



Universidad
Nacional
de Córdoba



**Actuación sensible: escucha y percepción atentas como dinámicas
posibilitantes de un modo singular de estar y habitar la escena.**

Trabajo final de Grado

Licenciatura en Teatro con Orientación en Actuación

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento Académico de Teatro

Asesor: Marcelo Arbach

Estudiante: David Carranza Fisher

2023

Índice.

Resumen.....	3
<u>Parte I</u>	
1. Capítulo 1	4
a. El texto, disparador de asociaciones.....	9
b. El viaje, disparador de experiencias.....	11
2. Habitar el riesgo.....	14
3. Dinámicas.....	22
a. Repetición.....	22
b. Acumulación.....	24
c. Agotar.....	26
4. Rebelarse / Revelarse.....	29
5. Percibir/ Escuchar.....	33
a. Percibir.....	33
b. Escuchar.....	38
6. Escucha, percepción y singularidad para una construcción actoral sensible.....	43
a. El ingreso de la música en vivo y sus complicaciones.....	43
b. Actuación singular.....	44
c. Complicaciones técnicas.....	46
d. Dudas finales.....	47
e. Conclusiones. El fin de este viaje y el comienzo de todos los demás.....	48
Referencias sitio/bibliográficas.....	52
<u>Parte II</u>	
1. Texto escénico.....	54
<u>Parte III</u>	
1. Propuesta estético espacial.....	76

Resumen

El presente Trabajo Final tuvo por cometido ahondar en torno al término *actuación sensible*, ligado a las nociones *percepción*, *escucha* y *singularidad*.

Para llevar adelante esta tarea convoqué para que nos acompañemos y escuchemos en escena a Melisa Canavesio, y a Eugenia Cortiñas para que nos mire y nos escuche desde ese rol al que llamamos dirección. Inicialmente, nosotros tres exploramos e indagamos en qué conlleva el ejercicio de una escucha que sea activa, sensible, creativa. Durante este viaje, se tomó a la escucha escénica como punto de partida para la construcción de una actuación en torno a un texto teatral propio (escrito por mí) y de carácter personal previamente escrito. El resultado de esta investigación devino conjuntamente con el proceso creativo del que surgió la obra “El Gesto Queda”, espectáculo que se enmarca dentro de una ficción no realista que cuenta una historia intervenida por despliegues poéticos.

A lo largo de este escrito, dí cuenta de las metodologías de abordaje encontradas en el camino a la vez que dialogué con diversos autores y autoras con vistas a hilar un desarrollo teórico sobre las condiciones para una creación actoral singular.

1. Capítulo 1.

Lo que motoriza esta investigación es un interrogante que me atraviesa como persona vinculada a la actuación: ¿Qué es actuar? o inclusive ¿Cómo quiero actuar?.

En mi experiencia personal, ambas preguntas me han acompañado desde que inicié el primer año de la Licenciatura en Teatro en la UNC, y sus respuestas han sido variadas y cambiantes. No obstante siempre hubo para mí al menos una referencia (también cambiante años tras año) actoral catalogada como “buena” y a la que aspiraba, a saber, como ejemplo, en primer año de la carrera el cine hollywoodense, en segundo años los registros videográficos de las presentaciones del Odín Teatret, en tercer año la parodia, en cuarto año nuevamente el realismo del cine.

Este trabajo final surgió como una necesidad actoral de tomar distancia de aquellas referencias, las cuales implican un modo específico de formación actoral para ser realizadas. En lugar de ello, me pregunté qué es lo que hace surgir algo singular en la actuación, algo que es propio de esa persona que está actuando y que debido a ciertas dinámicas o entornos generados aflora y se deja ver. En relación a esto, dice José Luis Valenzuela:

Me refiero a esa propuesta formativa que, apartándose de la extenuante “recolonización del propio cuerpo” y de los desafíos imaginarios que el texto dramático arroja sobre la vocación mimética de algunos actores, toma por asalto la escena para hacernos saber que mejor que construir esforzadamente esas acciones o esos gestos cautivantes, es crear las condiciones para que brille lo que cada actor tiene de seductor por el sólo hecho de afirmarse en un deseo de brillar. (Valenzuela, 2004, p. 16).

Es interesante que Valenzuela (2004), en esta parte inicial de su libro *Las Piedras Jugosas* hable de *condiciones*. Y digo interesante porque en lo que quiero indagar dentro de esta investigación teórico práctica es en las maneras de generar espacios fértiles que permitan que la actuación suceda. Las pretensiones de este Trabajo Final se alejan así de arribar a

técnicas específicas que garanticen un resultado. Más bien se ubican en experimentar con posibles modos que potencien la subjetividad creadora del/la artista.

Antes de continuar con esta introducción, es necesario ampliar un poco los términos que hilan esta reflexión escrita y que en los capítulos 5 y 6 encuentran mayor profundidad en su desarrollo: *escucha, percepción, singularidad y sensibilidad*.

Escucha

Escucha, fue tomada en este trabajo como una acción que produce simultáneamente la entrada actoral a un espacio creativo y la *recepción/alojamiento* de este. Es una acción *pasiva/activa*. El término fue traído del Trabajo Final de Grado *El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación* de Fabricio Cipolla y Natalia Buyatti (2015) en el cual desarrollan un *estado habilitante* denominado *actividad-pasividad*. Dentro de este, se profundiza en un silenciamiento corporal para el advenimiento de una *escucha activa*. “La escucha como una apertura hacia el entorno, el cuerpo es espaciado y el espacio se vuelve cuerpo” (Buyatti, N. y Cipolla, F. 2015, p. 43).

Por otro lado, me interesa el trabajo desde la filosofía de Jean Luc Nancy (2007), quien piensa a la escucha como una *resonancia* y una *relación/juego de resonancias entre lo sensible y lo sensato*. Para el filósofo francés escuchar es al mismo tiempo *resonar* y dar, en esa *resonancia*, lugar *al sí mismo*.

Pero, ¿cuál puede ser el espacio común al sentido y el sonido? El sentido consiste en una remisión. Está constituido incluso por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea. El sonido no está menos constituido por remisiones: se propaga en el espacio donde resuena, a la vez que resuena «en mí», como suele decirse (ya volveremos a ese «adentro» del sujeto: no volveremos sino a eso). (Nancy, 2007, pp. 20-21).

La concepción que desarrolla Nancy resulta interesante dado que si, *escuchar es resonar, y por tanto sonar, en mí y fuera de mí*, ¿Cómo será actuar la escucha? ¿No es la actuación acaso ya un *sonar y resonar*?

Cuando me remito a mi experiencia, debo decir que tengo la percepción de que uno actúa para que le pasen cosas junto con el público, para vivir y compartir emociones, para transitar estados y, en el mejor de los casos, que ello le ocurra también a quien está esperando. Creo que lo que nos pasa en escena tiene que ver con una resonancia, o con un juego de resonancias. Creo también que lo que deseamos está relacionado a ello. En muchos ejercicios actorales se usan consignas que implican un contagio, o réplica con respecto a lo que hace un partener de escena o lo que propone un estímulo musical, solo por citar un ejemplo. Si me guío por lo que dice Jean Luc Nancy (2007), es decir, si *el sí mismo es resonancia entre sonido y sentido dentro mí, entre mí y fuera de mí porque me traslada, y eso es, simultáneamente, escuchar*, entonces *escuchar* me conecta con algo de mi subjetividad, de mi singularidad. ¿Cómo resueno? ¿Con qué o quién quiero hacerlo? “La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (aistética) como tal: la partición de un adentro/afuera, division y participacion, desconexión y contagio.” (Nancy, J. L. 2007 p. 33-34).

Percepción

En cuanto a *Percepción*, este término es entendido, dentro del marco de este escrito, como aquello que habilita a que, mediante un estímulo exterior, que, según lo dicho en el párrafo anterior, resonaría en mí, se produzca una sensación interior. De David Le Breton (2010) tomé la idea de *percepción* como *interpretación de los estímulos, y no solo como una mera recepción*. En esta investigación quise hacer foco en la *percepción del deseo* de la persona como un rasgo de su *singularidad*. En lo relacionado a la actuación, Guillermo Cacace (2022) y José Luis Valenzuela (2004) aportan pensamientos que se pueden vincular a una ética de trabajo en relación al vínculo de quien actúa con sus deseos.

Sensibilidad

Por otro lado David Le Breton (2010) escribió en su libro *Cuerpo Sensible* que “la condición humana es corporal” (p. 17), y que *es a través del cuerpo que las personas nos*

relacionamos con el mundo y con los demás. Para Le Breton, la manera en la cual nos relacionamos como personas, desarrollamos, expresamos el afecto y, a grandes rasgos, nos comportamos, no nos viene dada genéticamente ni es una construcción totalmente psicológica. Sino que resulta de un entramado cultural de remisiones entre ambos puntos. El lugar en donde vivimos, implica el aprendizaje de un comportamiento sensible distinto al de alguien proveniente de otro país o cultura, por ejemplo. “El ojo posee el mismo funcionamiento orgánico en cualquier lugar del mundo, pero lo que ve cada hombre corresponde a las significaciones que ha aprendido y a la sensibilidad que le es propia” (Le Breton, 2010, pp. 21-22).

Esto puede ser trasladado al terreno actoral. Cada persona que actúa posee una cierta procedencia, unos ciertos aprendizajes, una cierta experiencia vivida y aprendida, en términos de Le Breton (2010), mediante el contacto de su cuerpo y su sensibilidad con el mundo, que le confieren una singularidad al momento de ingresar a escena. Lo que está en escena, en un principio, es esa persona con todo lo que trae.

Luego, amplía Le Breton (2010):

Siempre le es posible ir más allá, abrirse a nuevas experiencias, acceder a otros aprendizajes, si lo desea, encontrándose permanentemente en la apertura. A lo largo de su existencia y de su vida personal, el individuo olvida antiguas prácticas para adquirir otras. (Le Breton, 2010, p. 27).

En ese sentido, el autor resalta a la creación como un ámbito en el cual la persona rompe su rutina para ampliar sus límites. “La creación es justamente un trastorno de la rutina a través de la aplicación inédita de los cuerpos, de la escena, de la música, del silencio, de la relación con el público, etc.” (Le Breton, 2010, pp. 28). De esta forma, el punto de interés de esta investigación teórico práctica se situó en la sensibilidad del cuerpo actuante vista como una permeabilidad que conecta a quien actúa con una *aplicación inédita de su propio cuerpo* y en cómo esta le permite *percibir, escuchar y resonar* con lo que lo rodea de una manera en la que solo ese cuerpo es capaz de hacerlo. *De una manera singular.*

Singularidad

La *singularidad* estuvo vinculada en este trabajo a una búsqueda actoral ligada a la subjetividad sensible de quién actúa, dentro de esta subjetividad se hallan la persona, su cuerpo con su manera de ser y hacer cultura en el mundo y sus deseos. Es por ello que en pos de tomar distancia de procedimientos técnicos que unifiquen con rigurosidad los recursos expresivos de la actuación, lo que hicimos junto con mi equipo fue probar dinámicas, operaciones y metodologías en busca de generar las condiciones para que lo singular en la actuación se manifieste y posteriormente componer una obra teatral con tales hallazgos.

Para comenzar a reflexionar sobre una *práctica actoral sensible* que se encuentre habitada por la *singularidad de la persona*, propuse las nociones de *escucha* y *percepción* atentas como las dinámicas que habilitan un estado de sensibilidad en quien actúa. Esta propuesta de hipótesis me surgió, por un lado, de la lectura de autores como David Le Breton (2010) o Jean Luc Nancy (2007) pero, por el otro, también de una observación de mi propia práctica escénica.

En relación a ello, noté que, durante mis años de cursado en la Universidad como así durante mi participación en talleres y en obras de teatro, formé una manera de actuar que puedo reconocer como propia. Puedo incluso describir algunas de mis propias costumbres como, por ejemplo, el uso grandilocuente de mis brazos y manos, la tensión y expresividad que le otorgo a mis cejas, los movimientos involuntarios que genero con mi boca o mi tendencia (o facilidad) para llevar la escena hacia el territorio de la comedia.

