenamiento en sí mismo no sólo en una praxis, sino en un posibilitante poético (poiesis).

Perspectiva de la actriz. Matar a la gorda.

Ese cuerpo en guerra no sólo existe en la puesta escénica, sino que ha estado presente siempre en la realidad de la vida. Gran parte de la realidad de mi vida se ha concentrado en la planificación de bajar de peso, de llegar a “ese cuerpo”. Vivir para adelgazar. Posponer prácticamente todas las actividades importantes de tu vida para cuando estés más delgada. “Cuando baje de peso voy a ir a tal lugar, me voy a comprar tal ropa, voy hacer eso otro”. Ser flaca como único camino posible de felicidad.

Desde que comencé a dedicarme a las artes escénicas, cualquier tipo de postergación que aún conservaba desapareció. Porque, aunque suene trillado, el teatro “es aquí y ahora”, y no estaba dispuesta a negarle esa fiesta a mi cuerpo. Wehbi (2015) nos dice que “el encuentro con nuestro propio cuerpo es un oficio de riesgo, amoroso y doloroso a la vez” (p. 29).

En el trabajo físico de los ensayos, pretendíamos lograr un estado habilitante (Buyatti y Cipolla, 2015), buscar algo nuevo:

En una posición de sentadillas. Sostener, romper con la descripción. Volver a la descripción. Hacerlo con una cara lavada. Tratar de no mover tanto la cabeza. Había algo en el cansancio del que sí o sí cortaba el decir del texto, en ciertas partes funcionaba, en otras no. Yo trataba de que no se notará que no estaba pudiendo más con esa posición. Y posiblemente lo interesante de esa posición es que se vea la dificultad y el cansancio que produce. Si bien, Ailen proponía que se podía exagerar más de lo que realmente es, falsear la postura para que no me cansara. Había algo que a nivel actoral me era interesantísimo habitar de ese cansancio. Creo que prefiero que sea lo más real posible. Capaz hay un subtexto que dice, “miren la gordita como puede hacer esto y decir textos”. (Registro de ensayo 31 de mayo de 2022).

En la última frase de esa anotación, se puede ver algo de venganza, regocijo, demostración de poder a aquellas personas que en algún momento me dañaron. Aunque intuyo que puede ser dirigida a mi misma.

Camila Sosa Villada en *Carnes Tolendas* nos muestra cómo deseaba transformar su cuerpo masculino en femenino. Matar a ese hombre para darle nacimiento a una mujer. (Martín, 2018). Yo... yo quería matar mi cuerpo gordo.

Perspectiva de la actriz. Calibrame la balanza: equilibrio entre experiencia y emoción.

En la residencia de Calca, también fue donde me topé con una consigna que, si bien estaba dirigida a un trabajo de exploración del estado payase, considero clave para cualquier emprendimiento actoral. Luis Regalía en el entrenamiento insistía que debíamos “lograr un equilibrio entre la experiencia y la inocencia.”¹⁹ Entendiendo a la primera como todo el bagaje actoral y técnico del actuante, y a la inocencia como aquello que se relaciona con la emoción surgida en la actriz por su propio cuerpo, el texto enunciado, alguna situación externa no esperada, etc. Pero por más sorpresiva que sea la emoción, la actriz debe contar con la experiencia, la técnica para poder manejarlo. Ver demasiada emoción desbordada en la

¹⁹ Genovesio A. (2020) Bitacora de trabajo en el laboratorio artístico “Dramaturgia del actor, herramientas del clown y creación colectiva” a cargo de Luis Regalia. Calca, Perú.

actuante angustia, no solo a ella sino a quien especta, y por el contrario que se note solo la experiencia aburre más que chupar un clavo.

Al trabajar con mis traumas, mis miserias más dolorosas, suponía que lograr ese equilibrio podría ser el doble de dificultoso. Y no estaba orinando tan fuera del recipiente. Ya que además de las dos variables que lo impedirían (desbordarse o aburrir), descubrimos en los ensayos que existía una tercera situación: escapar a la emocionalidad, o en palabras bien didácticas de Kartún (2015) sacarle el culo a la jeringa. A veces por susto, otras por distracción, huí como rata por tirante del suceso. Me aproveché de las técnicas de humor para que la escena no cayera y fuera divertida, pero dejando de lado la emoción que estaba asomando en el cuerpo. Básicamente trasladé a la escena lo que hice durante gran parte de mi vida cuando era lastimada, hacerme la comediente. Es cierto que el humor es una herramienta que nos ayuda a decir cosas que de otra manera sería insoportable de escuchar, pero ese escape cómico que aparecía eran creados por miedo y costumbre.

El desborde.

Antes de embarcarnos en este viaje, fui consciente de que íbamos a hurgar juntas hasta las entrañas de mis penas. El conflicto es el cuerpo, un cuerpo en guerra constante, donde las exploraciones estaban direccionadas a ese cuerpo con relación a determinado año, en la afectación de la infancia, en contexto con la escuela y ese cuerpo con la construcción del amor. Este último fue de los más difíciles. En el abordaje de esta problemática, la emoción se apoderó de toda mi carne, inhabilitando completamente a la actriz:

Camilo se sentó al lado mío y me empezó a hacer preguntas sobre el amor, cada vez que yo quería ficcionar él me traía con alguna pregunta. Era tan grande el desborde de emoción que al querer controlarlo para el relato me temblaban los cachetes. No quería hablar, quería que el ensayo terminara. Bah, en realidad quería que me dejara de preguntar sobre el amor, al igual que en mi vida, odio que me pregunten sobre eso. Pero es tanto el amor que sí le tengo al teatro, a esta profesión, que seguía respondiendo porque estaba convencida que la información podría servir para algo. No recuerdo absolutamente nada de lo que dije. Sí la sensación de tensión en mi cuerpo de querer controlar y no poder (Registro de ensayo 5 de julio de 2022).

Entiendo que puede parecer terrible la lectura de ese registro. Pero no pasó a mayores, posiblemente era necesario para entender cómo es estar totalmente desamparada de recursos técnicos ante la saturación de emoción proveniente de la realidad de la vida. Así mismo, también entraba en mí un juzgamiento ¿si estoy haciendo autoficción, cómo puedo hablar de un tema que según yo desconocía? ¿Lo puedo hacer? ¿hasta dónde me cubre el pacto de mentira? Las respuestas estaban en ese detalle, en los conceptos que yo tengo sobre el amor: “Amor es escucharle las penas de un infeliz desconocido en la calle, es el mate cocido de tu vieja para cenar. Amor es mirarme al espejo y no romperlo”²⁰. En los encuentros siguientes, en los que continuábamos indagando sobre el amor, logramos encontrar un *equilibrio*:

La emoción apareció por lo que esto me genera en la realidad de la vida, pero rápidamente noté en qué partes se manifestaba, y que sí marcaba ciertas palabras se contenía o estallaba la emoción. Logré una manipulación mucho más consciente de eso. Donde una gran parte de esa afectación era por el trabajo físico y no tanto afectivo propio. (Registro de ensayo 15 de julio de 2022).

Equilibrio, confesiones y cansancio.

Hemos desarrollado sobre la importancia de los momentos necesarios para obtener información sensible para poetizar y sobre el agotamiento físico para que la racionalidad no tenga las riendas de la exploración. Ahora, otro aspecto importante de una autoficción y biodrama es la confesión. En la obra existen dos: una paupérrima y otra real. En la primera, *la pampeana*, nos engaña. Comienza hablando como si fuera a revelarnos algo terrible y termina diciendo que es fanática de una película “pochoclera”²¹. Y la segunda, es cuando Araceli, o lo más cercano a Araceli, describe la ignorancia, inoperancia, e incapacidad hacia el amor. Igualmente, el recurso de la confesión no sólo está plasmada en la puesta escénica, sino que también fue una estrategia y un juego dentro de los ensayos. Combinamos el agotamiento, con la emoción y la revelación:

Ailen y Cami me arrinconaron, y los golpes se volvieron extraños, Pase de tener los puños apretados y tensionados al máximo a un desarme al suelo. Y eso empezó con una pregunta que vino desde el equipo. “¿Con quién estás

²⁰ Fragmento de nuestra obra *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*

²¹ Término despectivo para referir a películas que contienen argumentos simples y/oo exceso de efectos especiales

enojada?” respondí una mentira, no recuerdo qué... se me repite la pregunta “¿Con quién estás enojada?” Silencio. “¿A quién le querés pegar?”... respondo: “A mí”. En ese momento la tensión de las manos se volvió algo chorreante, que poco a poco se fue yendo al piso mientras iba contando el porqué. No recuerdo textual pero era algo de “Me da vergüenza, soy la única culpable de haberme achurado, fue mi decisión, nadie me obligó. Yo solita me mutile”. Una mutilación que proviene de un cansancio, años de dietas, desde los 10 años de nutricionista en nutricionista. Ir al medico por un resfriado y que te digan que tenés mocos por gorda (que tendrá que ver el culo con la comisión de bochas). Ante la gordura extrema. Ante los 131 kilos que llegué a pesar, opté por el cuchillo. Terminé en el piso con algunas lágrimas. Bien, no huí de la emocionalidad. (Registro de ensayo 6 de mayo de 2022).

Analizando el recorrido de ese ensayo, es importante detenernos brevemente en los elementos y los sujetos que se involucran en una *confesión*. Posiblemente la primera imagen que se asoma en nuestras mentes es la religiosa, la veladura del pecado hacía el sacerdote, o hacía un juez reconociendo un delito. Existe una tercera, hacía los médicos (Cornago, s/d). El compromiso del paciente a ser desgarradamente sincero con sus comportamientos poco saludables ante la posibilidad de morir.

En los ejemplos mencionados observamos que existe una relación de poder del confesante hacia el que escucha o recibe la confesión, dado que en términos de Foucault (1977) “la confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder”(p.75).

En mi caso, les confieso a quien esté leyendo que he mentido a los curas sin mucho remordimiento. Sin embargo, no así ante los señores y señoras de guardapolvo blanco, porque el religioso está obligado al perdón, el personal de salud no. Al contrario, ellos pueden juzgar y sentenciar. En más de una consulta fui enviada de manera poco sutil a encargar mi parcelita, lápida y epitafio.

En la confesión se ponen en tensión dos intenciones, dos movimientos entran en un pleito constante. Por un lado la necesidad/deseo u obligación de admitir alguna situación o sentimiento. Por el otro, la imposibilidad o negativa de poder hacerlo. Sucede que “durante el acto de la confesión o testimonio aparenta cruzarse, en el instante físico de la enunciación, el

pasado con el presente” (Cornago, s/d, p. 4). Es un instante donde se vuelve a habitar el suceso doloroso o penoso. Mi guerra confesional con los nutricionistas sirvió de catapulta creativa, usamos aquella sensación de tensión, de hartazgo dentro del proceso y se puede visualizar en la obra.

La confesión es igual que el teatro, necesita la presencia de un otro que escuche. Una persona en donde desencadenar. No puede tener verdad sin la existencia de la confrontación con el otro. Ese punto me trae la frase de nuestra obra “amor es escuchar las penas de un infeliz en la calle”. Ya hemos dejado claro que la autoficción se realiza para buscarse en los otros y ser queridos. ¿Qué sucede con quien contemple ese biodrama? Me cuestiono, casi afirmando, ¿No existe también un enorme acto de generosidad y afecto en quien escucha una confesión? ¿En quienes nos regalen 60 minutos para espectar esta obra?

NUESTRAS RUINAS COMO ESPACIO ESCÉNICO

El ojo del huracán.

El dispositivo escénico se empezó a gestar sin que fuéramos tan conscientes. En el ensayo del 8 de abril Araceli hace referencia a eso :

No recuerdo si fue mientras Cami leía el texto o si fue cuando yo comencé a hablar que puse todas las sillas al revés. La disposición de un lugar desordenado, “dado vuelta” también lograba crear otros imaginarios: ruinas, lugares fuera de lugares (no lugares), vestigios, etc. Mis propias ruinas, lo que quedó de mí, las ruinas de mi estómago achurado. (Registro de ensayo 8 de abril de 2022).

Ya que el Biodrama tiene un fuerte anclaje con el paso del tiempo, toma como puntos de partida hechos significativos de la persona viva para la construcción escénica. ¿No es este género ya en sí mismo la muestra de ruinas, de vestigios?

A medida que ingresamos objetos a la exploración, más se iba instalando una idea de caos. Al inicio de la obra, Araceli confiesa con mucha vergüenza que de niña era fanática de la película Tornado²². Esa información que pasa como un dato menor, sin importancia dentro del texto, hoy, casi terminada la obra, nos resuena de otra manera. Vemos reflejado un torbellino en cómo ella se va moviendo dentro del dispositivo escénico. Dentro de la escena hay en las paredes laterales, y en el fondo, redes que cuelgan con diferentes objetos (pantalones, muñecas, centímetros de medición) y lienzos. Sobre el piso hay unas especies de islas que se desprenden de las paredes con esos objetos. En ciertos momentos toma la apariencia de un semicírculo, y esto nos llevó a imaginar como analogía el concepto de ojo del huracán²³, porque justo en el centro de la peor tormenta inimaginable hay calma. Donde en las paredes soplan los vientos más violentos, en el centro puede existir un extraño silencio, porque simula que lo peor ha pasado y el huracán vuelve a atacar con toda la furia.

²² *Twister*, nombre original en inglés, (1996). Es un filme que trata sobre un equipo científico que persigue violentas tormentas para analizar su comportamiento y predecir los daños que pueden causar.

²³ Los ojos de huracán se forman por el efecto coriolis. El aire del centro de la tormenta empieza a moverse aún más rápido que el resto y genera lo que llamamos la pared del ojo. Los ojos de los huracanes suelen tener entre 20 y 60 kilómetros de diámetro y son zonas con una baja presión atmosférica. Los fuertes vientos de la tormenta nunca llegan al centro. Canal BBC News Mundo (6 de septiembre de 2019) *¿Por qué hay calma en el ojo de los huracanes?* [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=-NSjnc3NL2k>

Este efecto lo notamos en un momento de la obra cuando termina de hablar *la gurú de las dietas*, aparece Araceli con una pequeña tormenta. Comienza a enumerar lo que le costó veinticuatro años de dietas, tira todos los dietarios por los aires, enojada los golpea y le da lugar al 2006. El transcurso de este ser lo podemos denominar como una llovizna con algunos fuertes granizos, no termina de armar la tormenta pero esta presenté. De repente una calma extremadamente tensa aparece con la escena de las *Anatomías*. Hay silencio y quietud que avecina la tempestad. La tormenta dentro de los huracanes se retroalimenta. Ella dentro de la escena también.

Objeto-Documento: Un recorrido al imaginario estético.

Perspectiva del director. Haciendo visible el vínculo.

Enfrentarnos al trabajo del ‘objeto’ en biodrama tiene múltiples posibilidades; todas ellas ricas en su composición, pero complejas en su elaboración y vinculación. Sabemos que los estudios semióticos han aportado fundamentalmente a la comprensión de los signos dentro de la escena teatral, cómo se comunican entre ellos y cuáles son los resultados en términos de producción, funcionamiento y recepción en quien observa. Todo en escena remite a algo más, puesto que es una representación mental a través de la cual podemos conocer la realidad (Mendoza, 2014). Si bien esto es una aseveración fundante en el mundo teatral, en biodrama el proceso se complejiza, puesto que los objetos que utilizamos, en su mayoría, son los propios objetos de la vida de la actriz que encarna la escena. Entonces, ¿cómo volver a vincular estos elementos con la actriz para que el armado no parezca artificioso y cobre vida un ‘resultado otro’ a la vida misma? Será el constructo de la realidad de la escena lo que busquemos y lo que logremos a través de este vínculo.

El biodrama viene a señalar que el objeto, en la investigación teatral, pasa a convertirse en un ‘documento’; una evidencia sobre lo que acontece y lo que se sitúa en escena. Brownell y Hernández (2017) sostienen que los objetos ‘establecen un pacto documental’, porque tienen como función el ser testimonios de vida; relatan y muestran las realidades que el cuerpo de las personas no pueden evidenciar. Pareciera ser que el tiempo pasa y se manifiesta en nosotros, en nuestros cuerpos, dejando marcas, huellas imborrables, cuestión que la materialidad tangible de los objetos no sufren. Me interesa, en este sentido, dos miradas: por un lado las autoras nos señalan que los objetos “eran los que (...) apoyaban y se convertían en aliados de los personajes” (Brownell y Hernández, 2017, p. 41), y por otro, dicho objeto es quién “dice y hace decir a los actantes biodramáticos” (Tossi, 2019, p.29).

Es aquí donde vinieron los siguientes cuestionamientos, al momento de pensar la escena y lo que sería funcional a nuestro trabajo: ¿qué objetos traemos a escena?, ¿será necesario hacer una categorización de objetos para resaltar la importancia de ellos en la puesta? Y al momento de hacer esa selección, ¿cómo vincular el objeto-documento, que fue protagonista con esa Araceli de los años 2000, pero que hoy se junta con una Araceli del presente?, ¿con quién se deben vincular?, ¿con la actriz o con los seres que fueron construyendo esta obra de teatro?

En nuestro recorrido, pensar en los objetos fue pensar indisociablemente en la puesta estética de nuestra obra. Dicen que la adolescencia marca, de alguna u otra manera, el paso de nuestros primeros sentimientos profundos, y yo, junto a mi compañera, fuimos adolescentes en los 2000. En los entrenamientos, la música fue un plus que nos llevó a la reconstrucción de imaginarios pasados y transportarlos al presente para hacerlos nuevamente posibles. Si partimos de la idea que nuestro objetivo es componer desde nuestras miserias, fue clave un concepto que llegó a nuestras cabezas: **ruinas**. Ya lo señalamos más arriba, el caos, el torbellino, el ojo de huracán pasaron a ser parte de un imaginario de vestigios que quedaron ahí, en el presente, y en el cómo nuestra protagonista sobrevivió a un contexto extremadamente hostil. La materialidad hizo tangible la idea; con redes de nylon roídas, rajadas, intervenidas de pintura, intentamos presentar un espacio caótico, incluso postapocalíptico, pero que de alguna manera sostiene y cubre a la actriz, cobijándose en ella para hacer visible aquello que aconteció. Un lienzo en el fondo, posicionado uniformemente, es lo que nos dará la posibilidad de presentar proyecciones de la vida real de Araceli. Y los objetos, ingresando a partir de la ramificación de partes por estas redes. ¿Qué utilizaremos? Me interesa hacer una categoría entre la realidad de la vida y la realidad de la escena. Son variados los elementos que construyen importancia en la vida de la actriz y que tienen un vínculo afectivo con ella:

Los dietarios. Araceli, dentro de las múltiples citas con nutricionistas, tenía guardado este material que la inhabilitaba de poder comer prácticamente todo. Regulado por gramos, el régimen se vuelve un estilo ‘adverso’ de vida.

Pantalones tiro bajo. Elemento clave que le da sustancia a uno de los seres más relevantes en nuestra obra dramática: *el 2006*. Prenda de moda en aquellos años, utilizando figuras hegemónicas como Britney Spears o Paris Hilton como modelos del cómo deber verse.

Barbies. Reales de su infancia, son un acercamiento a la Araceli niña. A una suerte de dicotomía entre su querer ser una “niña normal” (obligación que le da la madre en la obra), y la entretención que conllevaba armar mundos posibles con su imaginación.

CD musicales. Como señalé anteriormente, la música en nuestro trabajo es lo que nos dió el plus para traer al presente todo un constructo cultural pasado de moda. Grupos como Reik, RBD, Sin bandera, La ley, entre otros, junto a solistas como Shakira, Daddy Yankee, Luis Fonsi, Juanes, dieron pauta a nuestros entrenamientos en los ensayos. Cabe hacer notar que todos los cd que presentamos como materialidad en la escena son cd reales que la actriz grabó en su época de adolescencia.

Otros objetos de su vida personal. Fotos tipo carnet, cartas que escribía ella y escritas hacia ella, vestuarios varios (de personajes que creaba de pequeña, pelucas, máscaras, vestido de su cena de graduación), licencia de conducir, etc, van armando este caos dentro de nuestra propuesta escenográfica.

Por lo demás, también hay objetos que van siendo parte de una idea de época y que construyen el sentido dramático en la obra, pero que no son con los que ella interactuó en algún momento de su vida:

Rifle. Elemento presente como inicio de obra, para dar sala a los espectadores. Lo que se presenta acá, junto a las barbies, es a una actriz presente entre el amor a sus muñecas y su cercanía con la identidad del campo (desde donde proviene).

Celulares. Aportan al decorado de la escenografía. Presentamos esta materialidad, junto a los cd, para construir una parte importante del gusto de la actriz: su simpatía con el mundo digital.

Revistas de dietas y “vida saludable”. Revistas clásicas en los años 2000 que presentaban fórmulas, casi matemáticas, de cómo bajar de peso en mágicos 30 días. Presentando un estilo de vida totalmente alejado de la realidad de la actriz, convirtiendo esa posibilidad en algo inalcanzable.