Lo que acabo de exponer podría considerarse como *singularidad* en el sentido de que se refiere a una manera de ejercer la práctica actoral que me es propia y me caracteriza. No obstante, esta manera generó en mí una costumbre difícil de desaprender y que consideré necesario problematizar a fines de descubrir otros posibles en mi hacer actoral. Esta reflexión se dió particularmente después de haber experimentado el seminario de actuación obligatorio de 4to año de la carrera dictado por Marcelo Comandú (ver nota al pie)¹. Durante el mismo,

¹ Marcelo Comandú es docente de la Lic. En Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. En 2019 dictó un seminario como parte del plan de estudios de la carrera, en el cual trabajamos muchos de los conceptos que este artista e investigador desarrolló en su tesis doctoral *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento escénico* de 2018 y en el apartado *Mover desde el silencio*, perteneciente a *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*, trabajo dirigido por Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky y publicado en 2013 por la editorial Brujas.

trabajamos con conceptos tales como *correrse de lugar*, *estado habilitante*, *silenciamiento*, *devenir*, *pliegues* y tuvimos que componer una escena unipersonal final. La escena que presenté fue de unas características muy distintas para lo que yo acostumbraba hacer: era pausada, la acción se desarrollaba gradualmente, mi cuerpo terminaba en una posición no natural, mi voz salía con un tono sombrío que hasta entonces no había explorado y el texto era algo que había yo había escrito porque era importante para mí.

Recuerdo que uno de los ejercicios realizados durante el seminario tenía que ver con la exposición. La consigna era pasar al frente, sentarse en una silla y contar algo. Intentar abrirse. Yo conté que durante la tercera vez que visitaba La Paz, Bolivia, para hacer una obra de teatro, descubrí que me sentía amado por esa ciudad y que muchas de mis inseguridades se debían a una dificultad mía de sentir el afecto de los demás.

El texto que escribí para la escena final del seminario hablaba de ello y fue la semilla para el texto de la obra *El Gesto Queda*, que vió la luz junto con este Trabajo Final.

Escucha, *percepción*, *sensibilidad* y *singularidad* fueron abordadas en esta investigación desde una actuación que supuso no solamente un corrimiento de los lugares convencionales de la propia práctica, sino un trabajo sensible sobre el propio cuerpo, un vínculo sensible con el partner de escena, con el texto, con lo que se dice. Supuso una *resonancia con el deseo* y finalmente también supuso un exponerse.

a. El texto, disparador de asociaciones.

Creo necesario hablar aunque sea un poco de lo que supuso el trabajo con el texto a lo largo del proceso. Como dije anteriormente, el texto fue escrito por mí a partir de la escena final que presenté para el seminario dictado por Marcelo Comandú. La temática del mismo estuvo inspirada en el primer viaje que hice a La Paz, Bolivia, hace ya siete años. Un viaje por amor. Un amor que finalmente no resultó pero que, no obstante, supuso para mí, en aquel entonces, el descubrimiento de otro mundo. Este texto se enmarca dentro de lo que podríamos llamar una autoficción; su naturaleza es la de un texto ficcional construido a partir de vivencias personales que han sido intervenidas poéticamente y que narra una historia de amor mediante un lenguaje que se divide entre lo coloquial y lo poético/ metafórico.

Esta última característica constituye una de las razones de su elección para este trabajo; la idea de una experimentación por fuera de los lugares comunes y referenciados de la actuación supone en el cuerpo un *desorden de la organización previamente dada*, aquello a lo que Deleuze (1995) llamaba *un cuerpo sin órganos*. Y en ese mismo sentido, el lenguaje poético supone una ruptura en el orden de las cosas. Es por ello que consideré que, desde esta perspectiva, un trabajo en torno a un texto poético ayudaría a desarmar también la actuación.

El otro motivo de la elección del texto es quizás más importante que el anterior. Se trata de una decisión de trabajar con un material propio significativo para mí, tarea para la cual convoqué a una amiga, Melisa Canavesio, quien conoce la historia original que inspiró el texto, para que me ayude a contarla en escena, en una obra de teatro.

Quien lee este trabajo sabrá disculpar si en este momento pecho de recurrir a un empirismo muy personal y quizás excesivamente subjetivo, pero es que como mencioné antes, la búsqueda de una actuación sensible llevó consigo, en este trabajo, una vinculación con el deseo y con la subjetividad de la persona en relación sensible con el mundo que desembocó en una ética de trabajo que implica, a su vez, una exposición del *sí mismo*.

Dice Jean Luc Nancy (2007), en relación al trabajo en torno a lo sensible:

Pero la apuesta de un trabajo sobre los sentidos y las cualidades sensibles es, necesariamente, la de un empirismo mediante el cual se intente una conversión de la experiencia en condición a priori de posibilidad. . . de la experiencia misma, a la vez que se corre el riesgo de un relativismo cultural e individual, si todos los «sentidos» y todas las «artes» no tienen siempre y por doquier la misma distribución ni las mismas cualidades. (Nancy, J. L. 2007 p. 28)

Por último, y ya que el texto trata sobre un viaje, quise traer una reflexión de David Le Breton (2010) sobre lo que implica el viajar:

Viajar es desarraigarse de las rutinas sensoriales, tener la certeza de sorprenderse constantemente, obligarse a renovar el propio repertorio de significaciones y valores a lo largo de la ruta. Alejado de los automatismos propios del entorno familiar, el viajero se ve sometido constantemente a la sorpresa de ver, gustar, tocar, sentir, escuchar e, incluso, a sumergirse en otras dimensiones sensoriales que hacen emerger percepciones que le eran desconocidas. El viaje es una metafísica, un largo rito de iniciación en el que el movimiento que nos lanza al camino no debería detenerse nunca.

El viaje es universidad, porque es universalidad que no se contenta con difundir un saber, sino también una filosofía de existencia adecuada para pulir el espíritu y devolverlo siempre a la humildad y a la soberanía de su camino. Es una ocasión para educarse, deshacerse de los esquemas convencionales de apropiación del mundo, para permanecer más bien al acecho de lo inesperado, deconstruir sus certezas más que echar raíces en ellas. El viaje es un estado de alerta permanente para los sentidos y la inteligencia. (Le Breton, 2010, pp. 19-20).

b. El viaje, disparador de experiencias.

Tomando la cita a Le Breton (2010) como puntapié, digo que el proceso de esta investigación teórico práctica y puesta en escena de una obra supuso una experiencia viajante en los términos del antropólogo francés. La actuación en sí puede ser pensada como un viaje, pero eso quizás sea motivo de una investigación aparte.

Dentro del viaje que supuso este trabajo final, junto con mi equipo partimos de la idea, tomada desde Guillermo Cacace (2018), de que “no hay un hacer en escena posible que no esté ligado previamente a la posibilidad de estar ahí” (Cátedra Ingmar Bergman UNAM, min. 2:06). Desde esta base teórica, trabajamos a partir de la búsqueda de un estar sensible y permeable, un estado de apertura que habilite en la actuación lo *singular*. En un comienzo, mediante ejercitaciones físicas, buscamos llevar al cuerpo a lugares alejados de la

representación. En lugar de ello (de representar, de explicar algo) nos enfocamos en una exploración sensorial; ejercicios de improvisación con el cuerpo y la voz usando la música como estímulo en los cuales el objetivo era comenzar a conocer nuestros propios recursos actorales, nuestras propias tendencias, nuestras dificultades.

Trabajamos con interrogantes tales como: Si escucha y percepción atentas son las dinámicas hipotéticas propuestas en este trabajo para la aparición de lo singular en la actuación ¿Esa escucha y percepción son algo que se puede desarrollar/entrenar? De ser así ¿Qué es necesario para desarrollar esa escucha o esa percepción? Más elemental sería preguntarse ¿Qué dinámicas se pueden aplicar para el advenimiento de una actuación sensible basada en la escucha y percepción atentas? ¿Cómo se busca ese cuerpo sensible, permeable, poroso? ¿Y, a su vez, qué dinámicas podrían “bloquear” dicha búsqueda?

Paradójico pero necesario fue preguntarse también, ya que el resultado de este proyecto fue una obra presentada al público en repetidas ocasiones ¿Qué ocurre al momento de la repetición? ¿Cómo retener los hallazgos en el camino sin que se tornen mecánicos? De tornarse mecánicos ¿Cómo volver a aquello que despierta la singularidad en el momento, a partir de la escucha y la percepción atentas?

Ya para ir concluyendo con este capítulo diré que durante la primera parte de este trabajo, me aboqué a la reflexión en torno a estos interrogantes a fines de tratar de dilucidar posibles aproximaciones a un desarrollo teórico del término *actuación sensible*. Para ello, realicé una puesta en diálogo con hacedores/as- investigadores/as del campo teatral como así también con algunos aportes de la filosofía para enriquecer el trabajo y ampliar interrogantes.

Este escrito fue dividido en capítulos con el fin de organizar la reflexión. De esta forma en el capítulo 1 presenté algunas reflexiones principales y expuse el planteo de la problemática investigativa y en el capítulo 2 se prosiguió a seguir ampliando las problemáticas actorales que atraviesan el trabajo. En los capítulos 3 y 4 dí cuenta de las dinámicas específicas que surgieron de la práctica ensayística y como la misma dialoga con los/las referentes teóricos/as del escrito. En el capítulo 5 profundicé en torno a la *escucha*, y *percepción*. En el capítulo 6, realicé reflexiones finales en torno a *singularidad y sensibilidad* y expuse las conclusiones a partir de los resultados de la investigación.

A lo largo del escrito, establecí una puesta en paralelo con la práctica escénica que supuso el proceso creativo de El gesto queda, la obra de teatro resultante de esta investigación teórico práctica. Tomé a referentes como Ricardo Bartís², Guillermo Cacace³ y Paco Giménez⁴ para aportar conceptos que me permitieron producir asociaciones para objetivar el trabajo realizado y describir las dinámicas halladas.

Sin más que agregar, que comience el viaje.

²Actor, director, dramaturgo y docente argentino.

³Actor, director, docente e investigador argentino.

⁴Actor, director y docente argentino.

2. Habitar el riesgo

¿Qué es actuar? Para Karina Mauro (2014) actúa quien, asumiéndose como actuante, se expone ante un público que a su vez lo reconoce como tal. Esa sería la base. Luego existen diferentes maneras, estilos, códigos y convenciones ligadas a escuelas, culturas y al mercado. Mauro explica a su vez que dentro de lo que ella llama la *identidad actoral*, *el Yo actor*, existen estereotipos. Uno de estos estereotipos es el de que para que un actor sea considerado como tal debe actuar constantemente, aceptar cualquier trabajo con tal de permanecer dentro del imaginario colectivo. Creo que ahí radica una problemática que se emparenta con el tema de esta investigación. Ya que si necesitamos, como actores/actrices/personas actuantes ser reconocidos como tal, es muy probable que a la hora de ejercer nuestro oficio intentemos gustar al público. Y qué mejor manera que intentando imitar una referencia actoral de lo socialmente catalogado como bueno.

A partir de esta reflexión personal y de ver mi propia práctica reflejada en ella es que comencé a preguntarme por los modos singulares en la actuación. Por como des-referenciarla, por más difícil que esta tarea suene.

Me surge entonces la hipótesis de que, a partir de la escucha y la percepción actoral, quien actúa puede habilitar zonas de singularidad en su actuación. Este pensamiento se da gracias a, por un lado y nuevamente, una observación en mi praxis personal como actor y por el otro gracias a la lectura de los que son los dos antecedentes principales de este trabajo final: El Trabajo Final de Joaquín Piumetti *Un fuego errante: hacia una ética actoral* (2020) y el ya mencionado Trabajo Final de Fabricio Cipolla y Natalia Buyatti (2015).

A continuación, comencé a tomar algunos conceptos de estos investigadores e investigadora para hacerlos dialogar con otros conceptos y empezar a indagar acerca de un procedimiento hacia una actuación sensible.

Buyatti y Cipolla, hablan de principios habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. Uno de estos principios es el de *actividad-pasividad*, en el que desarrollan el

silenciamiento corporal para el advenimiento de una *escucha activa*. Esto resulta de interés dado que puede ser emparentado con lo dicho desde Guillermo Cacace (2018): toda acción escénica, inclusive la escucha, *implica la necesidad previa de estar ahí*. Contrariamente a proceder siguiendo una referencia clara, la dinámica de estar y escuchar propone una zona de riesgo; quien actúa no sabe que va hacer, se pregunta a cada momento cuál es el siguiente paso.