Hacerme partícipe de toda esta materialidad fue un balde de agua fría, pero a la vez un posibilitante para pensar la escena desde la mirada de mi compañera. ¿Qué hacer con todo esto? Tossi (2017) indica que “los objetos documentos operan como matriz ficcional, a través de imágenes, sensaciones y recuerdos” (p. 29), por lo tanto trabajar con ellos me permite

ingresar un poco más a su imaginario, su idea de mundo. Nuestra investigación, en esta lógica, será organizar este material caótico en un orden construido para potenciar la obra dramática. Mi trabajo, en síntesis, consiste en el rescate de todos estos elementos para fortalecer el reciclaje, la yuxtaposición y el encastre de los relatos que nos permita “florecer la teatralidad” (p. 30).

La prolongación de la tormenta.

En la obra ingresan tres proyecciones de videos de archivos de Araceli en el 2006. Los tres están editados y duran entre 01:20 min y 01:40 min. El vínculo que se establece con esos elementos es de observación de ellos y transformación a partir de los mismos. También se los puede considerar como una clase de confesión, dado que se cruza el pasado pero no solo a través de la enunciación del cuerpo de la actriz, sino que con un dispositivo electrónico.

Utilizamos estas proyecciones como una prolongación de ella, y del ojo del huracán. Una extensión del caos y la calma. Otra forma que puede tener público para un acceso más profundo a su universo, y también, porqué no admitirlo, engañar al espectador. Ya que este tipo de videos pareciera reafirmar una verdad absoluta porque se está viendo en una pantalla. Pero a través de la edición audiovisual, de cómo la actriz dialoga con ellos y de cómo los seres ficticios aparecen, pueden inquietar al espectador sobre qué es realmente lo ficticio y lo real. Porque si han tenido el tupé de mentir con un dato tan importante, en este caso con un dispositivo tan indiscutible a veces, son capaces de mentir en todo (Blanco,2018). Debemos admitir que sembrar este tipo de dudas es algo que buscamos y nos divierte. Nosotros entendemos que la potestad de qué pertenece a la realidad de la vida y qué a la escena, será siempre del espectador (Cornago, 2005).

Proyección 1. De corte psicodélico y un poco de terror. La secuencia de imágenes de cortas y rápidas en un boliche bailable y de una payasa cuasi asesina en el colegio. Es una regresión literal al 2006, ya que es quien observa desde el escenario; quien tomará la máscara de payaso y se presentará al público con una gran saliva cayendo de su boca, diciendo simplemente: “Buenas noches, me presento. Soy el 2006”, y desaparecerá.

Proyección 2. Transición, desarme del 2006 con una actuación en espejo. En la pantalla una Ara bailando murga de manera divertida. En el suelo la actriz realizando los mismos pasos con una seducción sutil.

Proyección 3. Contemplar a la comediente. Esta proyección tiene lugar luego de una de las escenas más fuertes que ya describimos detalladamente: el boxeo. Inmediatamente después de que ella termina en el suelo y expresa “By pass gastrico, nocaut”, aparecen las imágenes.

Perspectiva de la actriz. Me mira, me miro.

Jamás había explorado en la escena con un dispositivo audiovisual, y mucho menos que me tuvieran a mi misma. Reconozco que en ese momento mis neuronas entraron en un colapso. ¿Qué se hace con eso? “¿Con qué se come?” ¿Cómo se dialoga con él? ¿Explico al público qué está viendo? ¿Lo miro? ¿me miro? ¿quién tuvo la genial idea de meter un lenguaje distinto a la escena? Más allá de la cataratas de dudas, logramos algunos sucesos y entendimientos entre mi cuerpo y la imagen proyectada:

La Ara bailando (todos recortes de mí gorda bailando) con este se produjo algo. Hubo suceso. ¿Qué hizo que esto pasará? desde el equipo me dijeron que bailara con ella, que tratara de copiar sus movimientos. Una Ara de 117 kg en una pantalla gigante, mientras la otra con 40 kg menos en el suelo la seguía. En la que estaba abajo en la actual existían movimientos con un gran erotismo y sexualidad. El contraste de esos dos cuerpos, uno bailando para ser comediente y la otra bailando de verdad.

Comediente o víctima. Recortes donde me hacía la graciosa porque entendía que era el único modo de sobrevivir. Me senté a verme. Según el equipo era lindo verme viéndome. (Registro de ensayo, 12 de julio de 2022).

Además de los efectos que nos interesa lograr con el ingreso de este lenguaje dentro de la escena, hago un anclaje con un detalle de la realidad de mi vida. Aprovecho que está permitido, esto es una autoficción. Durante toda mi adolescencia estuve acompañada de una cámara filmadora. Literalmente era una prolongación de mi brazo. El mundo audiovisual al igual que el teatro me han acompañado siempre, por eso es que no podíamos dejarlo fuera de esta fiesta.

CONCLUSIONES

El motor inicial de esta investigación fue convertir las miserias en poesía. Hacer de aquellos traumas una trama digna de ser puesta en un escenario. Para poder realizar esto desde un primer momento decidimos usar y combinar las dos metodologías, la autoficción y el biodrama. En un principio se debía a que una sola no nos era suficiente. Luego descubrimos lo complementarias y necesarias que eran una de la otra. La autoficción goza de una gran libertad, sacando el precepto de que deben existir hechos reales y ficticios, la creación puede ser llevada adelante desde cualquier rol, ya sea direttore, actriz/actor o dramaturgo. Mientras que, el biodrama viene a poner ciertos límites, necesarios y pertinentes: la persona que realice la puesta escénica debe ser una persona viva, en un contexto determinado. Por un lado, la autoficción de Sergio Blanco, nos proponía un mundo poético, de sanación, de hacer teatro desde un *yo* para encontrarnos con los otros y ser queridos. Y, por el otro, desde una mirada más terrenal, Vivi Tellas con su biodrama, nos manifestaba que ese *yo* se vuelve político, social y cultural, donde la historia individual ficcionalizada se transforma en un drama social.

Entender los límites y posibilidades que nos permitía la mezcla de ambas metodologías fue clave. *Amor es mirarse al espejo y no romperlo*, no es solo la conversión del trauma de Araceli, es la de muchas personas. Ingresar los pactos de mentira, ficcionalizar sus relatos, es lo que hoy logra volver a la obra universal, hacer colectiva su intimidad. Como burro que persigue una zanahoria, nosotros siempre estuvimos corriendo a la mentira. Buscando de qué manera conseguíamos correr su testimonio un poquito del lugar original. Por una parte, accionábamos de esa manera porque nuestro objeto de estudio nos obligaba a incorporar engaños según la autoficción, y por la otra, mirándolo desde la lejanía, era nuestro deseo poetizar y metaforizar lo más posible la información que perteneciera a la realidad de la vida, para poder crear una realidad de la escena. Nuestra realidad de la escena. Ya que la primera viene dada, sus dolores, ese contexto hostil no lo podemos modificar, mas la segunda si está a nuestro alcance. A la realidad de la escena se nos permite crearla a nuestros deseos y necesidades creativas, estéticas e ideológicas. Esta realidad no tiene límites.

Nuestro trabajo se centró, desde el inicio hasta el último ensayo, en un arduo entrenamiento físico y en el juego como procesos transversales. Se buscó constantemente el cansancio físico, no solo por lo que ya se conoce sobre la disposición del cuerpo y la liberación de la racionalidad, sino que entendimos que nos era útil para lograr confesiones y

desencadenar más mentiras y engaños en la historia. El juego y los dispositivos escénicos que se crearon, al estar siempre regulados por ciertos pasos a seguir y reglas, resultaban ser un lugar de contención y facilidad para obtener más testimonios, como así también para adulterarlos de formas irrisorias e impensadas.

A través de esas dos metodologías, aparecieron los seres. Ellos, nos ayudaron a visualizar la ficcionalización del yo. Sirvieron para que la actriz pudiera distanciarse, y fuera más sencillo enunciar ciertos dolores. Como describimos en el apartado de los seres, algunas de los textos dichos desde lo más cercano a Araceli se hubiera vuelto un drama casi insoportable.

Así mismo, era de nuestro interés dejar un registro de las herramientas que íbamos a utilizar para la creación escénica, sin dimensionar la cantidad de material generado. Construimos un detallado diario de registro de ensayos, describiendo el accionar de cada encuentro, la presencia de nuestras dificultades técnicas, los hallazgos encontrados y la aparición de los sucesos, de lo real. Ese material fue vital para el análisis de nuestra propia práctica, el cuál pusimos en diálogo con diferentes teóricos, donde encontramos gratamente que situaciones creadas desde el juego y la intuición, ya sea por coincidencia o por enfrentamiento, tenían un sostenimiento teórico. Estamos seguros que no descubrimos un planeta, pero sí dejamos los caminitos que hicimos para crear nuestro universo. Un intento de manual, de metodologías y herramientas que quizás a alguien que decida meterse en un merequetengue autoficcional y biodramático le puede ser significativo.

Por último, *Amor es mirarse al espejo y no romperlo* terminó siendo una obra fragmentada, como la reconstrucción de un recuerdo funciona por imágenes y no de manera lineal. La ficcionalización que creamos adoptó esa misma lógica. La obra es movilizadora, tiene la entrega de todo el equipo, y seguramente crecerá función a función con los espectadores. Con esos desconocidos que quieran darnos el amor de escuchar nuestras penas. Sin embargo, estamos convencidos de que nada se podrá comparar con el proceso productivo. El crecimiento artístico, académico, personal y divertido que transitamos en ese año difícilmente puede transcribirse fielmente en estas líneas, como no podemos traducirlo en un espectáculo de 60 minutos. Y es esa imposibilidad la que nos garantiza que realizamos un buen trabajo. Esa imposibilidad, al igual que las cicatrices en nuestros cuerpos, están para gritar “henos aquí, hemos sobrevivido”.

Se despide la actriz.

El proceso de este trabajo en datos oficiales llevó un año. El primer registro de ensayo cuenta del 6 de septiembre del 2021. Aunque en ese momento no sabíamos que terminaríamos haciendo un unipersonal. Palabra ingrata, amarga e injusta si existe para denominar esta obra. Es cierto que en escena es mi cuerpo y mi relación con él, la que se expone, pero logró estar ahí por el trabajo en equipo. He tenido el privilegio de tener grandes maestros en la universidad, de realizar seminarios y talleres fuera de la academia para enriquecer mi formación. Sin embargo, los lugares y estados que habité en esta investigación fueron únicos. La escucha sabia de Camilo, el silencio calmo y necesario ante mis testimonios. El cuidado constante para mis traumas a la vez de su provocación tenaz para que me atreviera a más, por la confianza que siempre me ha tenido. Ya en este final de proceso e inicio del otro, el del nacimiento de la obra para que viaje y crezca, me invade el racconto de varias imágenes de todo este camino. Además me lo permito, porque soy una dramática, nostálgica y algo melancólica. Pienso en el momento que aquel Camilo algo temeroso, pero con deseo y curiosidad de habitar otro rol, me propuso ser el director. Y, lo veo hoy a él como disfruta ese lugar, donde su devoción por el orden y la organización bailan felices creando. Un Cami, que defiende sus ideas, a su equipo como un buen papá pollo, pero que no teme pedir ayuda cuando está perdido. Un Cami que descubrió en el juego la mejor herramienta para encontrarse y encontrarnos cuando “la cosa” no sale, cuando “lo real” parecía que se escondía de nosotros.

Desde mi rol de actriz, de portadora de la miseria a convertir, esta investigación ha sido inmensa. Mi compañero de tesis, director, amigo y hermano me preguntaba si sentía que esta obra era sanadora. Hemos hurgado en lo más profundo de la mierda, removido fantasmas que estaban agazapados desde un rincón, nos reímos hasta descomponernos y llorado hasta tener sueño. Sin embargo, ha sido uno de los procesos más profesionales que atravesé. Al comienzo de este trabajo, una de mis preocupaciones era *calibrar la balanza*: lograr ese equilibrio entre la emoción y la experiencia. Si bien mis testimonios eran fundamentales, el trabajo físico estuvo en el mismo nivel de importancia. Esta nivelación hizo que procesualmente y técnicamente alcanzara un cierto distanciamiento (jamás será completo) de “mi” historia, dando así con ese equilibrio. Con respecto a esa pregunta que esbozaba Camilo: sí, esta obra y proceso han sido sanadores, un mimo al alma y a mi cuerpo de tantos años maltratado. Pero hace años que, es el teatro en sí, el que vino a salvarme.

Se despide el director

Pareciera ser que el teatro cobija, que el teatro protege y te abraza para poder sentir la seguridad de exponer a tus compañeros nuestras historias más tristes y penosas. *Componer desde nuestras miserias* nació para mostrarnos esto, generar en los asistentes la posibilidad de escucha y acompañamiento del otro, de esta actriz expuesta, abierta, enajenada, relatándonos las profundidades más oscuras de su vida para componer desde ahí un sistema poético de contención. Un día se juntaron cuatro individuos y comenzaron un camino sinuoso para traspolar las desgracias en amores, los desencantos en esperanzas, el hermetismo en apertura.

Mi hipótesis inicial fue que los dispositivos de creación escénica (juego), y el cansancio de los entrenamientos llevarían a la actriz al despojo, la expulsión de lo visceral, la aparición de la verdad. Es importante hacer la salvedad que dicha verdad no estaba amparada en el relato; y hago la salvedad porque construimos a partir del biodrama (estilo que se nutre de la verdad descriptiva). En este caso, los entrenamientos estuvieron cargados de verdad porque lo que ahí sucedió fue existencia pura, realidad en la escena, construcción de un universo tan válido como el que existe en este momento mientras escribo estas líneas. La entrega de esa actriz, contando sus miserias (reales o ficticias que poco importaban ya en el transcurso de nuestra investigación), en carne propia, revitalizando episodios oscuros, macabros, pero con una sutileza y una entrega tal que motiva hasta la persona más alejada a ella. ¿Por qué sucede eso? Porque su historia es la historia de muchos, es un espejo en el que nos reflejamos, es la posibilidad misma de amarnos, mirarnos y no rompernos en el intento.

BIBLIOGRAFÍA

- Abregú, P. (2022). *La autoficción en su dimensión performativa*. Trabajo Final de Lic. en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Argüello Pitt, C. (Comp) (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento teatral*. Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta / Alción Córdoba.
- Basaldúa, A. (2022) “*Un abrazo infinito.*” *Procedimientos rapsódicos para la composición de un texto teatral intertextual*. Trabajo Final de Lic. en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Buyatti N. y Cipolla F. (2015). *El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación*. Trabajo Final de Lic. en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*, España: Punto de vista editores.
- Casas, A. (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid España: Iberoamérica.
- Casas, A. (2018). De la novela al cine y teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura* Vol. LXXX, num. 159, 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>
- Cornago, O. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro *Latin American Theatre Review*, Volume 39, Number 1.
- Cornago, O. (s/d). *Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica*. CSIC. Artea. Arte, Investigación y creación escénica. Madrid. [Archivo PDF]. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/04/Oscar-Cornago-La-confesion-como-e-strategia-escenica-1.pdf>
- Danan, J (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Argentina: Artes del sur.
- Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid, España: Abada editores.
- Foucault, M (1977). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.

- García Wehbi, E. (2015). *Communitas*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Giovanna, N (2018). *El agotamiento del cuerpo: hacia una construcción de presencia*. Trabajo final de Lic. en Teatro, Depto de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Kartún, M. (2015). *Escritos 1975-215*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Lecoq, J. (2018). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona, España: Alba.
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas*. Tesis Doctoral de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mendoza, F. (2014). *La clasificación de signos según Peirce. Un breve recorrido*. Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), Argentina.
- Nancy, J.L (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires, Argentina: La cebra.
- Palacios, M. (2009). *El biodrama: del testimonio hacia un proyecto dramático*. Trabajo Final de Lic. en Teatro, Depto de Teatro, Escuela de Artes, FfyH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Sanchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: visor libros.
- Tellas, V. (2001). *Proyecto Biodrama: sobre la vida de las personas*, mimeo, material cedido por María Palacios.
- Tellas, V. (2001) *BIODRAMA: sobre la vida de las personas*. Proyecto de investigación. Buenos Aires, Agosto,. Pp.2
- Tossi, M (2015). *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. Universidad de Alcalá. Departamento de Filología. Área de Literatura Española; Pasavento; 3; 1; 2-2015; 91-108.
- Tossi, M (2019). *Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos*. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Argentina de la Empresa. Pp. 23 -31.

Trastoy, B. (2008). *La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo*.

[Archivo

PDF]

<http://archivoarte.uclm.es/textos/la-dramaturgia-autobiografica-en-el-teatro-argentino-contemporaneo/>

ANEXOS



TEXTO DRAMÁTICO

Amor es mirarse al espejo y no romperlo

Escena 1

La confesión pauperrima

Hoy quiero confesarles otro secreto, y digo otro porque tengo miles. Algunos bobos, otros dolorosos, dolorosos eróticos, y un par sangrientos y olvidables.

Sin embargo mis queridas amigas y amigos, esta confidencia me cala duro en mi otra personaje, y digo otra porque este cuerpo, posee varios. Este cuerpo no solo está constituido por carne y embutidos del llano, sino de cientos de seres que me habitan... al igual que ustedes.

La comediente. La que hizo de toda burla un chiste cuando en verdad le doliera hasta el páncreas.

La machorra. Se vestía como hombre no por decisión sino por falta de opciones, andaba con rifle, se subía a las plantas, pero jugaba con barbies a escondidas.

La valiente. Aquella que jamás sería descubierta llorando escondida en las escaleras de su colegio.

La que aparenta saber de mecánica. En su vida cambió una goma de auxilio.

La de la calle. No tiene género, pero está ahí. siempre mirando.

Casi que me atrevo a decir que me monto en tantos seres ficticios que medio ya me perdí. Aunque siempre lo estuve.

Lo raro es, la rara un poco soy, que la intelectual no la creé, no la identifiqué. Ni idea de donde salió. Apareció sola, de golpe. Alguien la armó, y la muy desgraciada se instaló. Y es esa, la que más terror me produce. Panico tengo de que pueda ser develada la farsa.

Por eso, prefiero ser yo quien les anuncie este aberrante gusto, inmoral, despreciable. Vacío de argumentos. Un placer que en las siestas de un pueblo me era irresistible. Mis ojos se posaban en ella y se perdía en un torbellino ordinario.

Señoras... señores... la intelectual se declara ante ustedes... fanática de Tornado... la película. Año 1996. agua, viento, agua, viento, agua, viento. Una camioneta amarilla entra por una casa... una vaca volando, un camión que explota en el aire... una pantalla de autocine que se quiebra... agua, viento, agua, viento.

Siempre me gustó andar en bombacha. Correr en bombacha y tomar baños de lluvia en invierno.

El charco de la esquina. El fresco en las patas y el agua helada en el pecho desnudo. Los sapos miniaturas que brotaban del suelo como mis ilusiones. Salía a la calle con un balde que supo ser de helado y los cazaba vivos, uno por uno los metía en agüita fría. Me escondía cerca de la casita del gas, para que mi mamá no me viera, y ahí los miraba. Y ellos a mí. Decenas de sapitos sin entender mucho, y yo entendiendo menos. Pero ahí estábamos, frente a frente en el silencio pampeano.

Mamá miraba mi madre de un solo movimiento tiraba esos ojitos tiernos que se atrevieron a mirarme por un rato. Una parte sobrevivía y huía de ella entre los yuyos y las baldosas rotas. La otra quedaba estampada en la pared.

“¿Qué mierda haces con eso? Será de dios, no puedes jugar como una nena. Que va a decir la gente, que no te cuida?”

Menina, você sabe o que acontece quando o sapo faz chichi em sua mão? Você não sabe. Quando o sapo faz chichi em sua mão, ela fica cheia de verrugas. Você não quer isso, e sabe que tem que fazer para jogar as verrugas? Você precisa de uma Bruja”

Capaz eso quería. Verrugas. Convertir ese gran cuerpito de niña en una sola verruga. Púrpura. Peluda. Tenebrosa. Respetada. Llena de mitos. Habitada por brujas. Hechizando las palabras filosas que rajaban la piel... Tener el poder de cambiar el significado de las palabras ¡Eso! ¡Eso quería ser! Una súper verruga lingüista...una heroína de los discursos. Ya que para Sailor Moon no me daba la talla y ni la bulimia.

Ojo, también me gustaban las lluvias de verano. El verano me gusta más. Porque me salvó la vida.