Cuando hablo de riesgo no lo hago en términos de riesgos físicos reales para el actor/actriz. Nos referimos al riesgo de que su *Yo actor, su identidad actoral*, (Mauro, 2014) se vea diluida. Ya que entiendo que cuando se trabaja en actuación bajo la influencia de referencias a las cuales se alude como aceptadas, se está en una zona de confort.

- Cuando un actor o actriz poseen una manera de decir los textos que les queda cómoda y siempre acuden a la misma.
- El uso reiterado de determinados gestos técnicos-expresivos.
- El recurso cómico del “gag”.
- Respiraciones o maneras de reaccionar que buscan la complicidad y/o el apoyo del público.
- Poses o movimientos “parásitos” para aliviar la tensión en escena.

Los ejemplos recién expuestos forman parte de un inventario más amplio de recursos técnicos que, me permití considerar, quienes actuamos solemos utilizar en momentos en los que necesitamos ser efectivos, gustar al público o resolver una escena eficazmente; *trabajar para generar un resultado*. A estas maniobras, Guillermo Cacace (2022) las denomina *operaciones de cierre*, debido a que cortan el flujo de *tensión dramática*, definición de la que hablé posteriormente en este escrito.

Por contrapartida, y siguiendo con la línea de pensamiento desarrollada por Buyatti y Cipolla (2015), *lo singular en la actuación aparecería en momentos de experimentación en los cuales se den lugar a interrogantes que abran nuevos caminos en el actor/actriz*.

Cabría preguntarse entonces ¿Cómo proceder? ¿Cómo se abre paso a estos nuevos caminos? En relación a ello Jorge Eines (2011) desarrolla en el apartado *El Actor Sabe* de su libro *Repetir para no repetir* la idea de que existen dos tipos de actores: aquel que trabaja para el resultado y aquel que lo hace para la pregunta. El nos propone que la respuesta y el

resultado inmediato, adelantado, mata lo que el actor ha creado. Y que lo que evita ese proceder ansioso es una concatenación de interrogantes. Dice:

“La no anticipación como norma de un proceder deseado estriba en la concatenación de preguntas. Nada sostiene más la continuidad del trabajo que los interrogantes organizados desde el conflicto” (Eines, J. 2011 p. 104).

Para un acercamiento conceptual a una respuesta de las problemáticas planteadas puedo decir que *escucha* y *percepción* aparecen entonces en el terreno de la pregunta, no en el de las ideas cerradas.

Otro concepto interesante que puede ponerse en diálogo con esta idea de concatenación de preguntas es el de *tensión* según Guillermo Cacace (2022). Este hacedor e investigador piensa a la *tensión* como una unidad mínima que motoriza la escena. Toda acción está impulsada por la *percepción de una tensión* y, normalmente, quien actúa puede efectuar operaciones que sostienen la tensión y la retroalimenta u operaciones que la descargan y la concluyen. Resulta útil a los fines de la investigación destacar la idea de Cacace (2022) de que la tensión existe en toda obra, y queda en la percepción de quien actúa dar cuenta de ella para aprovecharla. En este sentido, tanto Cacace (2022) como Eines (2011) proponen un camino técnico y ético para mejorar la capacidad de mantener abierto el flujo de tensiones e interrogantes. Dice Eines:

Como de sí atrapar al enemigo se tratara. Me refiero a la respuesta. Nos vamos armando de recursos para negarnos la opción de cerrar. Con los demás somos portadores de tantos interrogantes como estemos dispuestos a sostener, y en esa tarea de encontrar interlocutores para dejar las mejores puertas abiertas, van apareciendo las conclusiones. (Eines, J. 2011 p. 106)

Por su lado pero relacionándolo aquí con la última cita Cacace aporta:

La posibilidad de abortar una tensión en vez de incorporarla para construir un acontecimiento-trama dependerá del entrenamiento que tenga quien actúa para entregarse físicamente al vértigo del devenir escénico. La percepción de dicho vértigo nos puede hacer sentir sobre una cornisa e invitarnos a saltar o bien ante la falta de confianza para entregarse a dicho cometido quien actúa se aferrará a todas sus resistencias. Ya no existirá una cornisa, existirá un balcón. Allí, quien actúa se toma con fuerza de su baranda por “miedo” a caer en un abismo intramitable. (2022, recuperado de <https://www.guillermocacace.com/continuidad-de-la-tension-discontin>)

En el caso de la experiencia que supuso ensayar la obra que acompañó esta investigación, rescaté la idea de *sostener*. Para ejemplificar me voy a remitir al primer ensayo del proceso. En el mismo nos dedicamos a realizar un ejercicio físico que consistía en, a partir del estímulo sonoro musical, improvisar con el cuerpo mediante elementos tales como: *calidades de movimiento* según Laban (*golpear, vibrar, ondular/deslizar, flotar, latigear, retorcer*), cambios de velocidad, de dirección. En este primer ensayo la directora nos pidió, por un lado, que intentáramos no contar, con el cuerpo, lo que estábamos haciendo en la improvisación. Por ejemplo, si en determinado momento una mano daba la impresión de que saludaba, no debíamos poner el foco en la acción de saludar sino en el movimiento mismo de la mano y en lo que podía acontecer a partir del mismo.

Por otro lado, se nos pidió a Melisa y a mí que sostengamos, que hiciéramos lo posible por no abandonar el presente físico del trabajo con el cuerpo tal y como estaba. Lo que se buscó durante los primeros ensayos fue trabajar con lo que había: si el cuerpo estaba cansado, se trabajaba cansado, si estaba molesto, molesto, si estaba feliz, feliz. Lo importante fue dar lugar lentamente a nuevas formas de estar en la escena y ser capaces de sostener la *continuidad de la tensión* a lo largo de las indagaciones/improvisaciones físicas sin ir directamente hacia la representación de algo, o a buscar la conclusión de lo que se improvisó.

La *eficacia* como objetivo también es algo que se problematizó en esta etapa temprana del proceso; durante las ejercitaciones que la directora nos pidió en estos primeros ensayos, se anuló el concepto de eficacia tradicional, aquel que implica ir hacia el objeto en un tiempo y de una manera específicas que garantice un resultado esperado y a priori sabido.

En su lugar se tomó el concepto de eficacia desarrollado por Jullien Francois (1999) en su *tratado de la eficacia*, escrito con el que me familiaricé mucho después de atravesar los primeros ensayos de esta investigación, pero que ahora encuentro pertinente para explicar la manera en la cual se trabajó; Francois habla de “un concepto de eficacia que enseña a dejar que advenga el efecto: no a aspirar a ello (directamente), sino a implicarlo (como consecuencia); es decir no a buscarlo, sino a recogerlo, a dejar que resulte” (Jullien, F. 1999, p.12).

A continuación traigo a colación dos definiciones tomadas desde Ricardo Bartís (2003) en su libro *Cancha con Niebla*, que sirven para ampliar la noción de singularidad sobre la cual se está reflexionando. Para este director y actor existen dos tipos de teatros: *el teatro de la representación* y *el teatro del actor*. Y reconoce al primero como el que ha sido históricamente dominante.

En el teatro de la representación, *el texto y el relato causal preexisten al cuerpo en escena*, existen personajes marcados, roles y sobre todo *se propone un sentido previo a la existencia de quien va a actuar ese texto*, sentido que quien actúa debe llevar a escena para cumplir su trabajo. Un buen actor, una buena actriz, sería, para este tipo de teatro, aquel o aquella que logre extraer ese sentido previo del texto y representarlo fielmente en la escena.

Pero también existe el *teatro del actor*, un teatro que Bartís reconoce como frágil al no tener una *legalidad estilística sobre la cual se representa*. Un teatro en donde el relato y el Yo se ven diluídos. Un teatro más riesgoso podría agregar. Dice Bartís:

“Ese teatro es un teatro mucho más frágil porque no tiene ningún modelo sobre el que representa” (...) “El actor no representativo no tiene una legalidad estilística sino que funda un territorio poético en la presunción de que va a crear un instante, un instante privilegiado por el cual va a producir un acontecimiento” (2003 p.120)

Se instala de esta forma un *no saber* en quien actúa. Ricardo Bartís (2003) opina que este *no saber* no debe tomarse como un acto inocente o ingenuo, por el contrario, *es una decisión que conlleva la elección de otro territorio para la creación.*

A raíz de lo expuesto hasta ahora, considero que el no saber, el no tener una referencia estilística, el trabajar con la pregunta, el trabajar para la apertura de las tensiones, todo ello implica en quien está actuando una constante necesidad de estar perceptivo y a la escucha a un entorno del cual se deberá servir para establecer relaciones espacio temporales que produzcan esa instancia singular.

Ahora bien, ¿Cómo se experimenta con mecanismos y/o dinámicas concretas que permitan habitar el riesgo y la pregunta ? ¿Cómo se instala en quien está actuando un estado de escucha y percepción en pos de una singularidad en escena?

En relación a estos interrogantes, la primera punta que surgió del proceso de ensayos fue, por un lado, desprejuiciar el trabajo, y, por el otro, repetir para variar. Para el segundo ensayo, la directora propuso un ejercicio físico en el cual, al ritmo de distintos tipos de música, Melisa y yo debimos crear una partitura de movimientos cotidianos que a su vez debíamos repetir al mismo tiempo. Al principio fue divertido encontrar cada movimiento, crearlo e incorporarlo. Pero al poco tiempo de repetirla, la partitura se cristalizó. Cada movimiento perdió el encanto que hizo que lo incluyamos dentro de la secuencia en un principio. En ese momento la directora intervenía y nos pedía, sin que dejáramos de repetir, que no abandonáramos el ejercicio, que no juzgáramos si estaba bien o mal lo que hacíamos y que, de algún modo, intentáramos apropiarnos nuevamente de los movimientos que hacíamos, que siguiéramos creando mientras repetíamos.

Cabe destacar una diferenciación entre repetir para fijar y repetir para variar, para encontrar diferencias, grandes o pequeñas, con el modelo que se repite.

Podría establecerse un paralelismo entre el repetir para variar con lo que explica Le Breton en relación a la imitación:

Permanentemente, la búsqueda de comprensión, la imaginación en torno al movimiento y a su experiencia, la preocupación por acercarse al modelo conducen a

que la imitación se transforme poco a poco en experiencia personal y no en una pura y simple repetición. (Le Breton, 2010, p. 34)

Poco a poco, Melisa y yo encontramos variantes y el ejercicio se reinventó y extendió bastante. Cuando los movimientos empezaban a ensuciarse, debido al cansancio y al tiempo que llevábamos trabajando, la directora intervenía y nos pedía que nos quedáramos en algo pequeño, una mano cansada, una boca floja. En esos momentos aparecían elementos, que aunque eran pequeños, también eran sensibles y singulares, y no hubieran aparecido de haber seguido un procedimiento lógico de un estilo ya conocido.

En términos de Le Breton, repetir para variar “Se trata de adquirir gestos, posturas, kinestésias, cenestésias, maneras de respirar, o técnicas diferentes al empleo del cuerpo en la vida cotidiana. La tarea consiste en apropiarse de un universo sensorial y físico desconocido al comienzo de la iniciación “ (Le Breton, 2010, p. 35)

Esta manera de proceder se volvió usual en los ensayos y dió lugar a otras dos acepciones que rescaté del proceso: la *acumulación* y el *agotamiento*. Términos que junto con la *repetición* desarrollé en el capítulo 3, pero que creí necesario aclarar: surgieron de la práctica .

Para profundizar en torno a la reflexión que compete a esta investigación mediante el diálogo entre la propia experiencia y la teoría de algunos autores, me serví del término *flujo de asociaciones*, tomado de Bartís en *Cancha con niebla* (2003). Tomé como punto de partida este concepto de Bartís debido a que la búsqueda actoral vinculada a la teoría aquí relacionada tiene que ver con lo descrito por este director, que es abrir en la persona que actúa alteraciones que la hagan consciente de su condición artificial de actuación y a raíz de ello esos campos asociativos poéticos se amplíen.