Cuando era chiquita, tenía una obsesión con el fuego. Seamos sinceros, las criaturas no quieren ser bomberos, lo divertido es iniciar un fuego, no apagarlo. Un día, se me ocurrió que era una buena idea jugar con el diario que cubría la estantería de madera de la despensa de mi casa. En donde posaban las ollas de mi madre y mis juguetes. Me atraía mucho prender ese diario, apagarlo y ver como seguía consumiendo el papel lentamente. Prenderlo de nuevo y apagarlo. prenderlo y volverlo a apagar, prenderlo y volverlo a apagar. Hasta que fui

llamada para la merienda y dejé apaciguada mi misión incendiaria. Mientras me zambullía en una sánguche de salame casero, una humareda negra invadió toda mi casa. Y toda mi familia enloqueció:

“Ay Miguel, que se prende fuego la casa. Que vengan los bomberos que me estoy quemando que vengan los bomberos que esto es un incendio” , “Te dije que había que poner estantes de acero, pero vos no me haces ca...”

Yo esperando la muerte. En la punta de la mesa, viendo el final de mis días. Cuales eran las dos posibilidades que en ese momento pasaban por mi cabeza:

A: que mi madre colocara su mano detrás de mi nuca y me acercara la boca al fuego. “Ah te gusta prender fuego, ahora te lo vas a comer gordita”

B: como había desabastecido a toda mi familia, y yo como persona del campo que soy eso lo se hacer muy bien, terminaría en el centro de la mesa familiar como banquete principal, con una brillante manzana roja en la boca y una hermosa flor de espinaca en el ojete. Y lonja a lonja, feta a feta alimentaría a todos.

Claramente esto no sucedió, sino no estaría acá hablándoles. Me salvó la vida un primo conspiranoico. Él estaba convencido de que el incendio fue provocado porque la caja de fósforos de los tres plumíferos había venido fallado de fábrica, y debido al insólito calor de ese día en La Pampa, los fósforos se prendieron solos por el simple contacto. Y es hasta el día de hoy que mi familia cree esa versión.

Apagón seguida de proyección psicodélica

Hola, me presento. Soy el 2006.

Apagón

46,48, 46, 48, 46, 44 con viento a favor o por error de fábrica.

46,46,48, vuelve la semana que viene capaz tenes suerte

46,48, 46, 46, ¿cómo te quedó negri?

46,48, 50, 52, 54

Gordo Papona

Escena 2

Ponele voluntad

Bienvenidos, bienvenidas a vuestro templo, donde conseguirán la plenitud cuerpo, mente y espíritu. Primero quisiera dejaros algunas muestras (*entrega algunos recetarios al público*). Espero hayan tenido un agradable viaje hasta aquí, que la espera haya sido corta y que esten todos muy cómodos sentados en sus sitios. Es muy importante caber en una silla. Si no es así no os preocupéis, que están en el lugar indicado. Aquí está el camino hacia la paz, hacia la plenitud cuerpo mente y espíritu. He aquí las normas a seguir para cambiar vuestras vidas definitivamente:

No comer: azúcar, mermelada, dulces, masas y tortas.

No comer: helado, chocolates, caramelos, y golosinas en general.

No comer: pan, galletitas, dulces o saladas, grisines, salvo las unidades indicadas en el menú. Es decir que son dos en cada comida, ni más ni menos: 2.

No comer: fideos, ñoquis, raviolos y otras pastas.

No comer: fiambres y embutidos. Todos aquí presentes ya saben lo que significan esos alimentos malignos para vuestra actriz. Entonces os voy a pedir que hagamos un minuto de silencio juntos para poder acompañar su duelo y que pueda tener la voluntad suficiente para enfrentar este desafío. (*Realiza un minuto de silencio literal*)

No comer: papas, arroz, polenta, garbanzo, porotos, lentejas.

No comer: crema, manteca y mayonesa.

No usar más de dos cucharaditas (de té) de aceite por día. es decir, que vosotros deberán elegir si la utilizan dos en el almuerzo o en la cena. Pero solo dos, ni más ni menos.

No tomar: gaseosa, bebidas alcohólicas, amargo serrano o jugos (aunque sean dietéticos). Si tiene permitido sin límites té, café y mate. Siempre que sean sin azúcar, al igual que la soda y agua.

Puede comer a voluntad... sal

Estiamodos esto no tiene precio, aqui esta el camino a la plenitud, cuerpo mente y equilibrio. os aseguro que sus vidas cambiaran, se gustaran, sus salarios mejorarán. Os repito esto no tiene precio.

Empecé a los 10, tengo 34. hace la cuenta. Veinticuatro años, 1552 domingos de regalarme la última cena porque mañana arranco. 1552 lunes sintiendo el fracaso. De balanza en balanza. Son 8760 días de leer estas revistas: “vientre chato con hierbas que adelgazan” ,“Comer frente al espejo”, mi favorita “la dieta del 2001”... mate cocido y pan. Es sacarle la pielcita al pollo, llevar mi tapercito de verduras al vapor a los asados.

Mi cumpleaños de 16 fueron dos grisines.

Lanza los recetarios al aire. Agarra un cuchillo y comienza a romper pantalones.

Vos sabes que si. Que sí tiene precio. Un palo y medio achurarse el estómago y quedar anémica. Así que a eso súmale tomar b 12 de por vida, 25 lucas una ampolla de hierro cada dos años.

Suena Rompe de Daddy Yankee

Escena 3

El 2006

Buenas noches, ya me conocen pero me vuelvo a presentar soy el 2006. A quien están jugazgando hace 20 minutos en esta obrita. ¡Me juzgan! ¿Y por qué? Por un par de pantalones, por Britney Spears, Paris Hilton. Conmigo había ficción de verdad, de la buena. Cris Morena deleitaba al mundo con sus huerfanitos que cantaban, o con los pendejos ricos que eran tirados por los padres en un colegio que tambien cantaban. En el 2006, osea yo. La televisión regalaba sueños. A las siete de la tarde en un programa cuarenta bolsas de hormonas, se subían a un colectivo, y le tocaban la cabeza a un pelado para que le diera arranque y si arrancaba todos salían al grito de... Vamos no es dificil... Barilo barilo, limpia parabrisas, limpia parabrisas. Y adivinen a donde fue la gorda en el año 2006? A Barilo, barilo. La capital Nacional del sexo y alcohol. Pero no solo se caracteriza de estos menesteres, también realizan actividades en la naturaleza como subir al cerro catedral a sacarse fotos con gente que no van a ver en su puta vida. Pero qué pasaba en el 2006, osea yo. No había ropa

de nieve para tanta carne junta. ¿Qué hizo la gorda se quedo? No. Recurrió a su mejor amiga la joggineta. Y allá fue cuesta arriba en la aerosilla. Mientras subía un par de rubios le gritaban del otro lado “bajate gorda, nos vas a matar a todos”, “gorda que te cobren la mitad y bajas rodando”. Pero llegó. Hizo culipatin, se sacó fotos con el perro medio moribundo. Pero, pero, pero qué sucede con la joggineta...vamos no es difícil... se moja. Así que la gorda terminó esa noche con 40 grados de fiebres, y mientras una estudiante de medicina le ponía 20 ml de penicilina sus compañeritos se iban disfrazados de diablitos a uno de esos boliches.. y.. adivinen a cual... vamos, es la más fácil de todos... By pass. Siempre fui un visionario. A la madrugada la compañera de cuarto se trajo un muchacho, y mientras la gorda deliraba su co-habitante era penetrada hasta el esófago. ¡Yo, el 2006 le hice ver un pito a la gorda! Y nadie me lo está agradeciendo. ¿Dónde está el director de esta mierda? Le puedes decir a toda esta gente de dónde sos... Chileno. Yo, yo te maté a Pinochet. Yo te puse a la Bachelet. Y me juzgan. Yo pagué el FMI, yo le dije no al Alca. Eu sou o primer presidente operario, Yo soy la Patria Grande. Yo traje a Fidel y Chavez a esta ciudad de fachos...

Proyección y baile

Escena 4

Anatomías

Un estómago cortado y cocido.

Un pedazo de intestino cortado e implantado a ese estómago.

Una quemadura de moto.

Una cicatriz de un árbol.

Un rasguño de un gato.

Un golpe con una cama.

Un raspón en el sobaco.

Un corte de ingle.

Un punto en una teta

Otro punto en la espalda.

Un lunar de dudosa procedencia.

Una uña encarnada.

124 estrias

124 estrias

otro lunar de dudosa procedencia

Cáncer de piel.

Encías sangrantes.

Grasa de más.

Grasa de más.

Colgajos en la panza.

Colgajos en la concha.

Colgajos en los brazos.

Ahora, colgajos en la cara.

Sangre.

Sangre espesa.

Sangre fría.

Sangre anémica.

Deseo de sangre ajena.

Deseo de un cuerpo ajeno (*empieza a transicionar a la anatomía del hospital*).

Olor a lavanda.

Olor a sanitizador.

un banco mal pintado.

Sillas de cuerina.

y una empleada pública.

Cinco viejos sentados sentados sin mirarse

Olor a café, olor a café quemado.

Leche en polvo, leche en mal estado, leche con Sífilis, leche con VIH.

Dos bioquímicos entran disimulando a un cuatito, giran la llave, bajan las persianas. Dos Bioquímicos cogiendo en un cuartito cerrado. Cierro los ojos y puedo escuchar los gemidos de esos dos bioquímicos garchando.

Hay camas deshechas, otras bien armadas.

Fichas de televisor viejo. Televisores horribles de cajas enormes. Programas que te recuerdan que la vida tampoco mejora afuera.

La gente durmiendo en cualquier lado. La gente mal dormida, sueño ligero esperando la noticia o el milagro.

La abuela que acompaña a un abuelo, el milagro que no llega, el abuelo que se muere, ella lo espera por siempre.

Hay olor a mierda acá, y olor a pis.

Las familias llorando

Pubertos riendo.

Dos cuñados peleando por el terreno del abuelo recién muerto.

La viuda extraña a su esposo desde el fondo del pasillo celeste, que hace juego con su pañuelo empapado de pena.

Me alcanzan un té amargo, el mismo té que me dieron la primera vez que entré a un quirófano. Lo tomo. Pero esta vez me sacan un pólipo: un pedazo de carne enredada, que se había alojado ahí por falta de uso.

“No tiene cáncer, seguimos adelante” ironía del médico arrogante que tengo enfrente.

Me acompaña mi madre mientras recibo una llamada de mi padre, a cada rato. Un amigo me obliga a rendir una materia. Y a mi el chocho me sangra, y a mi el chocho me pide a gritos.

Concha: Hola. (*silva*) ¿Me escuchas mi ciela? Estoy acá abajo, hace 34 años que estoy acá. Me aburro. Me aburro. Escuchame una cosita... ¿para que me tenés acá? Tírame un centro vieja. No te pido mucho, solo un pedazo de carne, un buen trozo carnoso, caliente, venoso, jugoso, sabroso, algo. No, jura perro. A esos dos no los quiero ver más, tampoco quiero

plástico.... porque no me extirpas y me tiras por ahí, capaz tengo suerte y me muerde algún firulais. Vos crees que solo estoy acá para evacuarte la sangre, hacerme el artista de vez al mes como diría Don Ricardo? Pues no mi ciela, tengo otras funciones y necesidades básicas. Y te comento que no soy la única indignada por estos lares, así como lo ves al chiquitín, calladito y tranquilito se quiere tomar el palo.

Clítoris: bueno si, es que yo solo tengo una función... exacto, y no es poca cosa el placer y vos te lo perdes, ja! hasta rime. En fin, tu cuerpo, tu decisión, es confuso, pero yo me voy para las Europas. A la france, me dijeron ahí que los clítoris somos valorados, así que me voy en busca de nuevos vientos, frotaditas...vibraciones (*se excita*)

Concha: (*aplaude*) ¡Ey! ¡Volvé! ¡Volvé! Ves, si a este tarambana que con una sopladita lo tenés feliz y contento que me queda a mi que soy una central de telarañas. No te lo digo más... hace algo porque te vas a quedar !Sola... como una perra!

Y a mi el chocho me sangra y me sangra el alma. y me sangra la nariz con ese olor a lavanda y lavandina. Me sangran los ojos con ese color celeste pastel de los ambos médicos.

Yo tendría que haber sido boxeadora. Categoría peso porfiado. Cada vez que entro a algún lugar de color celeste pastel y blanco, con olor a sanitizador y lavanda, aparecen los rings. Batallas interminables. Una butaca al lado de la otra, personas que no se conocen pero que comparten la ilusión de ganar el mismo combate. !Jab! Perforación de orejas para la ansiedad, gancho izquierdo, con carne, sin carne, patada al pecho, con ayuno, sin ayuno, en porciones, uppercut, en gramos exactos, golpe a la pera, por colores, por familiares, por edad, por la luna, gancho derecho, sin azúcar, con stevia, con mascabo, keto, patada frontal, calórica, cetogénica, caliente, fulminante al estómago. Sin aire. Sin comida. By pass gástrico. Nocaut.

Apagón

Escena 5

Amor es

Proyección de la comediante

¿Qué le pasaba con asomarse a la señora ? ¿Qué buscaba? ¿más sapos? Al menos no aparezco en bombachas.

Aunque tengo que confesarles que más grande me hacía, más en bombacha andaba y más sapos buscaba. Pero estos ya no eran ni chiquitos ni tiernos. Eran de ojos secos y muertos.

Ahí me dí cuenta que es mejor confiar en una bombacha vieja, que en un sapo disfrazado de humano. Porque las bombachas son sabias, tienen mil estrategias para aferrarse, para que no las separen de tus caderas. Pero una las deja caer igual. Sin importar si corría peligro, si estaba limpio. Nunca estaba limpio. Yo a mi bombacha le grite, la pateé. Recuerdo aquella vez que la tire tan fuerte que no podía encontrarla. Recuerdo mi desesperación buscándola por todos los rincones de ese lugar húmedo, oscuro, con olor rancio. Recuerdo la voz de cigarrillo y whisky barato de un fulano diciendo “ya esta, te dejó, apúrate que tenés que irte, afuera está el taxi”.

¡No! Yo no me voy a ir sin mi bombacha. Y ella nunca me dejaría. No lo haría. No puede. No así y no acá.

Y ahí estaba. En el esquinero más hediondo, de ese cuarto aún más hediondo. Acurrucada con miedo y camuflada entre las pelusas, mientras una cucaracha la miraba apetecible y con deseo.

Y así y todo... a mi bombacha le gustaba hablarme de amor.

Yo sé de muchas cosas, de historia, geografía, algo de política, puedo chamuyar un poquito de filosofía, hasta me acuerdo de como se despeja la x... pero no te sé hablar de amor. Y no me gusta ser ignorante. Quiero saber una vez, un ratito.

Tengo 34 años, y desde los quince me han dicho hasta hartarme “cuanto menos te lo esperes, va aparecer, no lo tenes que buscar” ... yo sigo acá, esperando. Y me da mucha vergüenza, me da vergüenza decir que lo que estoy esperando es ¿amor? No se si la palabra es amor, porque la idea de amor no la entiendo, no sé si creo en la cosa para siempre. Yo quiero lo chiquito, lo más simple:

Quiero... compartir cosas con alguien. Despertar y que me reciban con un mate. Terminar una función y que haya alguien en la grada o preocupado por cómo me fue, que me parta la boca de un beso.

Yo se que están mis amigos, y odio este discurso porque pareciera que no los aprecio. Los adoro, son mi familia. Pero me falta ese piripipi. Yo sé que he hecho casi todo lo que quise, estudie, viaje por todo el continente sola pero nunca pude irme un fin de semana con alguien, nunca me bañe con alguien, nunca fui al río a tomar mate con alguien en una mantita de mierda que era un sábana, las estupideces que hacen ustedes acá todos los días y siempre me cuentan y tengo que escuchar sobre sus romances, sus citas, sus triunfos y fracasos amorosos...

Porque a la humanidad le encanta jactarse de haber sentido amor.

¿Qué es el amor?

Un pasacalle en la puerta de tu casa. Una frase paupérrima colgada de un poste de luz y un palo borracho. He ahí el máximo ofrecimiento de afecto, su validez: el escarnio público. La vergüenza como prueba fehaciente de un amor verdadero.

Si puede ser que a mi, los conceptos del amor me electrizan un poco, provocan en mí el nacimiento de un pequeño instinto maligno, quizás subido de todo, políticamente incorrecto, con, si puede ser, algunos tintes violentos... normal, como, con ganas de salir a la calle a matar gente con rosas rojas y bombones de menta. Nunca me gustó la menta. La menta es para la gente que se besa.

Y nunca me gustaron esas conversaciones de bar. Si me ves que estoy callada forra, no me preguntes.

“¿Y vos Ara? ¿Estás en algo?”

No, no estoy en nada

“¿Y por qué?”

¡No sé! No sé por qué.

Saben el cagazo que me da morirme... y no haberme enamorado una vez.

Seguramente si hoy caigo seca en este escenario, muchos publiquen cosas hermosas en las redes diciendo que divertida que era la ara, que simpática que era la ara, que buena amiga. Porque parece que haber sido gorda me condeno a la eterna amistad.

Me hablan de un amor... que se toca, que se ve, que está en algún lado. ¿Dónde está? ¿En el cuerpo? ¿En qué parte? ¿A quién carajo se le ocurrió lo de las mariposas? En la panza, las cosquillas...

Para que sirva tiene que doler. Amor es desgarro. El desgarro del amor.

El amor es directamente proporcional a la cantidad de tajos, golpes y raspones ¿Es matemático el amor?

No, yo sí sé lo que es el amor. Yo conozco tres cosas sobre el amor:

Amor es escuchar las penas de un infeliz desconocido en la calle.

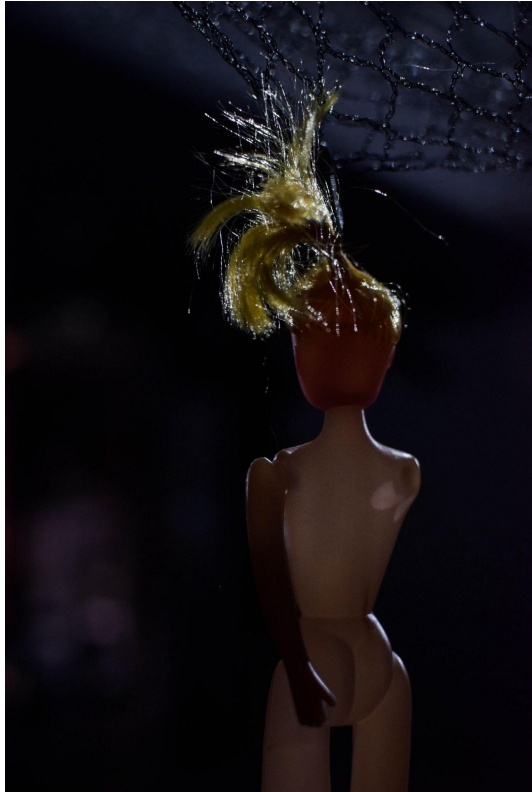
Es el mate cocido de tu vieja para cenar. Ahí hay amor.

¿Amor? ... Amor es mirarme al espejo y no romperlo.

Apagón.

DISEÑO ESCENOGRÁFICO

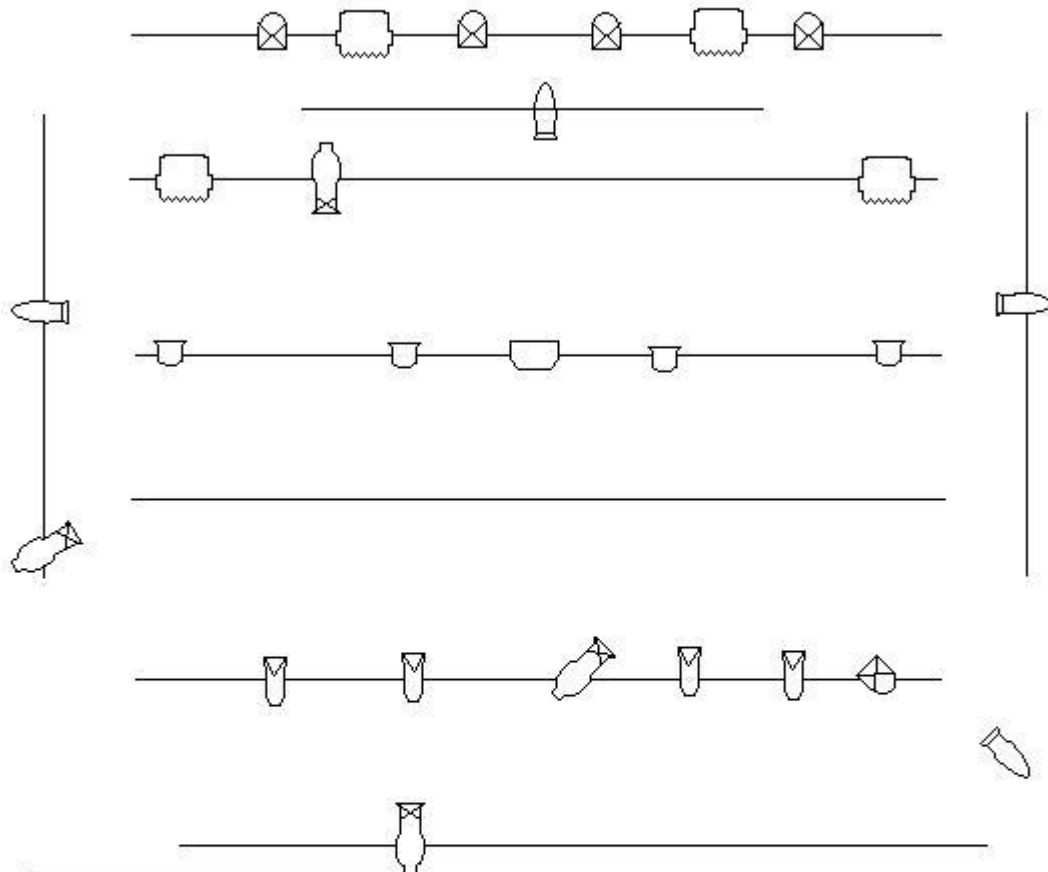
Diseño y realización escenográfica: Agustín Sánchez Labrador y Ailen Boursiac



DISEÑO LUMÍNICO

Diseño y operación lumínica: Agustín Sánchez Labrador

Planta de Luces

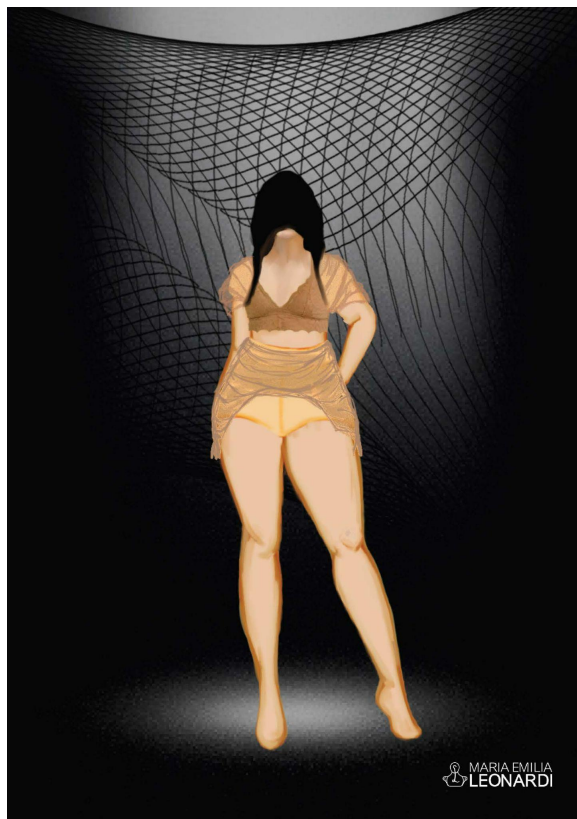
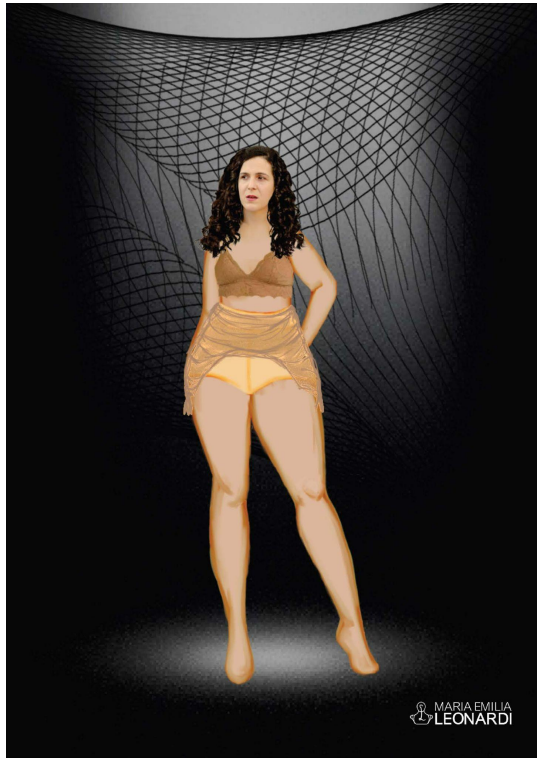
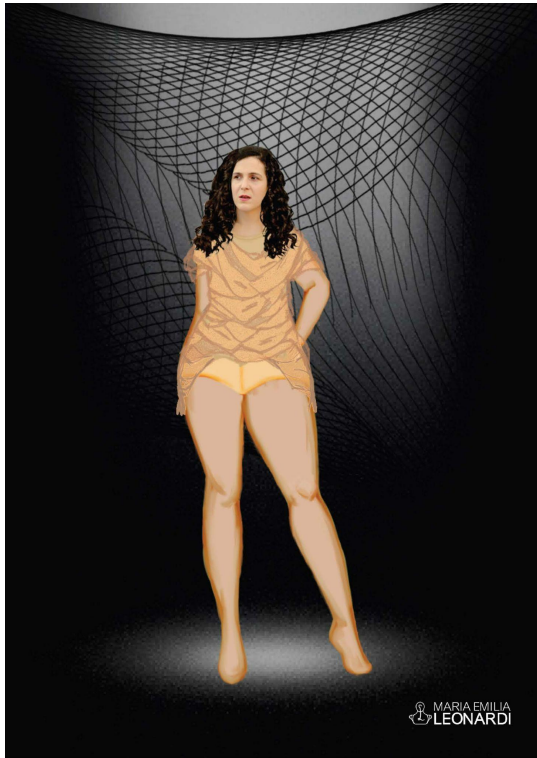


Key	
	PAR 1000Z
	ELIPSOIDAL
	SPOT PIN
	PAR 56 300W
	FRESNEL
	BAÑADOR LED
	PAR LED RGB

AMOR ES MIRARSE AL ESPEJO...
DISEÑO: AGUSTÍN SANCHEZ LABRADOR
20/9/22

VESTUARIO

Diseño y confección: Emilia Leonardi



CORPORALIDAD EN LAS REVISTAS DE LOS 2000

Estas revistas son usadas en la obra



Sano & Natural MEJORA LA VIDA

Año 2 - Número 15 - Arg. \$5,90

**INFORME ESPECIAL
HIPERTENSIÓN**

**Liposucción
láser**

**FERTILIZACIÓN
ASISTIDA**
Nueva tecnología
que ayuda a la
concepción

**VIENTRE CHATO
con hierbas que
adelgazan**

ISSN 1666-0390
9 771666 102000 000015

CANSANCIO MENTAL *Cómo seguir siendo ágil y creativo a pesar del estrés*

Buena Salud
Año 10 - Nº 116 \$7 - Cdnx \$1.000 ISSN 0328-459X *Leerla Hace Bien*

**CUANDO
EL AMOR
ALTERA LA
BALANZA**

UNA NUEVA
PAREJA,
INFIDELIDADES,
PELEAS Y
RECONCILIACIONES

LAS
PREGUNTAS
QUE NO
SE ATREVE
HACERLE AL
CIRUJANO
PLASTICO

**EVITE QUE LOS
ALTIBAJOS
SENTIMENTALES LO
HAGAN ENGORDAR**

ADEMAS

- POR QUE
COMER MAL
AFECTA
SU BELLEZA**
- COMO
TENER UNA
PAREJA
ESTABLE**
- EJERCICIOS
FACILES PARA
ENDURECER
LAS PIERNAS**

ISSN 0328-459X 00116
9 770328 459002

CUESTION DE PESO

Alta 1 - Año 15 Argentina \$3,90

Conocé las trampas calóricas de los platos light

Recetas para impactar en la mesa

ISBN 987-625-0709-9

783876 250702 00015

\$3.90

15

EL METODO PARA BAJAR DE PESO QUE TE CAMBIA LA CABEZA

COMER FRENTE AL ESPEJO

¡PARTICIPA YA EN NUESTRO PROGRAMA!

Envía el cupón que encontrarás dentro del fascículo y convertite automáticamente en uno de los PROTAGONISTAS DE CUESTION DE PESO

ENVIA EL CUPON YA MISMO

APRENDE A QUERER TU CUERPO

DEJA DE HUIRLE A TU REFLEJO

PREVENIR

¡ES SALUD!

RELAJA CUERPO Y MENTE EN SÓLO 8 PASOS

18 MEDIDAS CONTRA EL CÁNCER DE MAMA

NO SOY PERFECTA ¿Y QUE? PLAN PARA ACEPTAR TUS LIMITES

ARTRITIS Y ARTROSIS SIN DOLOR

-5kg

En un mes con la **dieta del TÉ**

¿QUIERES ADELGAZAR, MEJORAR TUS HUESOS, AHUYENTAR EL COLESTEROL? ... LOS EJERCICIOS QUE NECESITAS

00179

REPUBLICA ARGENTINA

NUMERO 179

GLOBUS

REGISTROS DE ENSAYOS

Inicialmente nos reunimos los intérpretes solites y nuestras almas, haciendo un ensayo semanal de dos horas. Cada encuentro consiste en una hora de entrenamiento un tanto físico con algunos ejercicios lúdicos y luego otros relacionados a autoficción. Es pertinente mencionar que Camilo tomó un taller de escritura autoficcional, que nos ayudará un montón para iniciar este proceso).

Ensayo 1

6/9/2021

Comienza el trabajo físico. Nos encontramos entre los intérpretes para realizar la activación del cuerpo y entrenamiento de una hora para proponernos a las siguientes actividades.

Gracias al taller que está tomando Camilo sobre dramaturgias desde la autoficción, hicimos una actividad que tenía relación a contar a modo de corriente de la conciencia, lo mejor de nosotres (autobombo), mientras quien iba observado intervenía en diferentes lugares del relato.

Por otro lado, se hace el ejercicio contrario. Contar desde una mirada personal lo peor que tenemos para ofrecer (antihéroe), con la misma dinámica: quien observa va interviniendo poco.

Dificultades

Ara: En el antihéroe es más fácil mentir/inventar.

Camilo: Después de haber estado dos años sin entrenar el cuerpo (producto de la pandemia), a mi cuerpo le costó poder ponerse a tono de lo que las actividades físicas proponían.

Hallazgos/goces

Ara: Disfruto de los delirios que aparecen en los ejercicios donde se implica la verborragia.

Preguntas

Camilo: ¿Qué tipo de cuerpo entrenado debemos tener para llevar a cabo un proceso creativo actoral, desde el teatro físico?

Ara: ¿La rapidez de la lengua inhabilita el pensamiento/racionalidad del discurso?

Ensayo 2

13/9/2021

Calentamiento físico.

Actividad actoral: Camilo propuso a Araceli un ejercicio de relajación en el que debía cerrar los ojos, sentarse y pensar en un lugar en el que ella había sido feliz, algún viaje cualquiera. El recorrido del ejercicio iba a través de diferentes frases que Camilo le iba indicando, como por ejemplo:

- Piensa en dónde estabas.
- Con quién estabas.
- Cómo estabas vestida.
- Qué estabas haciendo.
- Cómo estaban puestas tus manos.
- ¿Estabas feliz? ¿Estabas triste?
- ¿A qué olía?
- ¿Sientes que has cambiado desde ese momento?
- ¿Estaría hoy en ese lugar, nuevamente?

El ejercicio original es a partir de una foto en el que apareciéramos, y que pudiésemos llegar a esos descubrimientos a través del guía (ejercicio aprendido en el taller de dramaturgias a partir de autoficción). De todas maneras, para nuestro encuentro quisimos cambiar algunas pautas para jugar más con el recuerdo, la memoria y lo que el imaginario también proponía. Luego de la escritura de ese proceso, invito a Araceli a participar actoralmente de ese proceso; de ese lugar construido.

Dificultades

Ara: en el momento de decidir con qué imagen grata de viaje, la primera que se me cruzó fue bien simple. Tuve un micro segundo en que pensé cambiarla por alguna con más potencia dramática para la escena. Sí, juicio puro. Entonces me hice cargo de lo que mi cerebro me regaló. Cuando Camilo me propuso ennegrecer aquella historia,irme hacía otro lado, me fue muy difícil no ser fiel a la realidad. Intuyo porque el recuerdo era agradable. Si bien en una parte estuve cerca de distanciarme y lograr una emocionalidad, ME ASUSTE, ME ESCAPÉ.

Camilo: Es una de las primeras veces que me enfrento a procesos guiados desde la mirada externa, desde la dirección. Y me da un poco de miedo, me CAGO. Son miedos que tendré

que dejar atrás en mi crecimiento profesional. Creo que pude llevar a cabo un proceso desde el compromiso con mi compañera para llegar a espacios interesantes.

Hallazgos/goces

Las manos entenderlas como un lugar de expresión a desarrollar.

Preguntas

¿Estamos preparados para indagar en ciertos recuerdos? ¿Cómo nos preparamos para trabajar con este material? ¿El cansancio corporal puede ayudar a derribar algunas barreras?

Ensayo 3

27/9/2021

Calentamiento físico.

Camilo realizó un ejercicio de Paco Gimenez. Usar la solemnidad, el dramatismo y el humor para contar porque hace teatro.

“Desenterrando muertos” (ejercicio medio inventado)

Ara hizo correr a Camilo durante 7 minutos. La idea era ir cambiando la música (a modo de estímulo) y realizarle preguntas diversas desde banales a importantes. Por ejemplo: ¿El primer golpe? ¿El regalo más feo? Un susto. La masturbación. Un color. Tu parte facha. El nombre de un amor. Tu perro. Mamá, papá. Un secreto enorme. Etc.

Otra cosa que buscaba el ejercicio es que la respuesta fuera inmediata, sin armar una respuesta. Si Camilo pensaba, Ara agregaba un minuto más de corrida. Con la información que Camilo iba soltando, se elegía una de las temáticas, o personas para que las llevara a un terreno completamente ficticio.

Dificultades

Camilo: Cuando Araceli me propuso el ejercicio, en el que no debía pensar en nada y sólo referenciar la primera palabra que se me viniera a la cabeza a través de diferentes estímulos conceptuales, me compliqué más de la cuenta. Pasa que es difícil estar corriendo o trotando (el espacio no era tan grande), y estar con la cabeza en blanco para responder a todo lo que iba sucediendo. Por ahí aparecía una frase, y no era la consigna. Por ahí aparecían dos o tres palabras, y tampoco era la consigna. No sé si me pude entregar de lleno al ejercicio.

Hallazgos/goces

Camilo: Creo que ha estado haciendo efecto el taller de “transpiración escénica” realizado por Cone Hass. Mi cuerpo comienza a notar mayor distensión, más apertura y más disposición al trabajo físico. Hay mayor flexibilidad y resistencia a las dinámicas propuestas.

Preguntas

En lo que respecta a nuestros procesos personales, ¿es necesario poner la mente en blanco?, ¿podemos hacer un trabajo desde nuestras experiencias personales, con la consigna de quedarnos totalmente en blanco?, ¿qué pasará cuando dispongamos el trabajo físico del cuerpo, y pensemos llevarlo a límites no conocidos?, ¿la mente queda en blanco, o es un trabajo en conjunto entre mente y cuerpo?

¿Qué es más difícil de ficcionar: los recuerdos gratos o ingratos? Pareciera que es más fácil sacarle el culo a la jeringa a los traumas dolorosos ¿Mecanismo de autodefensa? Y por el contrario, profanar lo bello que nos sucedió, al menos en los primeros encuentros se nos presentó como una dificultad.

Ensayo 4

04/10/2021

Calentamiento físico.

Camilo retomó las actividades que Araceli le había hecho en el encuentro anterior. Le hizo algunas modificaciones que tenían que ver con que, tras correr y responder a los estímulos conceptuales, tenía que pensar en el espacio como un cuadrado con cuatro subcuadrados dentro. En cada uno de ellos se trabaja sobre diferentes emociones: tristeza, comicidad (risa), amor y odio. La idea comenzó a partir de unas de las frases que Araceli fue comentando en relación a su pasado y en base a la guía de Camilo, comenzaba a contar una historia transitando por los “espacios sentimentales”. Lo interesante del ejercicio es que Camilo no sabía si lo que Ara iba relatando tenía que ver con episodios de su vida real, o en realidad estaba sujeta a modificaciones que construían pequeños relatos en términos de autoficción.

Dificultades

Camilo: Se me está complicando el pensar en una mirada externa que nos ayude a trabajar en conjunto con Araceli. Hasta el momento todo lo relacionado tiene que ver con perspectivas individualistas, y no hemos podido trabajar nada en nuestro vínculo.

Ara: En cierto momento del ejercicio llegue a una emocionalidad algo fuerte, que seguramente podría haber sido más ¿Por qué? Porque me asusté, me volví a escapar. No tan groseramente, esta vez logré habitarlo un poco más.

Hallazgos/goces

Ara: en este encuentro si me permití jugar. Hacer ese pacto de mentira del cual habla Sergio Blanco. Y lo gocé, era super divertido ir manipulando mi “verdad”. Quizás la indicación concreta de caminar por diferentes cuadrantes emocionales (espacios sentimentales según el señor que escribe arriba), ayudó a tener más herramientas para profanar los recuerdos. Salieron cosas interesantes, en cuanto a imágenes de mi primaria, de las cuales muy poco quedó como cierto.

Ensayo 5

03/11/2021

Este encuentro tiene un proceso y una finalidad diferente. El objetivo es desarrollar un “Mapa de las ideas” o una “Caja de herramientas”, a modo de dispositivo de creación, que nos permita generar material dramático proveniente del interés de la creadora, en este caso Araceli; es Camilo quién está guiando esta actividad. Este mapa de ideas consiste en hacer un acopio de diferentes materialidades, imprimir imágenes que hagan referencia a estos objetos, e irlos pegando en una cartulina a modo de collage para pasar a la siguiente actividad.

Los materiales solicitados son los siguientes:

- Un objeto de la infancia.
- Un diario íntimo o una carta.
- Un mapa o elemento que se relacione a viaje.
- Una vestimenta.
- Una fotografía.
- Un tema musical.
- Un lugar de la casa.
- Un poema.
- Un texto.

- Una película.un objeto que nos resulte curioso.
- Un objeto que sí o sí tiene que estar.
- Un estudio propio.

Actividades por etapa:

1. Recortar y pegar sobre una cartulina, todas las imágenes que se seleccionaron. El modo de pegar estos materiales es decisión de quien lo ejecuta.
2. Hacer 13 puntos sobre la superficie, en distintos lugares, tratando de no hacerlos sobre las imágenes seleccionadas. Marcarlos con un color.
3. Unir los puntos con 12 líneas, dejando dos extremos libres de unión (de un color diferente).
4. Luego, sobre la superficie, hacer otro tipo de marcas (numeral, asterisco, etc), 26 en total, con un color diferente al resto.
5. Sobre los 13 puntos iniciales, escribir 13 sustantivos.
6. Sobre las 12 líneas, escribir 12 verbos.
7. Sobre los 26 puntos finales, escribir 26 adjetivos.

Con el mapa de ideas construido, esperamos que ella pueda echar a volar la imaginación, y con lo que le resuene de su propia construcción, pueda hacer un escrito personal con las palabras y las imágenes. No es necesario que utilice toda la materialidad construida, si no lo que a ella realmente le haga sentido.

Ensayo 6

18/11/2021

El trabajo sobre el “Mapa de ideas” lo dejaremos para más adelante.

Hoy se realizó un trabajo sobre el monólogo escrito por Araceli denominado: “Amor es mirarse al espejo y no romperlo.”

Apreciaciones de Camilo después de leerlo (lectura simple):

- *El monólogo tiene dos cosas que son sumamente ricas: Por un lado tiene un sello directo con la forma de Araceli, y, por el otro, está muy cargado de imágenes. Esto último lo hace mucho más interesante pensando que estamos abordando el Teatro Físico como parte de nuestro proceso de investigación.*
- *Me pregunto: ¿Qué pasa si la palabra se resume en acciones, imágenes, sonido? Es decir, ¿será viable utilizar otros recursos más que la palabra hablada?*
- *Elementos que aparecen en el monólogo:*

1. *Lluvia.*
2. *Animales: Si bien sólo se abordan los sapos, ella tiene una relación de vida con los animales por la familia de donde proviene.*
3. *Relación con su madre.*
4. *Sailor Moon: Es interesante este recurso. Si bien ella lo aborda desde lo que le significaban esas caricaturas en términos de lo que proponen como imagen física de las mujeres, la serie aborda problemáticas súper interesantes sobre contenido político y feminista. Sería interesante, quizá, ver que aparece en eso.*
5. *Gordura: Cruza toda la línea dramática.*
6. *Vestimenta: “Les gordes sólo pueden usar lo que les quepa y no lo que quieren”. Estigma social.*
7. *Tiro bajo.*
8. *Diablo y Soledad: Compañeros / consejeros / malas y buenas influencias → ¿Que buscan estas figuras en ella?*
9. *Ser simpático/a es casi un apellido del/la gorde.*
10. *Amor.*

Entrenamiento con Ara:

- Calentamiento: Despertar el cuerpo. Se le propone a la actriz comenzar a movilizar su cuerpo en base a lo que la música le propone.
- Focalizar en la respiración.
- Llenar ese cuerpo con el aire.
- Al llenarlo, es el aire el que produce el movimiento.
- Lograr un imaginario en términos de movimiento. Pensar el aire como brisa, ventisca, temporal, aliento, soplido.
-

Desarrollo actoral:

Pregunta: ¿Qué es lo bueno de ser gorde? (Autobombo).