“Esas otras cosas no son necesariamente producto del sentido sino del flujo de las asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino es permiso poético dinámico que se empezará a producir. Esta dinámica tiene que ver con lo que tiene que pasar en el teatro, que es una situación de contagio, de gran erotismo en el

trazo, de gran definición en el espacio, donde la coherencia artificial al estar actuando produce una amplitud en el campo asociativo del actor.”(Bartís, R. 2003 p.179)

Otros conceptos que sirvieron a los fines de una puesta en diálogo entre este trabajo y referentes teóricos fueron los de *continuidad de la tensión* y *discontinuidad expresiva*, traídos ambos desde Guillermo Cacace (2022). En el caso de la *continuidad de la tensión*, Cacace explica que se trata de lograr, actoralmente, generar una cadena de percepciones que lleven a necesidades (deseos) las cuales originan acciones. Estas acciones tienen la característica de ser abiertas en tanto no satisfacen totalmente la necesidad que las origina. Esto es lo que provoca la *continuidad de la tensión*, lo que a su vez posibilita que las acciones que tengan lugar dentro de la misma sean transformadoras y proveedoras de estados actorales no comunes en lo expresivo.

En cuanto a la *discontinuidad expresiva*, Cacace (2022) se refiere a la misma en el sentido de que está en relación de discontinuidad con lo que él denomina lo actoralmente correcto o lo esperable.

En relación a la propuesta de mi equipo de investigación-creación estos términos son aplicados en las dinámicas que, como anticipé, describí a detalle en el capítulo 3. Las mismas fueron halladas durante los ensayos y se mantuvieron como constantes a lo largo del proceso creativo de la obra. Cabe destacar la inexistencia de jerarquías entre una dinámica y otra ya que, aunque aquí se las deba exponer por separado, durante el proceso siempre estuvieron presentes simultáneamente, y todas ellas mantuvieron un vínculo con los tópicos principales de *escucha y percepción*. Las mismas son: *repetición, acumulación y agotar*.

3. DINÁMICAS

a. REPETICIÓN

La *repetición* se configuró como la primera dinámica hallada durante el recorrido creativo. En esta búsqueda de una actuación sensible y singular, *repetición* implicó saber que había una base sólida sobre la cual repetir para experimentar. En nuestro caso, ejercicios físicos concretos. Al tener clara una pauta física que se debe repetir, la experimentación comenzó con buscar alternativas dentro de aquello que se hace.

Preguntas que se desprenden en torno a la *repetición* pueden ser: ¿Qué repito cuando repito? o ¿Para qué repito?

Vuelvo a remarcar la diferenciación entre repetir para fijar (lo que se hizo, por ejemplo, una vez que la obra estuvo lista para la presentación a público) y repetir para variar, para encontrar alternativas, para apropiarse, para generar “experiencia personal” (Le Breton, 2010, p. 34). Aunque considero que ambos tipos de repetición son necesarios, en este apartado me centré en la segunda idea del término.

Entiendo esta concepción como el primer paso hacia el *correrse de lugar*, principio habilitante desarrollado por Buyatti y Cipolla (2015) en su Trabajo Final de Grado. Esta idea, que es tomada por los investigadores desde *Prácticas Corporales: Mover desde el silencio* de Marcelo Comandú (2013), implica la voluntad de habitar un territorio expresivo no convencional. Nuevo para quien actúa. Detallan que el *correrse de lugar* puede significar desde una *variación del tono muscular hasta un cambio en el pensamiento en torno a la idea de teatro* (Buyatti y Cipolla, 2015).

Repetir entonces estuvo vinculado no a una acción mecánica que cristalice las acciones, sino a utilizar la repetición como catapulta que habilita a un rango mayor de posibilidades expresivas. Se instaló además como una dinámica primaria, en el sentido de que es una acción que se llevó a cabo siempre, muchísimas veces y que no tuvo sus límites con el final del proceso creativo sino que también siguió existiendo durante el periodo de funciones con espectadores. En este sentido, creo que una *actuación sensible* implica una constante

variación en cada *repetición*. Esta variación puede ser imperceptible a veces, pero implica la voluntad de sorprenderse a sí mismo en cada función.

Retrocedo ahora un poco para traer nuevamente la idea de *flujo de asociaciones* de Ricardo Bartís (2003). Se tomó a la *repetición* como dinámica para comenzar a generar tal devenir asociativo. Devenir el cual lleva tiempo instalar, tiempo de exploración. Mientras más tiempo se mantenga uno en el trabajo de experimentar, más amplio se volverá el abanico expresivo de quien trabaja y, si se es consciente y se aprovecha de la *artificialidad de la actuación*, más logrará alejarse de las convenciones y automatismos expresivos de la misma actuación.

Cito a modo de ejemplo lo ocurrido en el ensayo 5. En aquel ensayo nuevamente trabajamos creando una secuencia de acciones físicas que Melisa y yo debíamos repetir. La idea de la directora era ir agregando paulatinamente consignas que variaran la partitura que Melisa y yo teníamos. Eso iba dificultando el proceso. Y de repente, la directora nos pidió que comenzáramos a decir verborragicamente lo que habíamos soñado la noche anterior. El ejercicio era imposible de realizar. Eran muchas cosas: la partitura base, sus variaciones, miradas entre Melisa y yo, el texto, y a ello se le sumaban el cansancio y el tiempo de trabajo.

Pero con todo ello, la directora nos pedía más. Si se agotaba el texto, había que inventar otro, si se agotaba la acción, había que variar. Y de esa forma íbamos arribando a distintas maneras de estar, sujetas a nuestras propias sensibilidades en relación a las percepciones con las que éramos bombardeados. Era imposible responder a todo, pero a su vez eso posibilitaba que siempre quede algo más por hacer:

Los estímulos que provienen del medio exterior (o incluso interior) sobrepasan infinitamente las capacidades de observación o la conciencia del individuo. Imposible captarlo todo, sólo una parte infinitesimal alcanza a la lucidez o transforma la experiencia. Pero esa es justamente la suerte del individuo: no agota nunca su experiencia, sino que permanece siempre en disposición de aprender y descubrir, a menos que caiga en una rutina de la acción y el pensamiento. (Le Breton, 2010, p. 48)

Y Le Breton aportó otra razón de ser de la repetición; paradójicamente, repetimos para intentar escapar de la rutina. Si no lo consigo, puedo volver a intentarlo. Dejar siempre abierta la posibilidad de sorprenderse en el siguiente paso. No cortar, sino conectar.

Esta propuesta se conecta, valga la redundancia, con la dinámica que desarrollaré a continuación y que es la *acumulación*. Se repite también para acumular *tensión*. Para instalar la *continuidad de la tensión* a la cual me referí anteriormente a partir de Guillermo Cacace (2022) y que lleva a una *discontinuidad expresiva* en relación a lo previamente establecido como lo convencional, expresivamente hablando.

b. ACUMULACIÓN

En continuidad con lo desarrollado, la *acumulación* es lo que surge inmediatamente después de que uno ha comenzado a repetir. Nótese que la existencia de una dinámica no anula a la otra. Ambas comienzan a convivir.

Acumulación implica un no abandono del recorrido expresivo. Todo lo generado actoralmente en los espacios de ensayo y de exploración se sedimenta y se retroalimenta. Acumular implica llevar lo que explica Cacace (2022) en relación a la *continuidad de la tensión* a un territorio que va más allá de la acción y de la actuación. El recorrido creativo no satisface la necesidad que demanda el impulso que ha generado la acción y siempre queda lugar para algo más.

Para Ricardo Bartís (2003), la acumulación de tiempo en espacios de experimentación es lo que genera aparición de lenguajes e incluye también las situaciones de error que puedan aparecer.

Creo que la apertura a nuevos lenguajes escénicos conforma la base de las condiciones para habitar una manera *sensible* y *singular* en la escena. *Sensible* en tanto permeable a la *percepción* de estímulos que generan necesidades y *singular* en tanto se plantea en *discontinuidad expresiva* con lo esperable, siempre entiendo esto desde lo convencionalmente aceptado.

Acumulación implica a su vez que existe algo del proceso de creación que permanece inmanente una vez que el objeto artístico, la obra de teatro, se estrena. La permeabilidad a los

estímulos tan necesaria durante el período de creación lo es también al momento de la función teatral, que entonces también se configura como una instancia creativa y acumulativa de lo sedimentado a lo largo de la existencia del proceso. Podría ir aún más allá y decir que incluso la acumulación se da, aunque de algún otro modo, entre creaciones distintas. Como dice Bartís: “Cada espectáculo es deudor de sus anteriores” (2003 p.121)

La persona actuante creadora y acumulativa, lo es entonces, o intenta serlo, a cada instante de su labor porque la misma existe en una constante *repetición* que la lleva a la *acumulación* y posterior transformación de su accionar. Dice Cacace:

“Entonces, una práctica actoral creadora sería aquella que pudiera dar *continuidad* a impulsos para el desarrollo de la acción, dejando abierto el vértigo de la constante percepción de tensión dramática; al tiempo que, a través de su *discontinuidad expresiva*, deje también abiertas las reacciones que escapan a sus fórmulas y lógicas resolutivas. Así, la práctica actoral creadora no ahogaría lo nuevo en su exigencia de eficacia o en sus protecciones ante el abismo que lo nuevo convoca como potencia.”

(Cacace, 2022 , recuperado de: [EL CUERPO QUE ACTÚA | Guillermocacace](#))

No obstante, algunas preguntas afloran a raíz de esta dinámica y la anterior, por ejemplo: ¿Qué sucede cuando se “pierde” un hallazgo actoral, escénico, expresivo? ¿Cómo retomar o mejor dicho re - crear lo “perdido”? ¿Es eso posible? Creo que no. No exactamente. Aunque considero que se puede crear algo nuevo. Pero aquello que se “perdió” ya ha sido acumulado y volverá a aparecer, tal vez en una forma distinta, pero nada se pierde completamente.

Pienso además que el volver a crear, repetir, acumular y nuevamente crear es también posible debido a que, como dice Bartís (2003), somos conscientes de que estamos creando una verdad artificial. Entender esto es cabal para aprovechar al máximo la potencialidad poética de quien actúa y hacer florecer su singularidad en escena.

Podríamos contemplar que quien disfruta de la actuación no sólo disfruta de lo verosímil, sino que disfrutaría también de una “verdad” que nunca hubiese imaginado, de la invención. Crea. Y es en el terreno de la invención donde la actuación puede ser políticamente la afirmación de una alternativa. (Cacace, 2022, recuperado de: [CONTINUIDAD DE LA TENSIÓN / DISCONTINUID | Guillermocacace](#))

c. AGOTAR

-Ha sido un buen ensayo, ¿verdad maestro?

-Si hemos descendido otro escalón

-¿Hacia dónde van los ensayos?

-Hacia el río

Kazuma⁵

Agotar fue la tercera dinámica propuesta dentro de este marco que supuso un proceso creativo con vistas hacia los posibles modos de abordar la escena desde una *actuación sensible y singular*. Cuando se propone el *agotar* como dinámica, se lo hace en al menos dos sentidos diferentes; ambas ideas surgieron de la práctica en los ensayos, pero para elaborar los conceptos teóricos en este escrito, me remití primero al diccionario de la RAE (2023), que arrojó cuatro definiciones:

1. tr. Extraer todo el líquido contenido en un recipiente. U. t. c. prnl.
2. tr. Extraer todo el mineral de un yacimiento. U. t. c. prnl.
3. tr. Gastar del todo, consumir. *Agotar el caudal, las provisiones, el ingenio, la paciencia.* U. t. c. prnl. *Agotarse una edición.*
4. tr. Cansar extremadamente. U. t. c. prnl.

⁵ Tomado de *Actores sueltos* (Catalán, A. 2022 p.8)

Entonces, para reflexionar sobre este término y como el mismo operó sobre el proceso, distinguí (referenciándome en la definición del diccionario) dos variables de *agotar*:

- *Agotar físicamente*: Basado en “Cansar extremadamente” (Diccionario de la RAE, 2023)
- *Agotar poéticamente*: Basado en “Extraer todo el líquido contenido en un recipiente” (Diccionario de la RAE, 2023) y “Gastar del todo, consumir. *Agotar el caudal, las provisiones, el ingenio, la paciencia. Agotarse una edición*” (Diccionario de la RAE, 2023).