- Ser gorde ayuda a caminar en la calle con mayor seguridad → Que no te violen.
- Carácter: Simpatía o humor → ¿Comediante o víctima?
- Ser más tolerante al frío.
- Despierta muchas fantasías y fetiches en los demás.
- El gorde disfruta de ser abrazado.

- La gorda puede hacerse la embarazada para salvar situaciones.
- Siempre va a tener mejor relación con los mozos.
- Son buenos recomendando restaurantes.
- Son propensos a recibir un asiento en transporte público.

Pregunta: En una frase, ¿qué es lo que destruye los nueve puntos anteriores?

- El gordo nunca es invisible.

Tarea para la próxima semana: Araceli tiene que traer una lista de varios puntos sobre lo bueno que tiene ser gordo.

Ensayo 7

25/11/2021

Activación del cuerpo. Camilo propuso varios ejercicios para el estiramiento y la resistencia.

Trabajo creativo

Camilo comenzó a leer el monólogo y la actriz solo tenía que accionar con lo que el discurso le resonara el cuerpo. Tratando de ser lo más honesta con ella misma.

Imágenes/situaciones interesantes: con algunas sillas del espacio, armó de manera irregular la aparición de la súper verruga lingüística.

Cuando el texto hace alusión al tiro bajo, ella se puso de una manera bufonesca debajo de esa “super verruga” y luego las tira.

Dificultades

Ara: En los ejercicio netamente físicos, tengo dificultad para pararme de un solo envión. Un poco por no tener demasiado aceiteada la técnica y otro poco porque al levantar la espalda aún tengo algo de miedo de colocar mal el cuello.

En la parte creativa, hubo momentos que realmente deje que fuera la lectura de Camilo que ejecutará el cuerpo, en otros el conocer el texto hacía que me adelantará, siendo más racional. Aunque considero que en algunas pequeñas acciones fue una ventaja, ya que me proporcionaba imaginarios para trabajar con las sillas que había en el espacio. ¿Eso sería un pequeño equilibrio entre experiencia y emocionalidad?

Cami cuando lo leyó por primera vez, no me dió ninguna consigna. Después supe que era para ver como reaccionaba. ¿Qué hizo la señora? Nada, se quedó escuchando. “Despabilece

mujer”. Estoy descubriendo de a poco sus métodos, encontrándonos los dos en estos roles. No lo catalogaría como dificultad ya que en ese desconocimiento pueden aparecer situaciones que nos sorprendan para la escena, y creo que es una gran ventaja también para la investigación. Camilo es la primera vez que se enfrenta a la dirección y yo al estar sola en una obra larga.

Ensayo 8

2/12/2021

Aunque desgastados arrancamos el ensayo una hora después.

Primero la actriz trotó varios minutos. Luego Camilo propuso dos series de varios ejercicios en colchoneta. Después Araceli comenzó a correr de nuevo pero en esta oportunidad con consignas. Cuando Camilo pausara la música, ella debía quedarse en stop, tensa, y responder de manera verborrágica a las preguntas que el Director realizaba: “¿Qué te gustaba más de tus cumpleaños?” “¿Algo que amas hacer y escondes?” “¿Una vez que te pelearas a golpes?” Etc. Esta dinámica se fue combinando con abdominales. Después mientras corría cuando pausaba la música, Araceli debía hacer una flexión y decir una palabra relacionada a la gordura, a la vivenciada por ella y no en términos macro, o conceptuales. palabras que salieron: “paspadura”, “silla”, “helado”, “Britney Spears”, “By Pass”.

Camilo le pidió a la actriz que caminara para recuperar la respiración. Que caminará para ella. En esa caminata Araceli empezó a jugar con las líneas del espacio (tiene cuadrantes pintados para protocolo covid), y a hablar sobre las líneas y otras situaciones que pueden resultar interesantes para seguir explorando:

No me gustan las líneas. Porque son rectas y delgadas, sobre todo porque son delgadas. Nadie puede seguir una línea toda la vida.

*Hoy no entro en la categoría de gorda ni hegemónica. Estoy en el **Purgatorio de los cuerpos***

Dificultades

Ara: en la parte netamente física, los ejercicios que involucren plancha frontal me cuesta sostenerlos por mucho tiempo.

Cuando tenía que sostener el stop tenso, a lo último ya estaba modo gelatina. Y la voz super comprometida con el cansancio, entre baja de volumen y aguda.

Hallazgos/goce:

Ara: Cuando estaba perdida, Camilo me sugirió caminar en líneas rectas y aprovechar el cansancio. Después de unos segundos me preguntó porque estaba enojada, o si estaba buscando algo. Fue ahí donde surgió el purgatorio de cuerpos. Porque en la caminata, en líneas, dentro de un espacio que estaba delimitado, mi problema era que no tenía ningún lugar donde ubicarme porque no pertenecía ni a las gordas ni a las flacas. Ahí hubo un problema físico y espacial llevado a lo dramático.

Ensayo 9

15/03/2022

Retomamos ensayos 2022 con equipo completo de trabajo: Agustín Sanchez como técnico de la puesta en escena y Ailen Boursiac en la asistencia de dirección.

Camilo: El trabajo estaba orientado a destrabar un tanto el cuerpo de mi compañera, después de más de 3 meses de no vernos. Se le propone jugar con su experiencia en ese ámbito: trabajar sobre el movimiento para relajar articulaciones, musculatura, huesos, piel. El calentamiento, básicamente, estaba destinado en poner a disposición su cuerpo para el trabajo que se iba a gestar.

La segunda parte del trabajo se basó en el concepto de la “presencia”. Si bien es un concepto que se aborda en las prácticas actorales, y nosotres mismos hemos incursionado en sus descripciones más de una vez, debo asumir que es un concepto que no tengo resuelto. Lo propongo como idea para pensar el “estar en escena”, con una disposición clara de generar un habitar. Seguiremos trabajando en ello para ver qué sucede.

Se propone como actividad posicionar una silla al centro de la sala, en la que la actriz comience estando sentada:

1. Pararse de la silla de forma neutra. Sentarse → Esto se repite en más de una oportunidad.
2. Pararse de la silla de forma negativa. Sentarse → Esto se repite en más de una oportunidad.
3. Pararse de la silla de forma positiva. Sentarse → Esto se repite en más de una oportunidad.

Es interesante ver cómo la actriz comienza a tener una actitud diferente, en su rostro, su postura, su corporalidad. Le pido que comparta esa mirada con los ojos que la miramos.

Estaba cargada de algo. No sabría decir qué, no sé si eso importa para este desarrollo, pero algo pasaba entre la neutralidad a la carga de pensamientos positivos y/o negativos.

El trabajo siguió de la siguiente manera:

1. Moverse en el espacio desde la neutralidad.
2. Moverse en el espacio desde lo positivo.
3. Moverse en el espacio desde lo negativo.

Comienza a aparecer algo interesante: el juego. Cosas sin sentido que de pronto empiezan a tener significaciones varias, la “versión” de cada una de las ahí presentes. Cuerpo cansado que empieza a sentir, a transpirar; aparecen los fluidos: sudor, lágrimas, saliva, moco.

Pido a la actriz que pare, que se centre en el espacio y que cierre sus ojos. La agitación es evidente. Propongo que comience a tener conciencia de cada parte de su cuerpo. Parto desde abajo, en sus pies, hasta llegar a su rostro, su cabeza, incluso su pelo. A bajar la guardia, diríamos, del trabajo anterior. Incluso expandir los horizontes de sus sentidos, al menos con la audición.

Retomamos el juego de las postas. Dividimos el espacio en 4 partes y cada una tiene un sentimiento / sensación / carácter: amor, alegría, odio, tristeza.

El juego parte de la lectura de un extracto de “Amor es mirarse al espejo y no romperlo”, específicamente el *Round*, y se le solicita que improvise desde ahí. Que nos cuente el porqué de ese párrafo, que la llevó a escribirlo y cuáles eran las imágenes que iban apareciendo, todo esto pasando por las diferentes postas.

Cosas interesantes salieron: “Les quiero pegar a les que hacen sillas de heladería”, “A mis compañeras de secundaria que decían que le pusiera voluntad”, “A mi misma por operarme”. Aparece un juego interesante con sus puños, sonoro y de golpes que me gustaría volver a revisar.

Por último, le encomiendo una tarea. Todos los martes le voy a llevar una lista de preguntas para que me lleve las respuestas el viernes y yo poder pensar alguna dinámica de trabajo al siguiente ensayo. Las primera preguntas que se le realizaron son las siguientes:

- Si tuvieras una máquina del tiempo para ir a cualquier parte, ¿para dónde irías?
- ¿Le tienes miedo al pasado, al presente o al futuro?
- ¿Hay algo en lo que hayas cambiado de opinión? → Algo trascendental.
- ¿Qué cosas te asombran?, ¿qué te sorprende?
- ¿Qué cosas te preocupan de tu quehacer artístico?

Dificultades

Ara: Cami me propuso una acción super sencilla y cotidiana: sentarme en una silla y pararme. Primero desde una neutralidad, luego desde una emocionalidad positiva y otra negativa. Acá apareció la mirada distante a los espectadores. Es importante el trabajo cuando lo interpelo porque es necesario, y cuando lo hago porque es mi zona de confort. Mi dominio sobre la escena, el control del péndulo con el público. ¿Vicio o ventaja?

Seguimos con esa dinámica de lo positivo, asumí que era enojo. Fue difícil, siendo que no suelo serlo. Luego apareció una especie de paranoia/miedo/acecho, pienso que era un poco aprovechar esa vergüencita del primer encuentro con el equipo.

En la parte de relatar en los cuadrantes de emoción (amor, tristeza, enojo, alegría) que me había sucedido con los nutricionistas, primero al tener la voz rota me distrae demasiado cómo se emitía el sonido. En algunas partes me escapé mintiendo, en otras sí lo hice por diversión. Aunque me hubiera gustado mentir más.

Hallazgos/ goces

Ara: Cada vez que me perdía, que me ponía racional, me enfoqué en la palabra JUGAR. Eso hizo que en varios momentos me divirtiera mucho con lo que mi cuerpo iba haciendo relacionado al impulso que me provocaba la música.

Miedo a que te quedé atrapado el culo en las sillas de las heladerías.

Sonoridad en los puños cuando tenía que golpear y ese alguien terminó siendo yo.

La cara de mis compañeras de secundaria queriendo acompañar a correr, Porque si quería bajar de peso solo tenía que “ponerle voluntad”.

Ensayo 10

18/03/2022

Ara: Comencé estirando un poco sola hasta que llegó Ailu. Puso música y colocó una luz. Juntas activamos el cuerpo, abriendo articulaciones, jugando con el peso en equilibrio y desequilibrio. Ella me propuso caminar en línea recta. Ir y venir usando lo positivo y lo negativo, también tomando los impulsos que la música me proponía. Después continuamos con la lógica de los cuadrantes y las emocionalidades pero llevadas al espejo, y solo trabajamos con 3: amor, enojo y tristeza. Ella leyó un fragmento del texto, la parte de correr en bombachas y los sapitos y yo en base a eso tenía que relatar. Apareció algo de cómo debe ser una nena y cómo no.

Camilo: Ese día llegué atrasado. Cuando entré a la sala, Ailú estaba trabajando con Ara en una conversación consigo misma a través del espejo. Fue interesante ver lo que ahí pasaba, porque puso un estímulo lumínico que creaba una atmósfera particular. De ese trabajo, pudimos darnos cuenta que **independiente de que la obra tenga en el título un espejo, el objeto se hace imprescindible**. Llegar a esos espacios de “literalidad” de pronto son aciertos más que desventajas.

El trabajo siguiente respondió a pincelar las “Técnicas de Laban”. Estas técnicas son 8 y las paso a denominar a continuación:

1. Presionar.
2. Golpear.
3. Retroceder.
4. Cortar.
5. Deslizar.
6. Flotar.
7. Sacudir.
8. Teclar (esta técnica no la estaría comprendiendo).

Mi intención era que existiera un trabajo expresivo a nivel corporal, por lo que busqué un grupo musical que le diera a Araceli posibilidades de movimiento, con un imaginario cercano a la técnica que yo le iba pidiendo. El grupo seleccionado es “Altan Urag”.

Las 4 técnicas que trabajamos con Ara fueron: presionar, cortar, flotar y sacudir.

Es interesante ver el trabajo de Araceli físicamente. Se ve que ella tiene mucha confianza en lo que son sus piernas, la fuerza que tiene: es ágil, es rápida, es precisa (no siempre). Creo que lo importante acá es que tengamos un trabajo en el que fortalezcamos otros lugares, sus brazos, sus tronco (se caga mucho para usarlos).

La consigna del trabajo estaba atravesada por 3 elementos necesarios:

1. Gravedad: Puede ser pesado o liviano.
2. Tiempo: Puede ser sostenido (lento y continuo), o impulsivo (corto y rápido).
3. Espacio: Direcciones.

Acá es donde se genera mi interés de trabajar esa expresividad corporal, pero direccionado hacia la composición de la voz. Le pido a Ara que trabajemos las consignas de hace un tiempo: autobombo y antihéroe.

*Autobombo: Estuvo cargado de una actitud pesada, envolvente, terca. Como un locutor que parte haciendo una receta de cocina (risotto) con una frase particular: “*Ni más, ni menos*”.

*Antihéroe: Cuatro cosas a tener en cuenta. Es mala para hacer arroz, mala para el clima, mala para los gustos de helado (crema del cielo), tiene muchos tocs → Profundizar.

Dificultades

Ara: la utilización del espejo. Hablar mirándome, ver el cuerpo moviéndose y juzgar la calidad de los movimientos en vez de concentrarme hacia donde iban o qué impulsos vienen de eso. Creo que solo logré mirarme realmente a los ojos en el espejo una vez, y fue en el momento de sacudir cuando estaba cansada y terminé frente al espejo respirando sobre él.

En los movimientos de corte, tenía una dificultad sobre todo en la velocidad.

Hallazgos/goce

Ara: La luz violeta y flotar un hermoso viaje casi psicodélico fue sin necesidad de meterse nada.

Cuando Cami me propuso relatar cuestiones en la que soy mala usando la técnica de cortar, fue interesante y divertido como apareció una voz entre ansiosa y tartamuda

Después en el autobombo cuando tenía que contar que yo sabía hacer el mejor risotto del mundo utilizando la técnica de flotar se manifestó un ser de voz gruesa, grave que hablaba lento. Muy soberbio, que cuando hablaba de cantidades decía “no más, no menos”. Tenía una actitud muy mansplaining.

Ensayo 11

22/03/2022

Camilo: Calentamiento. Música dosmilera que le provoca el estar en una época determinada. Es juego; todo lo que comienza a aparecer es juego de ella con el estímulo musical. Aparece el show, la mirada con el público, la conexión de miradas. Se hace la sexi a ratos, se hace la misteriosa en otros. Suda, suda mucho; mucho sacudir en ese cuerpo, se entretiene y se ríe. Se cansa, y hay que jugar más con ese cansancio.

La siguiente actividad estuvo pensada para que ella, a través de canciones específicas, soltara su cuerpo (sin que aparezca el payaso, sin ridiculizar las situaciones). El imaginario es que estaba en un gran escenario, con un público que sólo la venía a ver a ella. No era necesario cantar las canciones, mas no estaba prohibido.

Araceli propuso como trabajo unas fotos impresas. Son 3 (que tengo guardadas yo), en las que aparece ella vestida de payasa, pero con edades diferentes: la primera a sus 6 años en el

jardín, la segunda a sus 17 años en un jardín de niños en situación de riesgo social, y la última a sus 28 años en la presentación de payasos en ojotas. Nos pusimos a conversar, a charlar de lo que significaba cada una de esas etapas en su vida, de cómo significó la figura del payaso para la construcción de ella como actriz. El relato es ambivalente, va mutando, de pronto hay cierta teatralidad en la forma, de pronto se hace real. Me interesa la repetición del relato en formas diferentes. Hay emoción, y de esa emoción transitamos a pasajes interesantes como la relación con su hermana y la distancia, la relación con su madre y la incompreensión de muchos episodios, y la relación con su padre, tan fraternal que emociona.

Hallazgos/goces

Ara: Cuando se me pidió que no ridiculizará las canciones, al principio fue un poco difícil, ya que son temas con los cuales jugamos siempre. Tenía que reprimir a mi señora de cuarenta y tantos, borracha de fiesta que quería comerse un escenario. Sin embargo, salieron muchas otras cosas que no suelo transitar tanto, como movimientos pequeños. No se porque no los hago, ya que me encanta la tensión que producen, esa suspensión en el aire (no tengo dificultad para realizarlos). Pero terminó optando por el desboque, por los movimientos grandes, fuertes.

Dificultades/ Preguntas

Ara: Con las fotos de las tres payasas, lo que se disparó fue algo más desde el término de charla: cuántos años tenía, porque estaba vestida así, si yo quería vestirme de esa manera, me gustaba hacer de payasa, etc, etc. En ese momento se me dificulta mucho mentirle al equipo. Me parecía que era necesario que ellos tuvieran la información concreta, la más cercana a la real, la “materia prima” para después moldear, sacar, inventar, ponerle adornos. Entonces me surgieron muchas inquietudes con respecto a cuando tengo que ficcionar situaciones de la vida. ¿Cuando pongo la mentira? A mi me divierte, pero hay veces que como estamos trabajando juntas me siento un poco sádica. ¿La ficcionalización es decisión mía en la escena o del equipo? ¿A ellos les tengo que informar después del trabajo donde ingresó el engaño? ¿Cuándo tengo que sí o sí decir la verdad? Porque pensándolo desde las palabras de Sergio Blanco, algunos hechos reales tienen que existir para que sea autoficción.

¿Cómo encontrar en esas anécdotas el UMF?

Ensayo 12

29/03/2022

Camilo: La Ara llegó sensible, y obvio que eso es algo que se iba a usar en el encuentro. ¿Cómo no? Si de las miserias nace este trabajo, y entre más ella esté movilizada, e incluso, más miserable se pueda sentir, más rico se puede hacer el trabajo.

La propuesta de trabajo estaba pensada desde la improvisación. Pero no era sólo una improvisación de ella, sino también mía. Hay veces que me siento perdido, y ayer fue uno de esos días.

Le pedí a Araceli que llevara el mapa de ideas que realizó el año pasado. De él, le pedí que eligiera 4 elementos que le interesaba trabajar:

1. Texto de domingos.
2. Texto de incapacidad de vínculos.
3. Mapa de Colombia.
4. Primera obra de Teatro.

Le dije que justamente con esos no íbamos a trabajar, así que elegí yo otros 4 elementos:

1. Estudio médico.
2. Pantalón tiro bajo.
3. Agenda Pascualina.
4. Película→ Tornado.

Como en encuentros anteriores, hice una división de cuatro partes en el piso marcadas con tiza, y en cada uno de esos microespacios escribí los cuatro temas que la Ara debía transitar. El trabajo estaba pensado para que pudiéramos sacar material dramático a partir de la escritura y dibujos en el piso, hechos por ella, y lo narrativo que iba saliendo. Todo estaba matizado con episodios musicales (en este caso, de Bjork).

Aparecieron cosas sumamente interesantes, que tuve la buena idea de grabar para luego traspararlo a material escrito. Todo está recopilado y sumado a la carpeta “Textos dramáticos propios”.

Le propuse a Ara también una serie de 5 preguntas más para que me las trajera en el próximo encuentro impresas para seguir recolectando material dramático. Las preguntas son las siguientes:

1. ¿Cuál es tu habilidad más inútil?
2. ¿El libro que te haya marcado?
3. ¿Quién fue tu primer amor?
4. El recuerdo más lindo que tengas con tu madre.
5. ¿Qué vendría a ser para ti un acto político?

Dificultades/ Preguntas

Ara: La primera dificultad que me apareció, es que soy pésima dibujando. Creo que comencé con el cuadrante del tiro bajo, usaba la tiza como queriendo tachar la palabra pero una fuerza me hacía volver la tiza para atrás, entonces se terminó armando como una especie de rayo envolvente. Verbalmente salió un discurso político, que era acompañado corporalmente por dos deditos hacia arriba. En el cuadrante de tornado, en cuanto a gráficos y dibujos no logré hacer nada demasiado llamativo ¿Será porque no implica nada doloroso? Comparando con los otros tres cuadrantes donde había mucha carga emocional. Los otros tres tenían traumas, este creo que puede considerarse un escape gracioso.

En pascualina escribí la palabra fe, ya que me traía la imagen de la adolescencia, el recuerdo de una Ara que creía, que se ilusionaba, que quería tener un noviecito.

En estudios médicos también escribí Fe, pero ahí significa nomenclatura química del Hierro. Elemento del cual tengo deficiencia desde que me realice la operación bariátrica. Además escribí el signo pesos, el costo de la intravenosa del hierro, y fui encerrando todo eso con la tiza y a mi misma, haciendo una especie de círculo que terminaba en mi entrepiernas dando la sensación de que estaba en un útero o que hablaba desde ahí ya que la línea dibujada en el piso parecía un cordón umbilical. Desde ese lugar, con verbosidad comencé a enumerar muchas cosas que hay en los hospitales, colores, situaciones, olores. Fue sumamente interesante porque era descriptivo, aparecían imágenes y todo el relato era muy visceral.

En el cuadrante de pascualina, Camilo me pidió que hablara como si escribiera en ese momento, onda “Querido diario: hoy tal cosa” y que no explicará ni justificará. Increíblemente difícil. No logré jugar realmente en ese sentido. A pesar de eso salió la historia del chico x. El primer chico que me gustó y que como la mayoría de todos, no me hizo caso. Por suerte, sino hoy estaría viviendo en el pueblo con tres pibes deprimidos. Escribí “gracias”, no la agenda sino a esa adolescente gordita. Me emocioné, con lágrimas, un poco desde la actuación pero otro poco real, de verme salvada y que transitaba un día extraño. Fui al cuadro donde decía “TIRO BAJO” y lo modifiqué a “TIREMOSLO ABAJO”. Y desde ahí me acosté en el tornado a llorar de alivio, a llorar en una película de sábado a las 3 de la tarde.

Ensayo 13

01/04/2022

Camilo: Retomamos el ensayo N°10, con las técnicas de Laban. Mi intención es que comenzara a mover el cuerpo. A transpirar, a ver qué va apareciendo en ese cuerpo que poco a poco suda, suda más y el agua cae y cae.

La música propuesta para esta actividad es del grupo **Altan Urag** del disco **Made in Altan Urag**. Técnicas de Laban usadas:

- Presionar→ Canción: Khukh Tolbotan
 1. Figura de una muñeca.
 2. Uso de la lengua.
- Golpear→ Canción: Raakh Li
 1. Boxeadora.
 2. Karateka.

- Retroceder→ Canción: Davalgaa
 1. A ratos lo ondulado.
 2. La mirada hacia atrás.
 3. La repetición.

- Cortar→ Canción: Khiliin Chandad
 1. La velocidad.
 2. Lo eléctrico.

- Deslizar→ Canción: Shiree Nuur
 1. El agotamiento.
 2. Hay algo medio religioso en esa mirada hacia el rayo de luz. (*Ese día entraba un rayo de luz de sol por la ventana de la sala en el Carena. Era interesante ver esa mirada media “inmaculada” que aparecía al mirar hacia arriba.*).

- Flotar→ Canción: Requiem
 1. El recuerdo (*Esto es algo que me pasó a mi con lo que Araceli me iba proponiendo. Me transportó.*).

- Sacudir→ Canción: Ijii Mongol
 1. Nuevamente lo eléctrico.
 2. Contención // Expulsión.

Hallazgos/goces

Ara: Si bien con estas dinámicas muchas veces me encuentro un poco perdida, confío en que algo aparece, y casi siempre sucede. Algo que uso mucho cuando estoy perdida, es el balanceo y la repetición. La repetición me da confianza, porque en el repetir el movimiento llega un momento que deviene un movimiento nuevo, un impulso diferente. Ese lleva a otro, y ese otro a otro y así sucesivamente. En ese punto ya me encuentro tranquila porque solo es seguir el fluido del movimiento y dejar que las imágenes aparezcan. Cada imagen que va surgiendo es como un saque de merca, te hace entrar en una especie de éxtasis.

Con estas técnicas lo que encuentro cómodo es que el no tener que pensar que tengo que armar algo bueno, me saca un poco de la productividad. Me son de mucha utilidad para tener conciencia de explorar más mis brazos y mi tren superior. Así y todo las figuras que más disfruto son las que tienen relación con el suelo, las piernas, la cadera involucradas en algún movimiento donde esté doblada o implique alguna destreza. ¿Será que a la gordita le gusta mostrar que tiene agilidad?

Ensayo 14

05/04/2022

Camilo: Ailu estuvo a cargo del calentamiento de la Ara. A partir de música dosmilera, Ara comenzó a crear poco a poco un personaje extraño. Justo en el momento que sale la canción de RBD, se me vino a la cabeza el año 2006 (por recuerdo, más o menos), y se lo tiré. Ese personaje construido justamente fue el “2006”, monstruoso, un tanto asqueroso, con ganas de volver, de aparecer, de hacer frente a este presente tan diferente a esa época. Siento que podemos seguir trabajando con eso, con esa idea de construcción de una entidad que engloba el contexto, la miseria, los episodios de este proceso creativo. Creo que hay que seguir dándole una vuelta de rosca.

Retomé el ensayo N°12. Dividí el espacio y utilicé los otros cuatro elementos que no habíamos tenido la oportunidad de abordar. Adicional a eso, usé mucha tiza, lo que permitió que ella jugara aún más con los dibujos y con los escritos. Estos son:

1. Texto de domingos.
2. Texto de incapacidad de vínculos.
3. Mapa de Colombia.

4. Primera obra de Teatro.

Nuevamente aparecieron cosas muy interesantes, que están grabadas, pero aún no las he transcrito. En cuanto lo tenga escrito lo subiré a la carpeta correspondiente.

Canción importante para ambos encuentros de trabajo con tiza: **“Libre de amores”** de **Miguel Bosé**.

Le propuse a Ara también una serie de 5 preguntas más para que me las trajera en el próximo encuentro impresas para seguir recolectando material dramático. Las preguntas son las siguientes:

1. ¿Qué significa el espejo en tu vida?
2. ¿Qué ves en 10 años más?
3. ¿Cuál es la parte de ti que más te gusta?
4. En el sexo, ¿dónde está lo imprescindible?
5. Describe a tu pareja sexual ideal.

Hallazgos/goces

Ara: El personaje del 2006 lo disfruté muchísimo. Tiene varias características del bufón. Es deformado, tiene una voz desagradable, babea mucho, utiliza la lástima para engañar y manipular al público, habla de política. Él, además de todo lo horrible que significa en la moda y en concepción del cuerpo de ese entonces, también era todo lo bueno del Kirchnerismo, de la patria grande.

En cuanto a los dibujos realizados con la tiza y lo corporal sucedieron cosas muy interesantes. El cuadrante del teatro lo pinte completamente. En mi cabeza lo que quería es mostrar que eso me llena. Doña literal.

En el mapa de Colombia, dibuje linda y escribí la frase “en culo y en remera” varias veces y después solo culo (de una anécdota que me sé que tuve que cruzar toda una isla en maya porque me robaron el pantalón y los hombres me gritaban de todo.) Palabra que cuando me fui al cuadro de incapacidad de vínculo descubrí que terminaba así. Si está grabado creo que era algo gracioso. Vin-Culo.

En el de los domingos, en un momento empecé a escribir muchos insultos hacia mi personas, uno arriba del otro lo que hacía que visualmente la imagen sea muy caótica y además que no se entendiera que decía. No era importante la palabra sino la bronca, o la impotencia que suelen provocar ese día. Sí había una que era legible: MUERTE.

En el cuadro de la incapacidad de vínculo es donde más permanecí. Lo noté después de un tiempo que cuando escribía en los otros rápidamente volvía ahí. Donde más inútil me siento

es donde mi cuerpo permanece. Si bien como actriz tengo herramientas en cuanto al cuerpo, y estaba bastante consciente de cómo utilizarlo en posturas, planos, manipulación de la tiza, mirada hacia el equipo, se me escapó la permanencia casi terca e inconsciente de estar ahí

Dificultades

Ara: Lo detallo acá, pero en realidad fue un poco superada. Cuando inicie la dinámica, me despreocupé por generar textos interesantes. Me agarré de las muchas tizas que me dió Camilo confiando en que cuando lo necesitara hablaría, y sino me daba cuenta desde afuera me lo marcaría el equipo. Importante eso, sino lo descubro yo de la escena tengo un equipo afuera para decirme “por acá Ara”.

En esta oportunidad, no aparecen tantos personajes, sino relatos desde mi voz natural. Al principio me escuchaba extraña. Raro no escudarse en un ser inventado. Raro no caer en el lugar de confort. Al no estar acostumbrada a habitar esos mundos, esos lugares, desconocía mi propia voz, entonces no terminaba de saber que era orgánico lo que hacía o no. Y este juzgamiento inmediato sobre mi propio hacer me distraía en algunos momentos.

Ensayo 15

08/04/2022

Camilo: Después de mucho tiempo nos acercamos nuevamente al texto. Hay un material importante de dramaturgia que era necesario retomar para ir experimentando y, a la vez, componiendo. Destruirlo o mantenerlo; esa es la consigna de los viernes.

Partimos con un calentamiento de música dosmilera, de esa que nos gusta a nosotres y nos pone en una situación de juego que se va contagiando. Es primera vez, también, que el equipo ingresa al espacio lúdico. Veo en ella una disposición diferente (no es que no tenga una excelente disposición siempre, sino que esta vez se sentía acompañada y eso lo hacía notar en su forma, en su cuerpo, en su hacer).

Recordé el juego que nos hacía el Cone de las sillas. Como justo éramos tres, el juego funcionaba un poco más, aunque inventamos cosas que yo no recordaba. Se ponen muchas sillas en el espacio, desordenadas unas de otras, y nos repartimos en el espacio. El juego consiste en que uno persigue y el otro es perseguido. Si el perseguido toca al tercero que está como estatua, ese pasa a ser el perseguidor, mientras que el que perseguía pasa a ser el perseguido. Sé que es un poco confuso, pero en mi cabeza funciona excelente.

Termina el juego. Comienzo a leer la primera hoja del texto “**Amor es mirarse al espejo y no romperlo**“, y Araceli se pone atenta, se sienta, escucha. Termino de leer el extracto hasta la contabilidad de tallas. Sucedieron cosas interesantes, en relación a su estar, a la aparición de nuevas formas del decir, a la construcción de otros personajes que van saliendo, en este caso el claro ejemplo de la madre. Esa madre abnegada, madre violenta, madre tierna, madre preocupada, madre juiciosa, madre asquerosa, madre triste, madre en calma, madre alterada. Vamos descubriendo, en esto, que son sinfines las posibilidades del decir, y el texto propone un importante abanico de experimentación.

Ailú incluso decía que quizá los ensayos deberían estar orientados a pequeños párrafos y el trabajo estaría en eso, en el repetir, repetir, repetir. En este sentido, hay dos cosas claras con lo que me quedo de este ensayo:

- ❖ Hay que ver como hacer para que Araceli no se escape de los lugares con mayor carga dramática. Quizá comenzar a ser más específico en la consigna y más literal para que ella note como se va a los lugares más cómodos, pero en el momento del trabajo y no en el espacio de conversación que tenemos después de cada encuentro.
- ❖ Verificar cuáles son los matices que tiene esa madre que Araceli encontró. Esta madre no es la Tere. Son millones de madres las que pasan por estas situaciones de desesperación, enojo, rabia y todo lo que expuse más arriba. Ver matices en el sentir, en el decir y en el hacer.

Como propuesta queda armar una playlist dosmilera con temas en español que a Araceli le guste y que se las sepa.

Partir de una característica de mi madre para encontrar “La madre”. La madre de todos.

Hallazgos/Goces

Ara: Las sillas ubicadas en todo el espacio, el equipo interviniendo en la escena, hicieron que se rompiera la frontalidad lo que hizo un vínculo diferente entre mi cuerpo y el espacio. Había un movimiento más fluido, más rico. Existía un habitar el espacio, explorarlo en profundidad, no sólo las sillas sino los espacios que había entre ellas, la luz que ingresaba por uno de los ventiluz, etc.

No recuerdo si fue mientras Cami leía el texto o si fue cuando yo comencé a hablar que puse todas las sillas al revés. La disposición de un lugar desordenado, “dado vuelta” también

lograba crear otros imaginarios: ruinas, lugares fuera de lugares (no lugares), vestigios, etc. Mis propias ruinas, lo que quedo de mi, las ruinas de mi estómago achurado. Aparecía también una especie de fuerte, un cuerpo que se escudaba tras esas sillas.

Con esos mundos y la repetición constante de un fragmento del texto (la parte de la madre), llegó un momento que encontré una voz de “la madre” (la de todes). Un tono muscular y vocal que estaba dirigiéndome una emocionalidad fuerte, comprometida, la cual pude sostener un momento pero después como de costumbre huí.

Corporalmente hubo una acción donde me agarraba fuertemente la piel, apretaba la carne desde los pies hasta la cadera. Cuando se superponía con el texto de “46, 46, 48, 44” simulaba la imagen de ponerme un pantalón muy ajustado. Desde ese movimiento surgió un personaje con una voz aguda, nasal y algo oriental, que simulaba ser la vendedora “te quedó bien necri”, tenía el pantalón extremadamente alto, caminaba con las manos agarrandolo por encima del ombligo, hablaba con una sonrisa cínica. Y juzgaba.

Ensayo 16

12/04/2022

Camilo: El encuentro de hoy me dediqué a observar. Ailu nos propuso armar el encuentro de este día así que fui como observador.

Lo primero que hicimos fue ver la escena que Araceli tenía preparada de sus entrenamientos con Paco Giménez. Una performance rara, con los pasajes propios de la Ara, con música bizarra de la época que estamos estudiando. Mucha materialidad. Fotos de carnet, dietarios varios de su época de adolescencia en donde el NO COMER prevalecía en todos y los GR. en cada uno de sus apartados. Celulares viejos y cinta métrica. Una valija, un megáfono paupérrimo que funciona mal y pantalones tiro bajo. Ella, vestida con ropa muy holgada, que aparentaba tener un cuerpo voluminoso, de proporciones importantes. Directamente, ropa fea diría la Ara, porque para les gordes no hay ropa linda.

Dos de las escenas más interesantes, claro está, son las de romper los pantalones tiro bajo, como si hubiera una descarga de algo en ese acto, y también el final de la escena, en donde ella se desnuda, quedando sólo con sostenes y calzones, se recuesta en el piso, al lado de esa ropa armada como un cuerpo estático en el suelo, y se apaga la luz. Con una linterna ultravioleta va pasando por todo su cuerpo, mostrando al público sus estrías; marcas que

quedaron en su cuerpo tras la subida de peso abrupto que tuvo. (Las hizo con un marcador que sólo se ven en ese tipo de luz).

La escena me hizo pensar en la espacialidad, en la materialidad que usaremos en la obra, en la cantidad de objetos, luminarias, canciones, momentos. La escena me hizo pensar en el montaje. Y es a partir de ello que los encuentros comenzarán a tener ese foco desde ahora en adelante.

Después trabajamos con una propuesta que Ailu trajo. La idea de este encuentro estaba pensado en ir trabajando periodos de la vida de Araceli, pero de forma ordenada. Es decir, lo primero sería partir en su infancia. Usó las tizas para demarcar tres espacios diferentes en el suelo. Dos de ellos estaban unidos por una línea dibujada. En el primer espacio había un cuadernillo a modo de diario de vida en donde Araceli tenía que escribir un episodio de su vida que seleccionó gracias a 3 tarjetas dadas vueltas que contenían una información que nadie más que ella sabía. La consigna era sencilla: escribir, a modo de verborragia, lo que se le viniera a la cabeza, en relación a la información de esa tarjeta. Cuando Ailu indicará, ella debía dejar de escribir y comenzar a contarnos, como ella misma, a sus 33 años, lo que estaba escribiendo, como un recuerdo, sin darle mucho espacio a la ficción del relato. Pero, en algún momento que ella decidiera, debía ir caminando por esa línea que unía el primero espacio con el segundo, y de forma gradual ese relato iba ficcionalizándose para llegar a la representación de un tipo de relato diferente, con una interpretación, si se quiere decir. Era un juego, en el que no se podía alejar más que por 10 segundos, en un tercer espacio, alejado de los otros dos, en donde ella podía descansar, putearnos, putear a la vida, respirar.

Hallazgos / goces

Ara: La descripción es lo más cercano a la realidad de la vida.

Dificultades

Ara: En cuanto a la escena trabajada con Paco, salió un poco accidentada. Solo la había ejecutado una vez, era con mochila y no con valija, había más lejanía con el público, eran un poco más. Sin embargo, fue bueno para percibir, que la escena necesita más tiempo. Que hay imágenes que no llegan a masticarse del todo. Por ejemplo, más texto, dar más contexto de la cosa, de mi, describir qué hacía en cada foto carnet. Por ejemplo, decir año y una sola palabra. “2009, agronomía”. Interesante para retomarlo, con más fotos. También indagar más

en el vínculo con los pantalones tiro bajo, antes de romperlo. Por ejemplo medirlos con el centímetro. Explotar las posibilidades escénicas que ese objeto puede darnos.

En el ejercicio propuesto por Ailu, conté cuando incendié la despensa de mi casa. Me era un poco dificultoso, habitar la transición, de lo real me iba muy directo al ficcional, a través de la invención de personajes. Trabajar el proceso de un momento a otro. Y en todos los momentos de ficción eran, y son, a través de personajes bien marcados (maestra, gallega,), algo se tiene que modificar totalmente en mi cuerpo voz para mentir sin descaro. Creo que pocas veces he ficcionalizado desde una actuación más “realista” más Ara del cotidiano.

Ensayo 17

19/04/2022

Camilo: Este encuentro fue bastante lindo; tuvimos la oportunidad de invitar a Mari Palacios a nuestro ensayo, porque es una directora que en su tesis de licenciatura trabajó sobre el biodrama, y realizó una obra con Camila Sosa Villada, “Carnes Tolendas”. Araceli estaba nerviosa, entiendo también que como no sabíamos de qué se iba a tratar el trabajo, de alguna manera es la primera vez que se enfrenta al trabajo de la narrativa con una persona fuera de nuestro equipo de tesis (recordar que con Cone fue diferente, porque ese intensivo fue de trabajo físico, no dejando en evidencia nada de su experiencia de vida).

El trabajo consistió en lo siguiente: Mari le pidió a Agus que pusiera una música tranquila (creo que usó algo de Bjork), y a Ara que se acostara en el piso, relajándose, poniéndose en una posición cómoda boca arriba o boca abajo, como ella decidiera. Por último, a mi y a Ailu nos pide que con tiza, dibujáramos el contorno de Araceli, como si fuera un perito forense en el que estamos marcando el cuerpo muerto de alguien ahí. Cuando terminamos, Araceli debía pararse y poner en diferentes partes de su cuerpo desde 1988 hasta el 2022 (sus 34 años de historia), añadiendo una palabra que le hiciera sentido a cada uno de los años. El resultado fue el siguiente:

1988 Negrita

1989 elecciones

1990 gato

1991 Tío Gepo

1992 B... de viejo

1993 Analía

1994 Canto (tachado)

1995 Botellita
1996 Jorobado
1997 Rollers
1998 Tanque
1999 Menstruar (linda forma de dejar el milenio)
2000 tetas
2002 Basquet
2003 Foto de 15
2004 Cigarrillos
2005 Sexo
2006 123 kg
2007 By Pass gástrico
2008 Córdoba
2009 Agronomía
2010 Troska
2011 Periodismo
2012 Copito de nieve
2013 Crisis
2014 La Fábrica
2015 Pucho (tachado)
2016 Teatro
2017 Colombia-Brasil
2018 Las AFJP
2019 Teatro de los Andes
2020 Hércules
2021 Las Mochas
2022 Carnaval

Lo siguiente es que por cada año, busquemos algún suceso que haya ocurrido en su localidad (Realicó), en el país (Argentina), y en el mundo. Este trabajo lo dividiremos entre Ara, Ailu y yo.

Ara: Ese trabajo me ayudó a confirmar aún más que disfruto mucho el ponerle años a ciertas imágenes, momentos y canciones. Además de que cuando me iba despegando del piso y

descubriendo mi cuerpo, esperaba ver como habían dibujado la cadera, grande. Antes eso era traumático, hoy me divierte y a veces hasta me gusta mucho.

Ensayo 18

22/04/2022

Camilo: El encuentro de hoy también estuvo a cargo de Ailu.

Se hace un calentamiento con música, para generar en la actriz un cuerpo dispuesto al trabajo. Se juega con la transformación del cuerpo a partir de movimientos que iban apareciendo en ella y que eran marcados por Ailu. Los ejercicios propuestos para ese día, fueron los mismos de las semanas anteriores: Una tarjeta en el piso que Ara seleccionara, una hoja para escritura y una improvisación a partir de todo este material.