Agotar físicamente tiene que ver con el cansancio físico y mental que atraviesa quien actúa durante su labor, en este caso, experimental. A través de la *repetición* el cuerpo se agota cada vez más en la búsqueda de nuevos horizontes expresivos. Este cansancio acumulado es lo que da como resultado un cuerpo mente agotado.

Con *agotar poéticamente*, me refiero a provocar un vaciamiento. *Agotar* una idea, un tono muscular, una calidad de movimiento, un momento escénico, una actuación. Y lo interesante aparece luego de que algo se agotó, porque, si nos mantenemos dentro de la lógica de acumulación planteada, el *agotar* daría lugar a algo nuevo, más no desentendido de lo que lo precedió. *Agotar* se configuró entonces como una dinámica que, al igual que las otras, existe en y con el paso del tiempo.

Este último concepto (*agotar poéticamente*) fue el que más peso encontró durante el proceso creativo y al cual se hace referencia al mencionar *agotar* dentro de este escrito.

A riesgo de banalizar el concepto, voy a dar ahora un ejemplo de cómo opera el *agotar*, desde mi punto de vista en esta investigación, en quien actúa. Supongamos un recipiente lleno de un líquido actoral. Sobre la superficie se encuentran aquellas convenciones teatrales pre establecidas, las normalidades expresivas. Pero a medida que la persona actuante experimenta fuera de sus costumbres, repitiendo y acumulando su exploración, el recipiente comienza a vaciarse. Lo primero en agotarse son los lugares actorales conocidos y, a medida que este líquido actoral se agota, comienzan a aparecer espacios actorales singulares, novedosos, no conocidos que sorprenden hasta a la misma persona que está actuando. Al llegar al fondo, lo que queda es un cuerpo agotado, vaciado. Actuar al fondo es entonces actuar en un terreno en el cual una actuación vacía se vuelve, paradójicamente, una actuación llena de vida.

Encontré un punto de relación entre el *agotar* y José Luis Valenzuela (2004) cuando en *Las piedras jugosas* habla de las *tribulaciones* que realiza un artista en la búsqueda de dar vida a su obra. Dice Valenzuela: “Tales tribulaciones erosionan el peso y la densidad del yo sustancial y nos hace reconocerlo más bien como un lugar en constante riesgo de vaciarse” (2004 p. 36)

Agotar se refiere también al Yo. *Agotar* la propia idea de actuación y de actor/actriz. Dice Bartís (2003):

El actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido. A tal punto que uno no actúa para ser otro sino para no ser nada, para no ser. (p.116)

Como dice Bartís, quien actúa empieza a no ser. Agotado sí mismo, desaparece. No, mejor dicho se transforma, deviene en otra cosa. En una alternativa de sí. No en una mentira, sino en una verdad artificial.

Las dinámicas descritas formaron parte de lo que fue una etapa inicial en el proceso de búsqueda escénica de la actuación sensible y singularidad. A partir de ellas, se generó un recorrido posibilitó abordar lo que fue desarrollado a continuación: la idea de rebelarse uno ante uno, para revelarse otro en un acto consciente a raíz de la *escucha* y la *percepción*.

En el siguiente apartado, profundicé sobre *escucha*, *percepción* y cómo estos términos están vinculados a una *rebeldía/revelación* que potencia la *singularidad* en la actuación.

4. REBELARSE / REVELARSE

En el apartado anterior se desarrollaron las dinámicas de *repetición*, *acumulación* y *agotar* como instancias creativas que estuvieron vinculadas a la búsqueda de un ser y estar *singular* en la escena. La idea de *rebeldía* surgió dentro de los ensayos, específicamente en el ensayo 8, a partir de aplicar esas dinámicas sucesivamente y está emparentada con la conciencia del recorrido escénico y del *deseo*.

Durante este ensayo, el ensayo 8, estábamos trabajando con la idea de código; de cómo, a partir de las improvisaciones físicas y vocales se generaban pequeños códigos que luego se debían romper para dejar que devengan otros. En este contexto, durante una pausa de trabajo, la directora planteó la pregunta: ¿Cómo rompo el código?

Ante esta pregunta es que se me ocurrió la idea de *rebeldía*. Comenzamos un debate en torno al término que abrió más preguntas: ¿Porque me rebelo? ¿Ante qué o quién? ¿Me rebelo solo o con los demás? Llegamos a la conclusión (por ese momento) de que uno se rebela ante uno, en un acto de contradicción, hablando en términos actorales, y lo hace junto con un otro. A continuación, desarrollé el término y su implicancia dentro de este trabajo.

Tal y como ocurrió con el *agotar*, el *rev/rebelarse* sugirió, para mí, al menos dos acepciones. Por un lado tenemos rebelarse en sentido de rebelión, sublevación ante un orden o autoridad y, por el otro, revelarse en tanto revelación, descubrimiento de algo que estaba oculto.

Cuando digo que el *rev/rebelarse* se emparenta al recorrido escénico consciente me refiero a que es a partir del reconocimiento del propio cuerpo actoral en el proceso de creación que uno puede tomar la decisión, o no, de manifestarse en un acto de rebeldía. Cuando se habla de su relación con el deseo, es porque encuentro un vínculo entre algo que deseo y que no está permitido dentro de ese recorrido que estoy percibiendo conscientemente, por lo que tengo al menos dos opciones: no hago nada en relación a ese deseo y mi recorrido permanece inmutable, o intento cumplir mi deseo y para ello debo cometer una rebeldía.

El deseo provoca entonces un acto de rebeldía, al mismo tiempo que deseo porque soy consciente de lo que soy en escena, como así también soy consciente de mi deseo de ser algo más, deseo que entonces percibo y escucho.

David Le Breton (2010) dice que el mundo es percibido y que a causa de ello es que, en pocas palabras, existe. Pero, añade, *la percepción no es un mero acto de lectura sino de interpretación*. De ahí que, por ejemplo, existen culturas que distinguen diferentes tipos de colores, sonidos u olores que en otras poseen otras clasificaciones (no son tomadas como colores, sonidos u olores) o ni existen. En la explicación de Le Breton, el entorno, la situación social, lo cultural configuran la sensibilidad de la persona y la hacen más o menos capaz de percibir ciertas cosas en lugar de otras y la orientan también a un cierto tipo de interpretación. “Nunca hay ilusiones de los sentidos, pues el mundo no es otra cosa que aquello que es percibido, incluso si las exigencias de la existencia cotidiana imponen a menudo cierta corrección de los mensajes en función de lo posible” (Le Breton, 2010, p. 51).

En esta investigación, el proceso creativo recorrido y las dinámicas aplicadas tuvieron por cometido entrenar la percepción de quien actúa para que interprete de una manera alternativa, poética, lo que percibe. Ampliar el límite de *lo posible*. De esta manera la rebelión/revelación acontece ante una interpretación de una percepción que escapa al orden establecido. Dicho orden puede no hacer referencia a una convención actoral preestablecida y preexistente al proceso creativo, sino que puede generarse dentro del mismo proceso, puede tratarse de un código interno.

Durante aquel ensayo número 8, después que la directora planteara la pregunta sobre como romper un código y de que posteriormente a ello debatiéramos en torno a la idea de rebeldía, continuamos trabajando. Hicimos un ejercicio llamado *Quiero tres*, que consistía, a grandes rasgos, en generar un deseo sobre mi compañera de escena, a la vez que ella generaba uno en mí. Este deseo podía ser cualquiera; desde besar a la persona hasta pellizcarle la oreja. El ejercicio constaba de varias etapas designadas con números. El tres era la concreción del deseo, el cuatro la casi concreción, el cinco el desear a la distancia y el seis desear de espaldas. El objetivo era caminar por el espacio cargando el deseo mientras la directora decía en voz alta cada número. Si decía tres, Melisa y yo teníamos que abalanzarnos el uno sobre el otro para cumplir nuestro deseo.

Dada la naturaleza enérgica del ejercicio, cada vez que Eugenia la directora decía tres todo desencadenaba en una situación desbordante e inclusive sexual. Ese era el código que se había generado en esos 8 ensayos.

Pero durante el octavo ensayo, se produjo un acto de rebeldía/revelación. Durante el *Quiero tres*, apareció un momento de vulnerabilidad, de sensibilidad. Cuando la directora dijo tres, Melisa y yo, que ya estábamos muy cerca, quisimos abalanzarnos como siempre pero algo nos detuvo. Ambos percibimos que había un deseo latente que escapaba a lo usual. Entonces nos miramos un momento y ella me empezó a acariciar tiernamente. Y yo, que siempre era quien con más ímpetu ejercía la acción sobre ella, solamente deseaba dejarme acariciar.

Fue un pequeño ejemplo, pero sirve para explicar lo que vengo pensando. Lo sensible y lo singular, puede ser algo pequeño, algo grande, algo sumamente chistoso, emotivo u oscuro. Lo importante que se instala es la voluntad deseante de rebelarse y revelarse junto con el otro a raíz de un cambio en la propia percepción.

Quisiera recalcar que, en lo sucedido durante aquel ensayo, fue importante la conciencia del recorrido realizado para poder reconocer el código que luego se deseó romper. Aclaro también que, aunque en esta instancia teórica se separaron elementos y conceptos para analizar lo realizado y producir apertura de conocimientos en torno a ello, en la práctica todo se dió de una manera mucho más simultánea y desordenada.

Buyatti y Cipolla (2015) desarrollan el *deseo* como uno de los *estados habilitantes* que *junto con un entrenamiento y exploración actoral propician la singularidad en la actuación. Deseo como motor y receptor de un universo otro del ser. Un ser oscuro*, dirán los investigadores. Oscuro en tanto escapa al marco de la referencialidad y se instala en el ámbito de *lo caótico, lo desconocido y que no se puede controlar*. “Cuando el punto de partida de la creación es el deseo, el actor comienza a escarbar en lo propio, liberándose de referencias y de carga representativa, y se abre la posibilidad de una dimensión singular de la creación.” (Buyatti, N. y Cipolla, F. 2015 p. 35)

Desde mi punto de vista, el cual compartimos junto con mi equipo de investigación, uno se *rev/bela* ante uno. Lo hace a causa del deseo, deseo que es percibido y escuchado

dentro de un recorrido de repeticiones, acumulaciones y agotamientos. Uno percibe el deseo de modificar algo, de ser otra cosa, de ser algo menos. Uno se rebela contra uno mismo para revelar un *sí mismo*. Y esto sucede constantemente. Debe suceder para que la actuación suceda también. Sucede en el *flujo de asociaciones* que plantea Ricardo Bartís (2003) o en la *discontinuidad expresiva* de la que habla Guillermo Cacace (2022). En el caso de Cacace, la rebelión/revelación va dirigida también a un otro que prescribe una ley: la referencia/convención representativa.

Pero para que esto ocurra debe haber *percepción* y *escucha* de aquellos deseos que me movilicen a querer modificarme.

Percepción en tanto permeabilidad a impulsos que generan el deseo y *escucha* en tanto capacidad de apaciguar conscientemente el tiempo del recorrido escénico para dejar ingresar en él esos deseos al tiempo que dejo que ellos se alojen en mí.

A continuación profundicé en torno a *escucha* y *percepción*. Tomé para tal fin, además de a Cacace, a Deleuze de quien me serví de su pensamiento en torno a *deseo* y busqué emparentar estos términos con la designación de *actor perverso* descrita por José Luis Valenzuela en “Las Piedras Jugosas” (2004).

5 PERCIBIR/ESCUCHAR

a Percibir

Percepción implicó dentro de esta investigación una acción dinámica que permitió a quien actúa conectarse con el *deseo*. Tomé como referencia para hablar de este tópico a David Le Breton (2010) quien concibe la percepción como una interpretación y al filósofo Gilles Deleuze (1995) quien desarrolla el concepto de *deseo* como aquello que provoca un campo de inmanencia o *un cuerpo sin órganos*, sin organicidad, sin organización. El deseo se antepone al poder, poder que en este caso viene a ser la referencialidad actoral. El deseo provoca un cuerpo que se define “sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos.” (Deleuze, G. 1995 p.12)

Por otro lado, José Luis Valenzuela (2004) elabora la idea de un *actor perverso* que se guía por la ley del deseo, de su deseo. Este autor llega a este término en el libro *Las Piedras Jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez* en el cual desarrolla tres éticas actorales a partir del vínculo que el actor establece con el *Otro*. Estas son la *ética iniciática*, correspondiente a un actor de estructura *obsesiva* (caracterizado por el temor a cometer un acto de sacrilegio contra su labor), la *ética identificatoria*, correspondiente a un actor de estructura *histérica* (caracterizado por depositar sus expectativas en lo que el *Otro* piense de él) y a *ética sacrílega* a la cual pertenece el actor *perverso* el cual se caracteriza por establecer una *lógica de transgresión con el Otro*. Transgresión en el sentido de que el perverso impondrá su propio deseo por sobre el deseo del *Otro* (en este caso, al estar hablando de teatro, el espectador).

Pero ¿Porqué la *percepción* de propio deseo y la posterior acción (*escucha*) en reacción al mismo es tan importante? Para Valenzuela, un factor fundamental en el teatro de Paco Giménez, como así en los actores de La Cochera⁶, tiene que ver con este término. Considera que es en esa *ética sacrílega* en la cual el actor se planta para generar un modo único de estar en escena.

⁶Grupo de teatro argentino, formado en la Ciudad de Córdoba.

La sujeción perversa que marca a esta ética actoral se asienta en la afirmación de un deseo ritmado y autóctono (...) por encima de la expectante demanda de Otro, por encima de ese público que quisiera re-conocer en el escenario su propio mundo. Negándose a desear según el deseo del Otro, el artista se ofrece en cambio como objeto de su goce. (Valenzuela J. L. 2004 p.68)

Deseo comienza a operar como un principio para la singularidad, mientras este pueda ser percibido. A razón de esto, Valenzuela habla sobre las *trinidades del deseo*, lo que hace referencia a una modalidad de ejercicios que Paco Giménez propone en sus talleres. Ofrece tres alternativas de acción a sus actores/estudiantes, algunos ejemplos de trinidades son: *avanzo/retrocedo/giro, puto/santo/mostruo, contar/mostrar/hacer, lo que sale/ lo que hay/ lo que quiero.* De esta forma, y casi de un modo inverso a lo que nos plateó Eugenia a Melisa y a mí, no atosiga a sus estudiantes con una gran cantidad de pautas, sino que insta a sus alumnos a configurar actuación a partir de tres elementos y recalca que cada quien debe llevar adelante el ejercicio según “su temperamento”. Dice Paco:

Dado un grupo de personas, algunos son más arrojados, otros se van a quedar y van a aprovechar una sola oportunidad (...) El deseo empieza a funcionar. Es necesario que cada uno sintonice con su deseo, con su percepción; si no se sabe hacerlo el ejercicio no le sirve a nadie (...) Es muy feo ver a una persona abnegada a una pauta. Pongan una resistencia de acuerdo a su temperamento (Giménez, P. 2000, como se citó en Valenzuela, J. L. 2004 p. 53)

De esta manera, propone crear a partir de pautas concretas y limitadas en recursos. El actor comienza a armar así un repertorio de acciones y gestos, pudiendo introducir en él todo lo que logre generar a partir de los tres elementos de la trinidad y agregando a ello la pausa, la nada, necesaria para el director para que se produzca el acontecimiento. Esto se trata, en palabras de Giménez (2000, citado en Valenzuela, 2004) de “*procedimientos para una práctica teatral desde la actuación, la dirección y la dramaturgia en dialéctica consonancia.*” (p. 51)

Esta propuesta permite al actor improvisar y componer sin la necesidad, ni la demanda, de generar algo impactante o conmovedor. La pauta es simple y se disponen de solo tres elementos para jugar con ellos. Los motivos que hacen a quien está participando del ejercicio mantenerse en una u otra opción de la trinidad, o variar o quedar en pausa pueden ser muchos y tampoco están supeditados más que al temperamento de los actuantes. Valenzuela (2004) hace una observación en torno a esta metodología y dice que para él hay *algo de la persona y en particular de su deseo como persona que se pone en juego, más que del actor/actriz*. “El pedido de improvisar se me aparece entonces como una invitación a desplegarme “como persona”, siguiendo los vaivenes de mi deseo, antes que “como actor” succionado por los deseos del Otro teatral (osea el público)”. (Valenzuela J. L. 2004 p. 51)

Recientemente he dicho que a raíz de este juego con el deseo basado en trinidad, *quien actúa construye un repertorio de acciones, gestos, voces, sonidos que luego usará en escena*. Esta tarea tiene la particularidad de que no conlleva necesariamente la recuperación total de cada acto, sino que permite disgregar las acciones realizadas. Así por ejemplo si la acción es un giro con un grito, luego se puede recuperar ese giro y ese grito por separado. *Esto implica una no partitización de los elementos teatrales encontrados por quien actúa durante el ejercicio*. Lo que se fija es un repertorio del cual se pueden crear múltiples secuencias.

Ante esta falta de partitura física, lo que Paco promueve a desarrollar en el actor es un sentido de “*susceptibilidad* respecto de la ocasión decir o hacer algo, para abolir la distancia que normalmente separa nuestros pensamientos de nuestros actos” (Valenzuela, J. L. 2004 p. 58)

Valenzuela (2004) relaciona a esta manera de trabajo de Paco con una de sus trinitades: *lo que sale* (que vendría a ser la circunstancia azarosa durante la creación y a las cuales hay que adaptarse), *lo que hay* (el repertorio de actor) y *lo que quiero* (el deseo de actor). Este deseo tiene que ver con algo personal de actor, de la persona, que esta quiere introducir y debe encontrar la manera para forzar si es necesario el uso de este deseo en la escena. Para Valenzuela, este último factor, de naturaleza perversa según lo dicho anteriormente, es lo que termina por hacer vivir una obra y lo que configura al deseo actoral

como la principal fuerza productiva en el teatro de Paco Giménez y relaciona a las trinidades con las *máquinas deseantes* propuestas por Deleuze y Guattari (1985).

En *El Anti Edipo* (1985) Deleuze y Guattari hablan de máquinas deseantes que producen constantemente objetos inacabados. Para estos filósofos, el deseo es capaz de hacer del procedimiento el objeto, debido a que estas máquinas deseantes siempre existen *en pares binarios* en los cuales una produce y la otra corta. Pero a su vez aquella máquina que produce también se halla en relación de corte con otra que la precede en la línea de producción

Las máquinas deseantes son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo; una máquina siempre va acoplada a otra. La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva: «y», «y además»... Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno—la boca). Y como la primera a su vez está conectada a otra con respecto a la cual se comporta como corte o extracción, la serie binaria es lineal en todas las direcciones. El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta. (Deleuze G. y Guattari, F. 1985 p. 15, 16)

De esta manera, la *susceptibilidad* de la que habla Paco Giménez (2004) se comporta como la *percepción* que aquí se propone; como un sentido de quien actúa, capaz de captar e interpretar ese *flujo asociativo* que implica el *deseo*.

Se pueden observar ciertas reminiscencias entre lo que plantea el director cordobés Paco Giménez (2004) con las ideas de Cacace (2022), en el sentido de que ambos hablan de una *susceptibilidad/percepción del deseo*. En el caso de Paco Giménez aquel deseo me lleva a querer implantar algo de lo personal en la escena, en el caso de Cacace me lleva a generar un impulso que más tarde me llevará a una acción. En ambos casos se trata de algo inacabado, porque como dicen Deleuze y Guattari (1985), el deseo hará fluir y cortará y de nuevo hará

fluir. Lo que se obtiene como resultado de trabajar con el deseo es un *produciendo* como *producto*.

Cada percepción es una resonancia junto a mil otras y el mundo que la rodea no cesa de ofrecerse a través de inagotables propuestas de placer y curiosidades que saciar. Una continuidad se establece permanentemente entre el cuerpo y la carne del mundo: la geografía exterior es sensual, vive, respira, sangra, se despierta o duerme, es una segunda carne para el artista o el antropólogo. (Le Breton, 2010, p. 19)

Ahora bien, ¿Qué ocurre cuando percibo? ¿Qué es lo que percibo? David Le Breton (2010) sostiene que el acto de percibir se asemeja a un filtrado de los sentidos; de acuerdo a ciertas circunstancias tales como su entorno, su cultura, su educación, inclusive su género y su estrato social, el sujeto percibe de determinada manera.

Al principio de este escrito, hablé de cómo durante los años en los que cursé la carrera siempre tuve alguna referencia actoral que catalogaba como “buena”. A partir de llevar el pensamiento Le Breton (2010) a lo actoral, me surgió pensar que la manera en la que alguien que está actuando es capaz de interpretar los estímulos que percibe le está dada, en parte, por variantes como su formación actoral, sus referencias actorales, su persona con todo lo que ello conlleva. Habiendo considerado esto, es posible decir que no todas las personas que actúan perciben de la misma manera. Inclusive Melisa y yo no percibimos de la misma manera que nosotros mismos al comenzar el proceso creativo. Esto se debe a que en el medio atravesamos un periodo de indagación que nos implicó un corrimiento de nuestras costumbres actorales.

El camino que emprendimos tuvo por cometido justamente explorar modos de generar las condiciones para que surja una manera distinta de percibir, de interpretar. Una manera de permanecer sensible ante los estímulos que no tenga sus referencias más que en nuestra subjetividad como artistas, en nuestra relación sensible con el texto, entre nuestra relación como personas en escena.

En el ejemplo de aquel ensayo 8 citado anteriormente, se pudo observar como la interpretación del deseo percibido mutó. El estímulo era el mismo: el cuerpo de la otra persona y el deseo de ejercer una acción sobre la misma. Las posibilidades estaban dadas por lo que habíamos hecho hasta el momento. Para que aconteciera algo distinto, fue necesario tomarse una pausa para hacer otra lectura de lo percibido. Se trató, de alguna manera, de cambiar el filtro.

b Escuchar

Me interesa pensar a la *escucha* como la acción que tiene lugar en simultáneo a la *percepción*. Esta acción implica una apertura/traslado hacia un más allá mientras que a su vez conlleva un cierre/alojamiento hacia un más acá.

Escuchar consta de una *pasividad/actividad* en lo desarrollado por Buyatti y Cipolla (2015) dentro de su Trabajo Final de Grado. Habilita en la persona que actúa un estado de disponibilidad, permeabilidad y permanencia. Es lo que fija la relación del sujeto que actúa con el objeto percibido que a los efectos de esta reflexión es el *deseo* ¿Y qué relación entabla la escucha con el objeto de *deseo*? Jean Luc Nancy nos dice que:

Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera, y en virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un «sí mismo» puede tener lugar. (2007 p.25)

Entiendo por esto que escuchar el *deseo* implica ir en busca de ese *deseo* percibido con la apertura necesaria para dejarlo actuar en mí. Y que a partir de ello, un sí mismo se instala.

Me resulta importante retomar la idea de *resonancia* presentada en el capítulo 1. Jean Luc Nancy (2007) entiende que el acto de escuchar y sonar van unidos. Esto se debe porque la escucha no existe sin el sonido, a la vez que el sonido no existe al menos que suene. Para aclarar un poco esta idea, el autor francés compara el fenómeno acústico con el visual:

En esa presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y la expansión acústicas, la escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro, disposición claramente distinta de la disposición de la visión (para la cual, por lo demás, tampoco hay «acontecimiento» visual o luminoso en un sentido totalmente idéntico del término: la presencia visual ya está disponible antes de que yo la vea, mientras que la presencia sonora llega; comporta un ataque, como dicen los músicos y los especialistas en acústica). (Nancy, J. L. 2007 p. 34).

Nancy (2007) sostiene que *el sonido está constituido por remisiones. Es decir que resuena, se propaga por el espacio a la vez que resuena en mí.* De esta forma, cuando produzco sonido, al mismo tiempo escucho y resueno con él, lo que para el filósofo *produce un sí mismo.*

Resuena en el espacio exterior o interior; vale decir, vuelve a emitirse al mismo tiempo que, propiamente, «suena», lo cual es ya «resonar», si no es otra cosa que relacionarse consigo. Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí. (Nancy, J. L. 2007 p. 21-22).