¿Que apareció? Algunos personajes que eran parte del recuerdo: 1.- La maestra jardinera empalagosamente feliz, con una voz y corporalidad particular; 2.- El recuerdo más feliz de la infancia, en el que apareció un texto que es significativo redactarlo.

“San Luis. El Trapiche. No sé qué significa El Trapiche, pero el nombre es gracioso. El río, meterme al río en bombacha. El guiso de fideo codito con estofado de vacío. Mi madre con más pelo, mi padre con menos canas. La tía Juana. El trencito de la alegría. Tres treinta de la tarde. El heladero.”

Ailu le lee un texto a Ara de Angélica Liddell sobre la mujer, en el que rescato la siguiente oración: *“Yo no soy bonita ni lo pretendo ser.”* Pensé en las pretensiones que tienen las personas ante la exposición de un ojo social, de las convenciones del cómo ser, cómo actuar, cómo interactuar con otros. Pero también en esta idea de la belleza, “yo no soy bonita”, ¿bonita según quién? ¿Hay una apropiación del concepto de la belleza que genera una crítica en sí misma, para autovalerse dentro de lo acérrimo que es la sociedad? o, por el contrario, ¿será que solamente es una aceptación de no pertenecer a lo que socialmente está establecido en nuestra sociedad como lo hegemónicamente aceptable?

Transcurrido el encuentro, se le pide a Ara que escriba sobre un recuerdo triste. Ella escribe sólo una palabra: PAPONA. Sin saber que significa, ella tampoco lo tiene claro, pero nos indica que siempre esa palabra estaba acompañada de otra: Gorda Papona. Comienza a relatar algo como esto:

“En la calle me lo dijeron por primera vez, camino a la escuela a los 6 años. Tenía miedo de que me lo dijeran. No sé lo que significa. Me gustaba andar en la calle, andar en bicicleta.”

Hllagazgos/ goces.

Ara: Encuentro en la repetición un ancla importante. Primero para afianzar/traer de nuevo un movimiento o acción hallado en la improvisación. La repetición me da confianza. Me ayuda con la voz, ya que en muchas ocasiones mi cuerpo está en una tensión y con un tono muscular provocan una voz que nunca he escuchado (a veces este tipo de cosas me sorprenden tanto que me distraen un poquito). Esto también muestra la poca preparación vocal que tenemos.

Cuando tengo que improvisar textos sobre algún momento de mi vida, lo primero que tiendo hacer es tirar la descripción (es lo más cercano a lo real, y también es lo que Ailu me hizo hacer en un ejercicio). Luego aparecen adjetivos, emociones e involucraciones con mi persona (recordar el ejercicio de paco y el desguace de texto). Es una mecanización que esta juega en la línea del fracaso y/o frustración porque se trabaja específicamente en la dificultad. Yo la encuentro hermosa, necesaria para comprender que no somos máquinas y que en algún momento se puede encontrar ese acontecimiento corporal, dramático. Además de ser una manera de regresar a ese momento sorpresivo donde la improvisación nos trajo algo que nos gustó.

Con respecto al recuerdo triste no se me venía uno en particular, del estilo “el día que se murió mi perrita Rita”. En cambio apareció una palabra: PAPONA. Y al decirlo, se rememoraba el dolor que me provocaba esa en particular. Pienso que cuando escribí que quería “cambiar el significado de las palabras filosas como una cuchilla”, hablaba de eso. Porque cada vez que me la gritaban eso se me producía un corte en seco, era una sensación helada en la espalda que llegaba hasta las bolitas del ojo. Se suspendía el tiempo.

De ahí uní muchas imágenes sueltas, sensaciones e invenciones para completar los vacíos (ficcionalización) y construir el relato de ese "recuerdo" triste.

Transite la emocionalidad. No me escapé tanto, aunque me distraía un poco prestando atención a cómo estaba mi cuerpo para poder mecanizar eso y repetirlo.

Ensayo 19

26/04/2022

Camilo: El lunes antes del encuentro de esta semana, me junté con Ailu para pensar en los encuentros futuros. Se me hace importante visualizar nuestros ensayos, desde aquí en

adelante, en la repetición de procesos que fueron apareciendo y que están siendo significativos en cada uno de nuestros encuentros. No quiere decir que dejaremos de lado el proceso exploratorio, porque aún tenemos un montón de cosas que nos gustaría experimentar, pero es necesario comenzar a jugar con la idea de montaje, repetir personajes en contextos que ya han aparecido, darle énfasis a momentos del texto que escribió Ara y que lo pensamos siempre como una base de trabajo a la cual volverías constantemente (*Amor es mirarse al espejo y no romperlo*), y también comenzar a jugar con la idea de la autoficción. Ese es uno de los puntos más importantes que hemos sacado, puesto que le dimos mucha importancia en todo esta etapa de trabajo a las dinámicas y metodologías que otorgan material biodramático, pero dejamos de lado esa parte ficcional, ese pacto de mentira que para nosotros es tan importante. En este sentido, también nos interesa pensar los encuentros en el acompañamiento de transiciones que lleven a Ara a etapas de la ficcionalización en la actuación. Creemos que el trabajo se hace mucho más rico cuando hay un recorrido o niveles de ficcionalización, en vez de ser tan abruptos estos cambios.

Trabajamos sobre el texto escrito. Volvimos a revisar la primera parte que aborda la escena de los sapitos y los talles. Lo interesante de esta primera parte es que aparecen dos personajes muy marcados: la madre y la señora que vende ropa. Pienso que en la escena falta materialidad, y no estoy pudiendo visualizar qué es lo que me hace falta para acompañar a la actriz. Pienso en el desorden, en el caos, en lo desequilibrado, y me viene el poner sillas en todo el espacio, en diferentes formas, para que tenga una espacialidad diferente a la sala sola. Este encuentro también se convierte en el primero que le damos énfasis a la luz. Con el foco de Ara, vamos jugando al cambio de momentos en el decir. Aparece nuevamente la madre, pero con intencionalidad diferente, con asco, con rechazo, con ganas de no ser madre; apareció la idea del parto y el aborto; apareció una figura extraña, puesto que Ara había llevado pantalones tiro bajo, se los fui tirando encima y de pronto se construyó una figura bufonesca, extrañada, que a la vez era la señora que vendía ropa. Hay una suerte de cobijo en ese lugar, pero también unas ganas de liberación que se palpaba y generaba necesidad en quién miraba. **Hicimos un video de este último resultado.**

Ara: Creo que antes de empezar con el texto de la madre y los sapitos, se me pidió que caminara entre las sillas, que explorará ese espacio. Primero lo hice de una forma natural, después claro empecé a extrañarla. En ese momento quería pasar por debajo de dos sillas, mi imaginario era que podía hacer mi cuerpo más pequeño, que era capaz de hacerlo. físicamente

era posible. Fui moviéndome de a poco, con concentración casi de samurai, pero en un momento, por supuesto la cadera me traicionó y roce una de las sillas.

Con respecto al texto en momentos se lo decía a alguien imaginario, después se me pidió que fuera a la Ailu, primero en términos de reto, de rechazo. Después de una manera didáctica e intensísima, maestra de nuevo ¿Qué importancia tienen las educadoras acá? De ahí surgió una clase paupérrima sobre la esi, una explicación de escuela católica de la menstruación. Y desde ese punto los sádicos de mi equipo me llevaron a la improvisación de un atrazo, embarazo y aborto clandestino. Difícil, híper difícil, aunque hubo momentos donde aparecieron acontecimientos, donde estuvo la realidad de la escena, más allá de que no tuviera absolutamente nada de la realidad de la vida. En esta improvisación, no había personajes armados exageradamente, si había una corporalidad en tensión y un relato que iba modificando a la misma. Ambas se sostenían la una de la otra.

Cuando terminé esa parte y Camilo me solicitó que empezara con el texto de los sapitos, físicamente tenía unas ganas de llorar increíbles, todo el recorrido con sus hallazgos y pérdidas modificaron altamente mi corporalidad. Luego con el texto se fugaron.

De ahí no se como termine con muchos jeans, haciendo una pose de San Martín sobre las sillas y revoleando un pantalón. Hubo quizás algo de frenesí que hizo que no registrara corporalmente.

Ensayo 20

29/04/2022

Camilo: Araceli tiene, dentro de la obra que había comenzado a escribir, un texto que hace referencia a un ring de boxeo, en el que ella se apropia del personaje de la “boxeadora”. Lo jugamos, con la música clásica de Rocky Balboa, comenzamos el calentamiento. El texto tiene relación a su operación, el bypass gástrico que se realizó en su adolescencia, por lo que traté de ponerla en situaciones incómodas para ver lo que sucedía. Creo que lo logré. Al menos la saqué de ese espacio amoroso y cariñoso que siempre frecuentamos, y utilicé recursos de encuentros anteriores para ponerla en jaque. Me acordé de la célebre frase: “gorda paponá”, y fue funcional. Se puso como una bestia. Porque al principio hasta la voz me estaba costando que la sacara afuera; de forma débil hablaba y decía el texto cuando en escena había una necesidad que todo eso que tenía en la lengua fuera expulsado de forma grave y estruendosa. Le bajaba la voz para que llegara a lugares que no se reconociera su propia voz y se veía que le complicaba, que había una dificultad para trabajar.

El “gorda pafona” fue un estímulo y un impulso para que todo eso sucediera. La agarró conmigo, claramente. Era yo el que la estaba poniendo en ese lugar agresivo y el blanco era yo. Me golpeó, me escupió, me insultó y había una mirada asesina interesante que creo puede servir. No para abordarlo así mismo en la obra, sino para jugar con la contención, con la represión del decir y de la acción y la agresividad que de ello se pueda leer o desprender.

Ara: Dificultad en la disociación del golpe y la palabra. Dificultad para sostener una voz gruesa. ¿Contra quien peleaba? ¿Las nutricionistas? ¿los hospitales o hacia ella misma?

El cansancio hacía que el texto saliera de una forma interesante. Se perdía el texto. Camilo me pinchaba para que mi cuerpo realmente demostrara violencia, que se enajenara. Lo que destrabó fue que utilizará la expresión “gorda pafona”. Frase, que primero me hieló el espinazo unos segundos y después la corporalidad cambió. El esternón se abrió y me abalancé contra él. Lo golpeé en el pecho, en sus tetillas recién perforadas. Y lo que surgió después fue más fluido. Más enojada realmente. Un cuerpo harto. En un momento, me habían arrinconado ambas. Donde se dirigía su mirada, porque no se hacía cargo de mirar. Porque tenía que mirarse a ella misma. Camilo me empieza a preguntar con quien estaba tan enojada, era conmigo. Nadie tenía la culpa de aquella operación. Y decir que me daba vergüenza resonó en todo el cuerpo. En realidad todo lo transitado en el ensayo. Las dificultades que tuve, el cansancio, el impulso del insulto. el encontrar por momentos el cuerpo de ese ser. Ser que tiraba piñas para todos lados, pero eran para ella misma.

En un encuentro previo habíamos trabajado más el recorrido, la construcción, se comenzó más del estereotipo, para luego ir rompiendo, buscándole la particularidad.

Ensayo 21

03/05/2022

Camilo: Trabajamos sobre los personajes. A la fecha ya hay un montón de personajes que han ido apareciendo: la madre, la niña jugando con los sapitos, la boxeadora, el mismo 2006. Le pedí a Ara que llevara ropa; mucha ropa, aparte de los jeans tiro bajo (que descubrimos son los que transforman al personaje del 2006 en esa entidad media bufonesca), que llevara tela, u

otros elementos que pudiera servir de vestimenta. Incluso yo llevé cosas que la sacaran de su cotidiano o de la simple ropa de entrenamiento que lleva todos los encuentros.

Pusimos una tela verde, y a modo de pasarela, jugamos con el nivel de **ficcionalización**, como si fuera una medida a partir de porcentajes, en donde ella debía ir transformándose de forma gradual en cada uno de esos personajes que hemos ido construyendo. Es interesante ver esas formas de transición, que, según mis intereses, siempre son más ricas que el pasar de un personaje a otro de forma inmediata.

La luz aquí hizo un efecto interesante, y nos demuestra que la técnica se consolida como un elemento de interés para nuestro trabajo, aunque no hemos logrado mayor posibilidades aún. No es menor mencionar que nuestro técnico está en proceso de su tesis, así que mucho no le podemos pedir. Pero ya se viene y lo vamos a hacer trabajar.

Es aquí también donde comienzan los cuestionamientos sobre el cómo decir de esas entidades que han ido apareciendo: personajes, seres, entidades, fantasmas, cosas... ¿como mierda las vamos a nombrar en nuestro corpus? Se hace imprescindible el aporte de material teórico que ayude a complementar esa parte de nuestro trabajo.

Ara: Desde afuera me pidieron que fuera armando como quisiera la madre con la ropa que me habían llevado. Como siempre la rara quiso extrañar la colocación de las ropas. Sin embargo eso no ayudó a encontrarle una corporalidad, voz y tono muscular. Era bastante falso y mecánico, había una cierta “naturalidad” que me perdía, a diferencia de los otros que son super extrañados grotesco (mi lugar de confort). Las transiciones de realidad a ficción era dificultosas, no tanto en la corporalidad como si en el relato.

Con el 2006 fue bastante más fácil. Este ser tiene una corporalidad tan marcada, que se instala de manera casi inmediata. Ese día con la cantidad de telas y luces que había fue más bufón que nunca, hasta estaba manquito, cosa que me gustó mucho. Ese ser es miserable, es la representación neta del trauma, en carne viva, sin eufemismos.

Ensayo 22

06/05/2022

Camilo: Volvimos a trabajar con el texto del Ring, aunque no hay mucho más en relación a lo ya expuesto en el registro del viernes 29 de abril.

Ara: En el ensayo anterior nos habíamos concentrado en la forma, la caminata, combinación de golpes con el texto. Trabajamos por así decirlo en algo más rítmico, y coreográfico. En cambio en este encuentro, al equipo, especialmente a Camilo le interesó trabajar con mi enojo (estado que en muchas veces me cuesta mucho tomarlo, sobre todo con relación al cuerpo. Pareciera que mi cerebro se destartala sin entender porque una persona de la nada me agrade por mi apariencia física, pienso en las veces que iba caminando por el pueblo tranquila por un helado con mi perra rita, y algún infeliz me gritaba “eh gorda” “gorda papona”, y se me hiel el pecho de la misma forma. No entendía en aquel momento y hoy sigo sin entender. Hace varios años que nadie me grita en la calle. En cada grito que me decían se me venía ¿Por qué? ¿Qué hace que tengas que insultar a una niña que no conoces? Donde mierda esta la diversión en el daño. En ver como un cuerpo que camina se detiene bruscamente porque acaba de recibir un hachazo en el alma. Con este descargo pienso en el poder del insulto. En el poder del lenguaje, insisto que no al pedo esa niña quería ser verruga, mirarse en los sapos. Convertirse en algo realmente espantoso que diera miedo, porque las gordas no damos miedo, al miedo se le tiene respeto, y yo Ara desarmada quería eso y la Ara montada (la teatral, la falsa que habla al mundo de su trauma también). No quería ser la más veloz, ni volar, yo quería que las palabras dejaran de doler.

No recuerdo en este caso qué fue lo que me llevó al enojo extremo. En un momento Ailu y Cami me arrinconaron y los golpes se volvieron extraños, Pase de tener los puños apretados y tensionados al máximo y a un desarme al suelo. Y eso empezó con una pregunta que vino desde el equipo. ¿Con quién estás enojada? respondí una mentira, no recuerdo que... se me repite la pregunta ¿Con quién estás enojada? silencio. ¿A quién le quieres pegar? “A mi”. En ese momento la tensión de las manos se volvió algo chorreante, que poco a poco se fue yendo al piso mientras iba contando el porqué. No recuerdo textual pero era algo de “Me da vergüenza, soy la única culpable de haberme achurado, fue mi decisión, nadie me obligó. Yo solita me mutile”. Una mutilación que proviene de un cansancio, años de dietas, desde los 10 años de nutricionista en nutricionista. ir al médico por un resfriado y que te digan que tienes mocos por gorda (que tendrá que ver la comisión de bochas con el culo). Ante la gordura extrema, ante los 131 kilos opté por el cuchillo.

Terminé en el piso con algunas lágrimas. Bien, no huí de la emocionalidad.

Ensayo 23

10/05/2022

El gato se va y los ratones están de fiesta.

La mamá Carioca.

Después del calentamiento. Ailu quería que nos enfocáramos en el personaje de la madre, en como camina. Como habla. En determinado momento me puse en una esquina del espacio y con el pulso de la música cambiaba el peso de un lado al otro lo que hacía que me golpeará con ambas paredes. También me provocaba el imaginario de que la golpeaban a esta madre de todos lados. En el rostro tenía una expresividad de cara larga, caída, cansada. Ailu me pide que salga de la pared pero que conserve ese movimiento. Repetimos muchas veces la salida y la llegada al centro, cerca del velador con dos focos que había colocado Agus. Tenía que llevarla de la mano a esa niña, casi tironearlo. En el centro esbozar una sonrisa, pequeña, falsa de comedia, y en un momento ver que la niña estaba jugando con sapos:

“Que mierda haces con eso”. Reto .

“Será de dios que no podes jugar como una nena normal”. Súplica, benevolente con la mano haciendo movimiento ondulado.

“Que va a decir la gente”. Entre dientes y mirando al público.

“Que no te se cuidar”. Tono Tere, y con manito de tatequieto reprimido.

Respiro y me posicionaba para decirle de forma dulce que no podía jugar con los sapos, Primero con una caricia en el rostro, jugando, y porque yo soy muy obediente, se me pidió que dijera eso en portugues, y bueno así fue. (Perdón Camilo)

Menina, você sabe o que acontece quando o sapo faz chichi em sua mão? Você não sabe. Quando o sapo faz chichi em sua mão, ela fica cheia de verrugas. Você não quer isso, e sabe que tem que fazer para jogar as verrugas? Você precisa de uma Bruja

Partiendo de la palabra bruja tenía que transicionar de ser la que reta a la que era retada. Mirarme las manos y comenzar con el texto que habla Ara sin personaje mediante. “Capaz eso quería, verrugas...” En todo ese texto se hacía un juego con las sobras de las manos en mi cuerpo.

“44, 46, 48” Dicho contra la pared, con los brazos extendidos. Esto me provocaba cansancio y modifica la corporalidad y la voz. Ailu me pide, que en vez de los talles enumeré los años hasta llegar al 2006.

Con él se retomaron cosas que ya se habían tocado antes, además claro de babear de forma industrial. Mucha política latinoamericana. Otra vez explicar de qué se trataba RBD. Cómo eran las relaciones tóxicas de ese momento. La virginidad. Barilo Barilo. La anécdota de que

cuando fui allá y no me entraba la ropa de nieve y tuve que subir con jogging. Ailu quería que cantara “Chiquititas” De ABBA. “La pelotuda quiere que cante un tema de los 70”

Ensayo 24

13/05/2022

Camilo: Previo a este encuentro, el día 11 de mayo nos juntamos con Ailu y Ara a trabajar en la parte dramaturgica. Se hacía totalmente necesario porque pronto será el lugar de empezar a componer con todo el material práctico que ya tenemos en nuestros cuerpos. Entonces, lo que pudimos rescatar de ese día es lo siguiente:

Textos y momentos

1. Relación del discurso político con el tiro bajo (como materialidad), con transición al 2006.
2. Diagnóstico de su cuerpo (texto de la anatomía), imagen de ella en bolas con linterna ultravioleta y los dietarios y talles.
3. Descripción de la sala de espera (texto sacado de una improvisación), con el texto del ring (sacado del escrito por Ara).
4. Escritura del diario de vida, junto al dramatismo de la adolescencia.
5. El “domingo” junto a ese cuerpo lastimado, cansado, despojado, traumatado.
6. La “clase paupérrima” junto a el “ni más ni menos”.
7. Texto de la mamá + sapitos + tornado.

Lo que va quedando como materialidad textual aún son:

1. Vínculos.
2. Ricardo III.
3. Diálogo con el diablo.
4. Oda a la bombacha.

Materialidades que van apareciendo para pensar la escena:

1. Espejos.
2. Tiros bajos.
3. Tela.
4. Dietarios.

5. Sombras → Técnicas (luz).

Ahora sí. El trabajo consistió en la construcción de dos personajes que podían tener una transición interesante. Por un lado el discurso político, es decir, la idea de la figura de un político dando un discurso sobre lo aborrecible que es usar el pantalón tiro bajo en los cuerpos de las mujeres para la década del 2000, y por otro lado la figura bufonesca del 2006 que se transforma en una entidad irónica a la defensa del tiro bajo. Porque queramos lo que queramos, el 2006 defiende a morir el tiro bajo, y todo lo que haya podido oprimir al cuerpo de las personas en esa época; su época. Por lo demás, nosotres planteamos que está volviendo.