De la reflexión en torno a estas citas, llegué a la idea de que cada sujeto escucha, y por ende suena y resuena, de una manera singular. Ya que el sonido es percibido, y, para Le Breton (2010), interpretado según el entorno del sujeto, deduzco que este último no escucha ni resuena igual en todas las partes del mundo. Si llevo esto a lo actoral, no todos los cuerpos en escena escuchan y resuenan del mismo modo.

Dentro de la presente investigación tomé esta idea de *escucha* para llevarla a la actuación. Para tal fin, distinguí dos puntos posibles de aplicación. Por un lado el trabajo con el estar en escena/ estar con el partener. Por el otro, el trabajo con el texto.

Dentro de los lineamientos teóricos de este Trabajo Final, la actuación, al igual que el sonido, no preexiste a la acción que la hace aparecer. Por ejemplo, al llegar a la sala de teatro, la actuación en sí no está ahí esperando a que el actor la agarre y se la calce como si fuese vestuario. La actuación se da con y a partir del cuerpo de la persona que actúa. En estos términos, lo que precede a la actuación es el *cuerpo sensible* (Le Breton, 2010) de la persona que va a actuar. Y, si dicho cuerpo trae su propia carga cultural (Le Breton, 2010), sociológica, familiar, física, educacional, personal, subjetiva y, en fin, singular, entonces ese cuerpo va a sonar de acuerdo a su singularidad, por ende va a resonar de acuerdo a esa singularidad y producirá un *sí mismo* singular.

Es un fenómeno complejo de explicar por medio de un sistema tan lineal como la escritura que solo permite escribir una letra a la vez. La escucha, así como la actuación, se produce en una simultaneidad de resonancias que solo tienen lugar con el acontecimiento.

Durante el tercer ensayo de proceso creativo, la directora Eugenia propuso un ejercicio llamado *Estar en escena*. El mismo consistía en estar, parado o sentado, en escena con una música previamente elegida por quien iba a realizar el ejercicio. Esta música debía ser la primera que se le viniera a la mente a quien iba a estar en escena. El ejercicio era simple; estar en escena con esa música. No era necesario hacer ni demostrar nada, solo estar, escuchar y resonar desde la propia manera de ser y estar.

Desconozco los motivos por los cuales se usa música en este ejercicio (ejercicio el cual hicimos mucho antes de que yo leyera *A la escucha* (2007) de Jean Luc Nancy). Pero creo que es porque, como vengo desarrollando, *escuchar es una acción que expande la presencia*. Quién está haciendo el ejercicio está escuchando a la vez que resuena en sí y envía reminiscencias a quien está viendo al mismo tiempo que escucha y resuena en sí y fuera de sí.

Durante la situaciones de actuación que atravesé durante el proceso creativo de la obra *El gesto queda* con mi partener (que en el caso de este trabajo fue mi compañera de escena Melisa) la escucha en la actuación operó del mismo modo, aún en la ausencia de

música. En esos casos, lo que hacía mi compañera tenía una resonancia en mí. Su ser y estar en escena resonaban en mí. Yo percibía e interpretaba lo que hacía y ella hacía lo mismo con lo que yo emitía. Muchos ejercicios que luego devinieron en escenas de la obra resultante implicaron nociones como *contagiarse del otro* o *el otro me hace actuar*.

Esto se trasladó a su vez al trabajo con el texto, en el cual se le dió importancia a la relación sensible entre el cuerpo que actúa y lo que dice. Hicimos foco en cómo las palabras resonaban en los cuerpos y los modificaban tanto por su sonido como por su sentido. Dentro de este trabajo, el decir el texto supuso un sonar/ resonar, por ende un escuchar y en consecuencia la génesis de sí mismo.

Me resultó muy interesante rescatar este aspecto del pensamiento de Jean Luc Nancy (2007) en relación al trabajo de escucha sobre el texto.

«Entender» [entendre] también quiere decir «comprender», como si fuera, ante todo, «entender decir» (y no «entender farfullar») o, mejor, como si en todo «entender» tuviera que haber un «entender decir», pertenezca o no al habla el sonido percibido. Pero acaso esto mismo es reversible: en todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene.” (Nancy, J. L. 2007 p. 17, 18)

Para poner en contexto, *entendre* significa en francés escuchar, pero también puede hacer alusión al verbo entender. Entonces, entender lo que se dice no es solamente entender su sentido desde su sensatez, sino también desde su sensorialidad, desde su musicalidad. De ahí radica también la importancia de que, como dije en el capítulo 1, haya elegido un texto poético para este trabajo que además, fue escrito por mí a raíz de una experiencia significativa; de su potencial sonoro, por lo poético, y de su potencial sensato, por lo autorreferencial.

Recuerdo que durante unos de los primeros ensayos en los que trabajamos con el texto que había escrito, el ensayo número 17 del proceso en general, ocurrió algo bastante especial en relación al texto y al escuchar. Nos encontrábamos trabajando sobre la escena 4 de la obra y Eugenia propuso un ejercicio: Melisa debía leerme la escena a mí, que debía escucharla. Quizás sea menester que recuerde a quien lee, que el texto que escribí para realizar la obra que acompaña a esta investigación trata sobre un viaje a Bolivia en busca de un amor que no puede ser. Durante la escena 4, se cuenta un momento en el que hago un regalo especial a la persona de la cual me enamoré. Es una escena bastante importante y lo que me ocurrió en aquel ensayo 17 fue que me emocioné solamente con escuchar la escena leída por Melisa. Un poco por la historia que trata de mí, otro poco por la nostalgia que me despiertan ciertas imágenes pero sobre todo porque nunca había escuchado con detenimiento esa escena ni ninguna otra.

En este ejemplo operó el *entendre* en tanto entender la historia y resonar (¿o re-entender?) aquellos sentidos y el *entendre* en tanto escuchar y resonar con la sonoridad de aquellas palabras.

Esta doble lógica de escucha se mantuvo a lo largo de todo el proceso y fue unida con la noción de percepción antes descrita: percibo y escucho, escucho y resueno, percibo esa resonancia y escucho y así sucesivamente.

Esta dinámica se vió inmiscuida con todo el entrenamiento realizado en torno a *repetición, acumulación, agotamiento y rebeldía*, entrenamiento el cual supuso un re descubrimiento de maneras de percibir los deseos. A su vez, fue aplicada para el trabajo con un texto significativo para mí.

Ya en etapas finales, incorporamos al equipo de trabajo a un músico en escena y a una iluminadora. Estas nuevas capas de resonancia implicaron más elementos que escuchar y con los cuales resonar. Todo esto, configuró las bases de lo que en este Trabajo Final se denominó *actuación sensible*.

6. ESCUCHA, PERCEPCIÓN Y SINGULARIDAD PARA UNA CONSTRUCCIÓN ACTORAL SENSIBLE.

Este apartado no fue completado sino hasta haber estrenado la obra El Gesto Queda. En el mismo, me dediqué a reflexionar sobre lo que implica llevar una investigación teórica a la práctica teatral. Así mismo, dí cuenta de los problemas y de las complicaciones técnicas que aparecieron y que requirieron la toma de decisiones. Decisiones las cuales a su vez habilitaron cambios en la obra que finalmente se estrenó el 8 de junio de 2023, con respecto a la versión que se mostró al jurado durante la instancia de presentación preliminar el 18 de mayo de 2023.

a. El ingreso de la música en vivo y sus problemáticas.

Decidí otorgar un subapartado a la música en vivo dada la importancia que resultó tener en el proceso y la complejidad que supuso.

La música en vivo fue propuesta en un principio como un elemento que trabaje con la escucha y la singularidad desde lo sonoro. Esta decisión fue compleja debido a que significó implicar un cuerpo más en escena. Durante los primeros ensayos con música (que tuvieron lugar tres meses después de que el proceso empezó) la directora Euge Cortiñas animó a Tato (el músico invitado) a trabajar desde el centro de la escena, con una luz propia e interactuando con Meli y conmigo. Pero conforme los ensayos avanzaron, y al no sentirse cómodo teniendo ese grado de participación, Tato fue relegado a la periferia de la escena y privado de luz. Esto ocasionó más problemas debido a que, ante el público, su presencia era muy notoria y era extraño verlo tan alejado y sin iluminación. Además, este problema era agudizado debido a que dramaturgicamente se lo presentaba en el inicio de la obra como un testigo de la historia quién nos iba a acompañar con su música.

Todas estas observaciones fueron realizadas por el jurado durante la presentación preliminar. A raíz de ello, decidimos incorporar al músico en escena de una manera en la que se lo vea presente e interactuando pero sin hablar o realizar acciones que pudieran incomodarlo. Esto se logró aclarando en la dramaturgia que Tato era mi amigo, que había sido testigo de la historia al igual que Meli pero que no se animó a actuar y, que en lugar de ello, iba a estar presente con su música.

De esta manera, Meli y Yo comenzamos a entablar miradas con el músico, incluso a hablarle en algunas ocasiones para pedirle cosas. Y él, por su parte, se terminó dedicando no solamente a asistirnos sino a percibir, interpretar y devolver en forma de música lo que Meli y yo hacemos en escena.

b. Actuación singular.

Al comienzo de este escrito, mencioné que Melisa Canavesio fue convocada debido a que ella es una amiga que conoce la historia que inspiró el texto y me ayuda a contarla. En ese sentido, tienen algo en común ella y el músico Tato, ya que él también es un amigo de mucha confianza que conoce la historia original. Traigo esto a colación porque acabó siendo un aspecto fundamental en la búsqueda actoral que emprendí en este Trabajo Final.

Durante la elaboración de esta obra, indagamos como grupo en maneras de desreferenciar la actuación, de llevar la misma a un terreno singular. La escucha y la percepción se erigieron como dos pilares base de la investigación y la repetición, la acumulación, el agotar y el revelarse / rebelarse como las dinámicas propias del proceso encontradas durante los ensayos.

Aún así, durante todo el proceso algo atravesó las actuaciones. Algo que aunque es una obviedad no nos percatamos de explotar sino hasta el último mes de ensayos. Estoy hablando del vínculo entre Meli, Tato y yo.

Después de la presentación preliminar, tanto los miembros de jurado como así amigos e incluso Lara Barea que forma parte del grupo como iluminadora, coincidieron en que la obra en general se encontraba configurada de una manera muy frontal. Es decir, se miraba mucho hacia el frente y eran pocos los momentos en los que Melisa, Tato y yo nos vinculábamos de algún modo más allá del texto. A partir de esto, nos planteamos algunas preguntas. ¿Qué vínculo se estaba generando con el público? ¿Cuál era nuestro vínculo en escena, más allá del vínculo fuera de escena que precedía a la actuación?

Luego de este cuestionamiento, llegamos a la conclusión de que, por un lado, necesitábamos acercarnos al público de otra manera que no sea mirando hacia el frente. Con

lo cual directamente optamos por evidenciar y hacernos cargo de que lo que hacemos en la obra es compartir una historia que me pasó a mí por medio de actuaciones y de música. De esta manera, decidimos que al principio de la obra yo iba a decir mi nombre, el de Meli y el de Tato y que iba a aclarar que somos amigos, que vamos a revivir una experiencia que me pasó a mí y que ellos me van a ayudar a hacerlo porque a mí me cuesta un poco. Luego, en el transcurso de la obra, decidimos seguir explotando este recurso. De esta manera, comencé a hablarle al público de una manera más directa y coloquial en las partes en las que antes simplemente decía el texto mirando al público.

Por otra parte, el vínculo entre Meli, Tato y yo también fue aclarado. Somos amigos contando una historia. Esta relación se ve potenciada dentro de la obra en aquellos momentos en los cuales se entabla algún diálogo con el público o se habla de una manera más coloquial. Son momentos de conexión, de ver y escuchar al otro. Hago esta aclaración debido a que en la obra se pueden apreciar dos registros: uno más coloquial como dije recién y otro de mayor vuelo poético, en el cual el vínculo de amistad y la escucha sigue estando pero en actuaciones más histriónicas, más encarnizadas, que quieren expresar lo visceral de la sensación de estar enamorado.