Comienzan a aparecer cosas interesantes con la materialidad del tiro bajo y del decir de ese discurso político. Yo con Ailu entramos en ese juego de discutir, como si fuéramos compañeros de Ara en el congreso, acerca de la problemática del tiro bajo, para entrar en sintonía con la actriz. Ella comienza, y nuevamente trabajamos la voz. Una voz que tenga tinte de discurso político.

Ara: Trabajo minucioso con Discurso político y les dos asesores. Marcar algunas palabras que son con el timbre del 2006 (compañerito, entropiernas, raperos). En momentos había tonos muy parecidos a Cristina que hacían un guiño con la política Argentina.

La dificultad más grande fue pasar de uno a otro. Rápidamente. Creo que el error está en que hablen de lo mismo. Quizás puede ser interesante, que si el discurso político y el 2006 van a ir juntos que en vez de decir lo mismo, dialoguen discutan, que el 2006 le retruque directamente. Que el 2006 sea ese año que aparece por detrás para decirte “Hola soy el 2006” mientras se le cae una baba hedionda. Ya que el político quiere abolir el tiro bajo, y el 2006 está hecho de tiros bajos. Es parte de su cuerpo, lo conforma. Por esa dicotomía tan grande, se presentaban algunas dificultades la hora de que si tenía que aparecer por completo el 2006 y hablar de todo lo espantoso que representa.

Ensayo 25

17/05/22

Reunión para posible fiesta de financiamiento.

Ensayo 26

20/05/2022

Ara: Seguimos trabajando el texto del discurso político. Yo previamente lo corregí y aprendí bien. entre en calor con la materialidad, caminando sobre ellos. En un momento agarré dos y los utilizaba como boleadoras. Luego los volví a dejar en el suelo, para después agarrarlos en el transcurso del discurso. Les chiques me propusieron que además de marcar las frases trabajadas anteriormente con la voz el 2006, que cada vez que me cambiaba la luz fuera ese ser el que hablara. Esto tuvo una dificultad bastante grande, porque el discurso es contradictorio a lo que piensa el 2006. El discurso político quiere abolir por completo esa prenda del mal. Mientras que el 2006, lo defiende ¿el 2006 tiene que mentir o no?

Después Cami se fue y nosotras trabajamos un poco más en profundidad del 2006, sobre todo la parte horrible, lo negativo. Porque la dificultad en el trabajo anterior, lo que hacía que no tuviera un peso dramático era porque saltaba a lo político rápidamente, y lo que hacía que en los otros ensayos funcionará era la descripción de todo lo horripilante que había sido esa época, para después pegar el navajazo con el FMI, la patria grande, etc etc etc.

Además usó como anclaje el “Barilo barilo”, y ahí contó bien despectivamente cuando la gordita subió al cerro con 123 kg en joggineta porque no había conseguido alquilar ropa de nieve. La historia se desprende de una poesía que escribí en las redes:

2006
Bariloche
123 kg
No fabrican vestimenta de nieve
para tanta carne junta
La grasa caliente
Sube al cerro en joggineta
40° de fiebre, penicilina
2021
Bariloche
77 kg
Exceso de oferta textil para
cubrirse
Decide andar en cueros
Decide perdonar-se



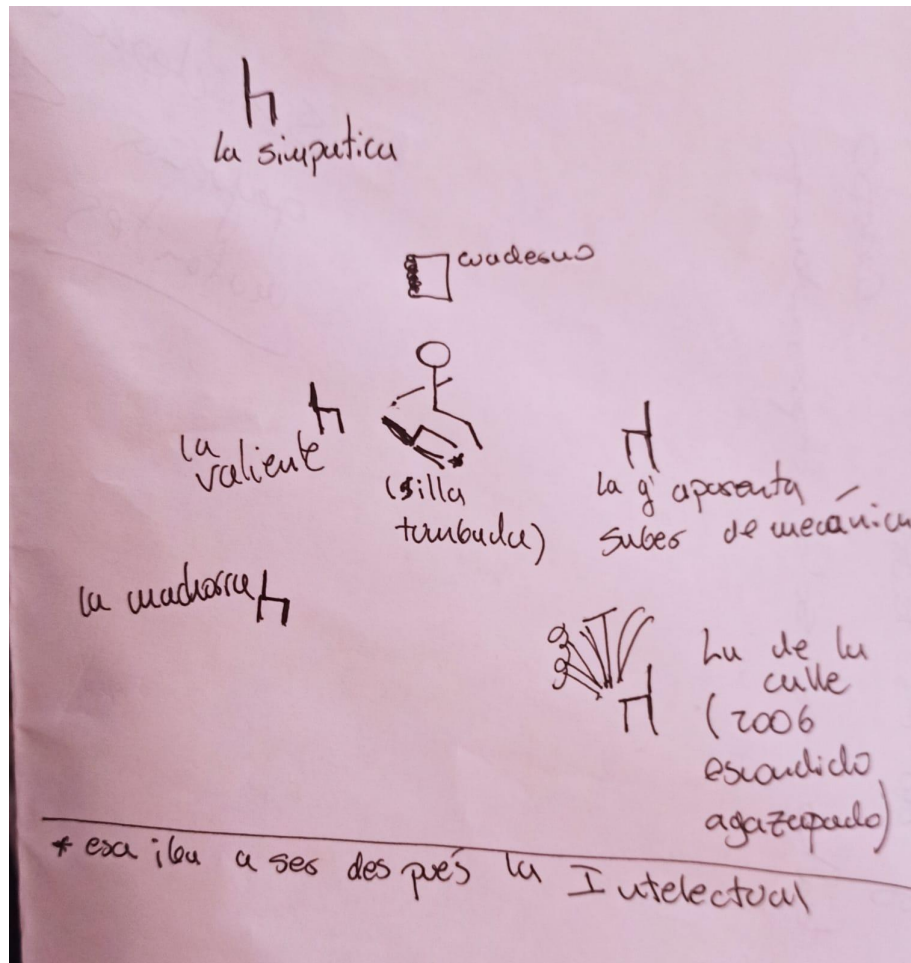
Ensayo 27

27/05/2022

Ara: Estuvimos solas con Ailu, pues director que trabaja en obras infantiles.
Trabajamos con el texto de la pequeña confesión.

Como no la tenía escrita y tampoco me lo sabía de memoria, empecé a escribir aquel texto sentada en el suelo utilizando una silla como mesa. Hacía como que iba pensando y escribiendo por primera vez, diciendo cada palabra que escribía.

Ailu, me propuso que agarrara las silla y yo ubicará las sillas en el espacio como si fueran estos seres. La machoorra, la simpática, la valiente, la que sabe de mecánica y la de la calle (el 2006).



Comenzaba de costado como sentada en una silla de canto, y de ahí veía un bulto de ropa, que iba hasta ahí los iba sacando y me encontraba con el cuaderno. Ahora lo leía como si no lo conociera y en confesión hacía una complicidad con el público. Después, cuando las nombraba iba a cada silla y tomaba una postura diferente.

Al principio era raro, achanchado y tedioso. Sobre todo en el recorrido de una silla a la otra. Probamos que hable un poquito de qué se trata cada una, onda presentación de locutora (no

tan exagerada) continuaba lento. Ailu puso la música, creo que de las chicas superpoderosas, donde el recorrido de todas las sillas tenía que durar algo de 40 segundos o una cosa así.

Terminaba sentada en la intelectual, la única silla que estaba acostada en el piso. Desde ahí luego me paraba y hacía la confesión como si fuera la cosa más terrible del mundo.

Ensayo 28

31/05/22

Ara: Primera vez que retomamos el texto la Anatomía del cuerpo, decir el texto contra la pared. En una posición de sentadillas. Sostener, romper con la descripción. volver a la descripción. hacerlo con una cara lavada. Tratar de no mover tanto la cabeza. Había algo en el cansancio del que sí o sí cortaba el decir del texto, en ciertas partes funcionaba en otras no. Yo trataba de que no se notara que no estaba pudiendo más con esa posición. Y posiblemente lo interesante de esa posición es que se vea la dificultad y el cansancio que produce. Si bien, Ailu proponía que se podía exagerar más de lo que realmente es, falsear la postura para que no me cansara, había algo que a nivel actoral me era interesantísimo habitar de ese cansancio. creo que prefiero que sea lo más real posible. Capaz hay un subtexto que dice, “miren la gordita como puede hacer esto y decir textos”. También la imagen en contra de la pared, como sostenida, peleando, haciendo fuerza, a la vez de que está harta de que la miren. Que la juzguen, de ser observada cual rayo x. Esa posición con el texto tiene una metáfora y literalidad a la vez que se puede seguir explotando.

Después caía al suelo con las piernas hacía adentro continuaba con el texto de los olores del hospital de mi anatomía, pasaba a la anatomía del hospital. y en un fragmento habla de que la concha me sangra, me pide a gritos. Y ella empezó a gritar. A pelear conmigo. A exigir. La postura era como media sentadilla mi rostro tapado, y casi quieta (en lo posible y las manos hablando pegadas a la concha). Luego me levanto un poco la remera que me cubre, dejando solo los labios y habla también el clítoris. ¿Por qué? porque en mi equipo son unos sadicos. No solo tengo cortado el cuerpo, hay otras partes de él que la están pasando para el orto tambien. ¿Son consecuencias de ser gorda? ¿Cómo se siente la concha de una gorda? Es un monstruo abominable. ¿Puede que ella se sienta divinísima y mi cerebro la cercene? ¿Otro traumita mi ángel?

Ensayo 29

03/06/22

Ara: Continuamos con la anatomía del cuerpo, pero ahora un trabajo más focalizado. No solo en la posición sino que ahora se le sumaba un elemento lumínico. La linterna ultravioleta.

Todo el ensayo fue sumamente minucioso en ese fragmento. En cada palabra. En no mover la cabeza, salvo cuando decía un lunar de dudosa procedencia. La linterna acompañando en cada discurso. Cuando digo colgajos en la panza y me agarro. Me molesta, es una acción que no me gusta. No termino de identificar si es por lo literal o por la acción en sí misma de agarrarlo. Se puede proponer simplemente alumbrarlos en vez de discutirlo en términos de razonamientos.

En colgajos en la cara la linterna hace una sombra enorme en la pared.

Camilo para esta escena me cansó mucho con repiques, skipping, y algunos otros movimientos. tener ese registro de un cuerpo activo, un cuerpo que pelea, un cuerpo abierto pero que a la vez lo arrinconan sobre la pared. Ese tono muscular de un poco en alerta, haciendo fuerza para sostenerse en pie y otro poco al borde de abandonar todo y que se la coman los gusanos.

Ensayo 30

07/06/2022

Ara: Empecé calentando el cuerpo, movimientos con mucha sentadilla, otros involucrando los brazos. Hubo un movimiento interesante que simulaba levantar algo, ese movimiento lo repetí varias veces, y lo entregaba. Luego ese movimiento se convertía en un hilo, un hilo que me empezaba atar parte de un brazo el torso y la cara. Había una tensión de opuestos. Ese hilo tiraba una mi brazo derecho, mientras que mi parte izquierda tiraba para el otro lado. En ese accionar me tuvieron un rato. Después me tiraban de ambos brazos y ahí tenía que sostener un tiempo. Casi muero. Me costaba mucho los hombros, eso me empezó a cansar demasiado, y lo que hacía que el rostros estuviera totalmente comprometido con ese cansancio. No había forma de esconderlo. Lo registro como un cierto chorreo en el rostro. En un determinado momento estaba con los brazos extendidos, lo poco que ya estaba debiendo para esa altura. Varias imagenes, esclavitud, cansancio, jesus antes de morir, etc. El desafío ahora es volver a ese rostro de cansancio, de sacrificio de Crista a punto de ser crucificada sin la necesidad de todo ese trabajo previo.

Ensayo 31

10/06/22

Solas con Ailu.

Pequeña partitización de la boxadora utilizando una especie de tics nerviosas. Apareció el momento sin aire en la parte del by pass gástrico.

Ensayo 32

14/06/22

Reticiente con el sentido de la obra. Ansiedad. Miedo bastante infundado con la utilización de la literalidad.

Trabajo minucioso de los sapitos y la madre. Agregamos a ese relato la anécdota de cuando prendí fuego la despensa y le agregamos dos detalles de historias de Camilo y Agustín.

Ensayo 33

17/06/2022

Ensayo en la nave.

Ara: Continuamos trabajando el texto de la madre y los sapitos.

Al principio me hicieron jugar como si fuera una niña. Intentar lograr lo lúdico pero sin caer en una caricaturización. Marcar la presencia de la madre en el espacio. La amenaza de ser descubierta. Romper el cómo decir ese fragmento de texto, de una forma más cercana a mi Araceli Genovesio sin tanto extrañamiento en el cuerpo.

Ensayo 34

21/07/2022

Repaso de todos los bloques para mostrar a los asesores.

Dificultad con la secuencia de la boxeadora. Queríamos lograr un caos pero que esté ordenando y no lo logramos.

Ensayo 35

24/07/2022

Mauro no pudo ir al encuentro así que nos centramos en encontrarles una secuencia de acciones a esa escena. Retomando acciones físicas de “riesgo” que aprendí con Gastón Palermo, fuimos encontrando un recorrido interesante. Un orden en el caos, mientras iba diciendo texto caía, y me levantaba, caía y me volvía a levantar para volver a caerme. Como si alguien me estuviera dando una paliza. Aproveche la carne que tengo en las piernas para que los golpes sonaran cada vez más feos, y duros. Creo que también ayudó que en la transición del discurso de la concha y el hospital

“concha: ... te vas a quedar sola como una perra.

a mi el chocho me sangra, y me sangra el alma, me sangran los ojos cuando veo ese color celeste pastel de los ambos de los médicos, con olor a lavanda y lavandina”

Desde ahí empecé a golpear la pared y caminar hacia los costados, la luz me seguía poniéndome en una situación de acorralada.

Ensayo 36

28/07/2022

Ara: Recetarios. Apareció una secretaria con voz de española de película pornográfica de bajo presupuesto mixturada con un sacerdote. Cara de comedia, muy simpática. Saluda al público. Les da la bienvenida a su templo de fe, donde podrán conseguir el equilibrio entre cuerpo y mente. Sobre todo la mente. Entrega algunos recetarios al público. Lee las normas a seguir donde prima en todas partes el **No**. Después volaron los papeles sobre mi cabeza y empecé a golpearlos unos con otros. El sonido que hacen parece de golpes reales.

Ensayo 37

01/07/2022

Encuentro con los asesores. Está grabada la conversación.

Ensayo 38

5/07/2022

Ara: Memoria emotiva sobre el amor. Horrible.

Ingresé al ensayo convencida de que íbamos a trabajar el texto del amor. Es el primero que escribí allá por el 2020. Lo he trabajado en diferentes seminarios y talleres. De muchas maneras. Pero esto no sucedió. Camilo se sentó al lado mío y me empezó a hacer preguntas sobre el amor. Cada vez que yo quería ficcionar él me traía con alguna pregunta. Era tan grande el desborde de emoción que al querer controlarlo para el relato me temblaban los cachetes. No quería hablar, quería que el ensayo terminara. Bah en realidad quería que me dejará de preguntar sobre el amor, al igual que en mi vida, odio que me pregunten sobre eso. Pero es tanto el amor que si le tengo al teatro, a esta profesión que seguía respondiendo porque estaba convencida que la información podría servir para algo. No recuerdo absolutamente nada de lo que dije. Si la sensación de tensión en mi cuerpo de querer controlar y no poder. Es por esto también que no tengo registro de lo que dije.

Ensayo 39

8/07/2022

Texto del amor en el carena con la Ailu. Corriendo y gritando “Yo no me doy por vencido”

Ara: Y dale con el amor ¿Cómo hablar de algo que no estoy segura de conocer? Usted dirá los actores interpretan asesines y no han matado a nadie. Cierto, pero en esto que es autoficción como lograr ese pacto de mentira que me protege en cierta forma.

Comenzamos con el texto, pero Ailu puso el tema de Luis Fonsi y me hacía correr y patinar. Jugar melodramáticamente, varias veces hasta cansarme, esto estuvo bien porque al poner el cuerpo en ese estado no podía estar tan racional para controlar algunas cosas. Me pidió que explicara la canción, que quien no se daba por vencido, y porque quería él. Comencé a explicarle y hacerle analogías con mi persona. Si yo me daba por vencida, ella me pidió que contará que era el amor para mi, o yo que quería. Cosas que fui diciendo:

Despertarme y que haya alguien. Que termine esta función y esté alguien que le importe. No digo que no haya nadie, hay un montón de amigos que adoro con el alma. Pero con ellos no follo, o al menos no con todos.

Tengo 33 años y nunca me enamoré. Sabes el cagazo que me da morirme sin haberme enamorado una vez. No quiero la cosa para siempre, ya sé que eso no existe. Quiero eso un ratito nada más.

En este ensayo hubo mucha emoción también, un poco por lo que sucedía pero otro poco por el trabajo físico hecho. Esta vez estuve más cerca del equilibrio. Sentía que caían como dos ríos las lágrimas, pero que yo podía cortarlas cuando quisiera.

Ensayo 40

12/07/2022

Ensayo técnico con las proyecciones.

Ara: Difícil, difícil, difícil.

Es la primera vez que experimento una improvisación ingresando un lenguaje completamente distinto ¿Cómo se dialoga con él? ¿Explico lo que se ve? ¿Lo miro? ¿me miro?

Lleve algunas ediciones de videos, la mayoría concentrada en el 2006:

- *La Ara bailando* (todos recortes de mi gorda bailando) Con este se produjo algo. Hubo suceso. ¿Qué hizo que esto pasará? Desde el equipo me dijeron que bailara con ella, que tratara de copiar sus movimientos. Una Ara de 117 kg en una pantalla gigante, mientras la otra con 40 kg menos en el suelo la seguía. En la que estaba abajo en la actual existían movimientos, con un gran erotismo y sexualidad. El contraste de esos dos cuerpos, uno bailando para ser comediante y la otra bailando de verdad.
- Comediante o víctima. Recortes donde me hacía la graciosa porque entendía que era el único modo de sobrevivir. Me senté a verme. Según el equipo era lindo verme viéndome. Y rompo al público después de tres imágenes en tiempos diferentes donde me asomaba: “qué le pasaba con asomarse”.
- Golpe bajo. Recortes con la canción de le Mocchi “Ahora”, donde puse todas imágenes para que se llore. Mientras iban pasando realizaba la escena de las estrías con la linterna.

Llevé varios objetos que aparecen en los videos y que aún conservo: un vestido, una bucanera y peluca de colores con la que me disfracé para la fiesta de fin de curso. La peluca naranja de la payasa, una máscara de payaso psicodélico que use para un trabajo de psicología.

Ensayo 41

15/07/2022

Continuamos trabajando con el texto del amor, pero desde una perspectiva más tranquila.

Ara: Retomamos varias de las cosas que salieron en el ensayo con Ailu de que buscaba en esas relaciones. Trabajamos la otra parte del texto que le habla a una bombacha. Hubo un momento de enojo cuando cuento que me da rabia que en las rondas de salida hay algun pelotudo que pregunta “Y vos, ¿estás con alguien?” *Si ves que estoy callada para qué me preguntas. No. “ah y ¿por qué?” No sé por qué. No entiendo.* Continuaba hablando y ese “no sé” siempre contiene una carga bastante fuerte.

En el trabajo encontramos otra manera de decir las últimas tres frases,

“Lo único que yo conozco de amor:

*Amor es escucharle las penas de un infeliz en la calle
es el mate cocido de tu vieja para cenar.*

Amor es mirarme al espejo y no romperlo. “

Por momentos parecía que la otra parte caía en una victimización de “ay, pobre de mí, nunca me enamoré”. Pero la manera de decir esas tres frases creo que le da un giro porque es como decir “ok, yo no tuve un amor romántico, una pareja, etc. me muero por tenerla pero si conozco estas cosas del amor”.

En cuanto a la emoción, fue muy similar al ensayo anterior que trabajamos con esto. La emoción apareció por lo que esto me genera en la realidad de la vida, pero rápidamente note en qué partes se manifestaba, y que sí marcaba ciertas palabras se contenía o estallaba. Logré una manipulación mucho más consciente de eso, donde una gran parte de esa afectación era por el trabajo físico y no tanto afectivo propio.

Ensayo 42

22/07/2022

Ara: Trabajamos con el texto del posible inicio. El de la pequeña confesión. Retomamos varias acciones en un ensayo que hicimos con Ailu.

Empecé escribiendo. Luego lo leía. después escribía y directamente me incorporaba para decir el texto. Con ailu probamos nuevamente la parte rápida de la presentación de esos seres ficticios que me habitan, donde las describa mientras corría de una a otra:

a simpatica a menina que ríe sempre bla bla bla. La machorra, quiere parecer varon para que la vean valiente. La que sabe de mecánica, en su vida cambió una goma de axilia. La de la calle, no tiene género y siempre está ahí acechando.