Creo que dentro de esta dinámica cada uno encontró un rol interno que podría ser definido como nuestra singularidad dentro de este trabajo. Yo, por ejemplo, como quien cuenta la historia que vivió, exponiéndose ante un público y ofreciéndose a la vez que reflexiono con el espectador sobre lo que viví. Meli como quien me ayuda y me contradice de ser necesario desde un acompañamiento fraternal e irónico, para finalmente exponerse también. Y Tato como el testigo que es capaz de percibir lo que la historia transmite y devolver esa sensación convertida en música a nosotros y al público.

Más allá de ello, nuestras singularidades estuvieron marcadas por el vínculo entre nosotros. El encontrarse en una mirada, escucharse, exponerse juntos implica un grado de presencia al final paradójica. Porque se trata de ser consciente del otro para, de cierta manera, perder la conciencia de sí. Eso es lo que te permite sorprenderte de vos mismo a cada instante; el otro.

Reflexionando durante las primeras páginas mencioné que, antes que todo, lo que hay en escena son personas con toda su historia y sus experiencias. Durante las últimas instancias

de este proceso, hubo algo de esa experiencia previa de Meli, Tato y yo, de nuestras personas, que se necesitó explotar y potenciar escénicamente, lo que habilitó un cambio en el estar escénico. Menos técnico y más escuchado.

c. Complicaciones técnicas.

Hacia el final del proceso nos enfrentamos al desafío de dar forma final a todo lo investigado y explorado durante 45 ensayos. Muchas decisiones debieron ser tomadas y para hacerlo tuvimos en cuenta una pregunta ¿Qué aporta y qué no aporta a los temas principales de la investigación que son la escucha, la percepción, la singularidad y la actuación sensible?

A raíz de esto, se optó por omitir aquellos dispositivos los cuales provenían de ideas externas y que no encontraban una relación de peso suficiente con los cuerpos en escena, como por ejemplo, una pantalla al fondo de la escena que proyectaba los títulos de cada escena. Esta pantalla fue removida debido a que en ningún momento generaba algún tipo de relación con las actuaciones, solo estaba para informar algo que en realidad debía estar en los cuerpos. Por otra parte, el hecho de que se proyectaran imágenes en esta pantalla implicaba una serie de apagones los cuales interferían con el desarrollo de la actuación. Ya que los principios de repetición, acumulación, agotamiento y rebeldía implican un devenir que se veía entrecortado por esa mediación técnica que era la pantalla.

Casos distintos suponen los pétalos que se desparraman en el suelo o la música en vivo, dado que, aunque también son producto de ideas externas a la escena, estas lograron entrar en la misma dialogando con las actuaciones y amalgamándose en un todo.

Más técnicamente hablando, el ingreso de la luz supuso un ordenamiento final de la actuación, ya que básicamente la luz indica en donde se puede o no se puede actuar, más allá de que como lenguaje escénico la iluminación fue buscada desde una escucha también. Tomando la escucha como resonar según Nancy (2007), nos preguntamos cómo la luz resuena con las actuaciones y viceversa y a partir de esa pregunta se compuso la planta de luminarias.

El texto también tuvo que ser modificado en pos de lo que queríamos lograr. A razón de esto, el lenguaje poético del mismo habilitó en muchas ocasiones a que los cuerpos fueran

a lugares no habituales desde lo físico, pero a la vez tornaba a la obra en general difícil de entender. Es por ello que buscamos un equilibrio entre explicar la historia y animarnos a ampliar el universo poético de la misma. Así fue que aparecieron escenas más coloquiales, en las cuales se explica en primera persona lo que me pasó en la historia. A su vez esto trajo otra complicación escénica que fue la de cómo trabajar actoralmente esas explicaciones, ya que el objetivo era seguir indagando en la escucha, la percepción, la sensibilidad y la singularidad aún en esos momentos. Fue entonces que el uso de la primera persona (el decir “a mí, David, me pasó esto” en vez de la segunda persona, “a vos, público, te pasó esto”, en la cual está escrita la mayor parte de la obra) en estos momentos coloquiales abrió una nueva dimensión que veníamos buscando desde un principio; la de la exposición. Y fue entonces que el rol de Meli como la amiga que me ayuda a contar la historia cobró mayor importancia, ya que la exposición comenzó a ser real. Eso hizo a su vez que yo necesitase apoyarme más en ella y en Tato, mirarlos, hablarles, saber si estaba todo bien. Lo cual terminó de configurar la actuación que buscábamos desde ese vínculo de amistad, acompañamiento y escucha.

d. Dudas finales.

Durante la instancia posterior a la presentación preliminar, uno de los miembros del jurado realizó la siguiente pregunta: ¿La sistematización actoral realizada en este Trabajo Final puede ser aplicada a otro tipo de obras? Por ejemplo, ¿se puede aplicar a obras en las que el texto no es biográfico ni se puede alterar? ¿Se puede usar para componer un personaje?

Creo que los principios de repetición, acumulación, agotamiento y revelarse/rebelarse pueden ser aplicados a cualquier proceso, ya que son conceptos, no formas cerradas. Cada tipo de obra supondrá una manera distinta de repetir y acumular, de agotar. Cada tipo de actuación entenderá lo que es para ella revelarse/ rebelarse.

En casos, por ejemplo, de tener que trabajar con un texto que no se puede alterar y en el cual existen personajes a representar, los cuales poseen características específicas que se deben alcanzar, la escucha atenta hacia el otro siempre supondrá una posibilidad aplicable. Arrojará una presencia imposible de predecir, porque dependerá de muchas cosas; de cómo estén los actores, sus cuerpos, de cuánto tiempo de ensayo tengan, etc. Pero será una posibilidad.

En ese sentido, creo que sería mucho más difícil hacer una obra de teatro con un texto clásico o moderno, respetando el texto e intentando componer personajes. Digo esto porque considero que en ese tipo de trabajos, la persona, quien actúa, debe ceder más territorio al personaje. Pero ese es el gran desafío de la actuación occidental; cómo dar vida a los personajes que existen previamente en la idea y en las palabras escritas.

Debo arriesgarme un poco y añadir también que no creo en la repetición tal cual. Es decir, cada noche de función tendrá sus particularidades y las actuaciones no van a ser exactamente iguales incluso en obras con una partitura bien precisada. Se puede optar por repetir mecánicamente pero a menudo tengo la sensación que eso termina por cristalizar la obra. Si uno escucha y permanece en contacto con su entorno, con su compañero, si realmente se anima a escuchar y hablarle de verdad, quién sabe lo que puede pasar. Hacer eso, mecanizar eso que parece no mecanizable durante todas las funciones es lo más difícil. Pero es lo que, para mí, mantiene viva una actuación.

e. Conclusiones, el fin de este viaje y el comienzo de todos los demás.

El trayecto creativo que realicé junto a mis compañeras de producción implicó un trabajo de distanciamiento con respecto a las referencias y las rutinas actorales que nos eran costumbre tanto a mí como a Melisa. Como equipo, partimos de la idea de estar en escena como personas que traen sus costumbres, sus formaciones y sus estereotipos teatrales. Desde ese punto, comenzamos a explorar físicamente nuestros límites actorales.

Desde la práctica escénica, rescaté para la elaboración teórica de este escrito las dinámicas de *repetición*, *acumulación*, *agotamiento* y *rebeldía*, las cuales significaron un modo de establecer *condiciones de creación* que propiciaron una modificación en la propia percepción actoral tanto mía como de mi compañera Melisa.

Poco a poco, durante el proceso fui observando cómo pudimos desapropiar ciertos automatismos expresivos para acceder a lugares actorales a priori impensados.

La noción de *percepción como interpretación* (Le Breton, 2010) sentó las bases para una concientización de las elecciones a tomar dentro de la escena. Habiendo entendido los

lugares usuales en los que nuestra percepción actoral se posaba, supimos transformarlos a través del proceso para dar lugar a las escenas que compusieron la obra.

La escucha, tomada desde Jean Luc Nancy (2007) me permitió entender los cuerpos en escena como cuerpos resonantes, que emiten a la vez que escuchan y son escuchados. La operación de *percepción* sobre estas resonancias habilitó en los cuerpos lo *singular*. Concepto que en este proceso supuso una estrecha conexión entre la persona que actúa con su *ser sensible en el mundo, que percibe y es percibido* (Le Breton, 2010), que posee costumbres y formaciones que ya hacen de ella una singularidad, pero que a su vez no son fijas y la persona puede modificarlas, expandirlas, incluso olvidarlas, para el advenimiento de singularidades distintas.

En esos términos, las singularidades a las que arribamos Melisa y yo no fueron fruto de forzar un rechazo a toda costa de nuestras propias convenciones. Más bien se basaron en un distanciamiento consciente de nuestras referencias actorales como así en una reubicación de las mismas. Si antes del proceso de este trabajo nuestras referencias se hallaban en modelos actorales externos, al final de este trabajo éstas se mudaron hacia el vínculo sensible entre nosotros (en un principio Melisa y yo, y luego también Tato) como seres que habitan la escena. Nuestras actuaciones no son singulares porque desafíen lo preestablecido ciegamente. Lo son porque se construyeron desde un vínculo sensible (sensible en tanto intérprete de percepciones) entre la actuación y los cuerpos que actúan, entre los cuerpos que actúan y la dirección, entre los cuerpos y el texto, entre las palabras y sus resonancias. Son actuaciones singulares porque lo que se genera entre ellas (y entre ellas y el músico en escena) no se puede generar con otros cuerpos, o con solo uno de ellos.

En relación a las preguntas que me hice durante el primer capítulo de este trabajo, arriesgué a continuación algunas respuestas a partir de la reflexión que implicó el desarrollo de este Trabajo Final de Grado. ¿La escucha y la percepción en la actuación son elementos entrenables por quien actúa? Después de haber transitado este proceso creo que sí. La propuesta resultante de esta investigación se vincula a propiciar un entorno saludable que provea a la actuación de maneras de hacer consciente su condición sensible y capacidad de percibir en base a ella. Sin embargo, no creo que sea adecuado proponer las dinámicas que en este proceso afloraron como métodos específicos para el abordaje de una actuación sensible y singular. Lo que nos fue útil a nosotros como grupo podría no serlo para otros.

A modo general, la gran importancia de la subjetividad de las personas dentro de la búsqueda que emprendí hace que los resultados conduzcan más bien a éticas y actitudes actorales más que a procedimientos recetados. Esto no quita que, como dije en el apartado anterior, se puedan usar las dinámicas en este trabajo propuestas en otro tipo de procesos. Simplemente quiero decir que llevarán a otro tipo de resultados difícilmente predecibles.

Abordar una *actuación sensible* implicó aceptar, por un lado, lo que Melisa y yo trajimos como actriz y actor respectivamente. Implicó entender que, antes de empezar a actuar, lo que existe es una persona con todas sus subjetividades. Implicó entender que todo ello estaba referenciado por gustos personales, aspiraciones, experiencias. Implicó también una decisión de ir más allá, de salir de una zona conocida por ambos. Implicó una exploración a través de los sentidos de otras posibilidades actorales y escénicas. Implicó conectarse con el *deseo*, *deseo* el cual, a su vez, se manifestó de distintas maneras, conforme nuestra percepción se fue modificando a lo largo del proceso. Implicó, por mi parte, trabajar con una temática significativa para mí, con un texto que habla de algo importante para mí y que, sobre todo, expone un aspecto de mí que nunca había develado. *Actuación sensible* implicó escuchar, que a la vez es hacer sonar, en base a esas singularidades que son las percepciones y los deseos.

Finalmente, como en toda obra, llegó el momento en el que todo lo explorado necesitó ser ordenado para su muestra al público. En este punto del proceso, la mayor problemática fue la de cómo no cristalizar lo realizado. Nuevamente, la actitud actoral surgió como un camino posible. Por un lado, repetir y fijar una actuación sensible implicó un no abandono del recorrido experimentado. Esta reflexión me surgió a pocos días de la presentación preliminar de la obra y la compartí con mi equipo. Si bien se repitió para ensayar, también se lo hizo sabiendo que con cada repetición algo nuevo podía ser descubierto. Aunque sea algo muy pequeño. Lo que se instaló a finales del proceso fue la mentalidad del viajero que describió David Le Breton (2010). Se repitió buscando percibir ese nuevo deseo, ese nuevo sabor, aquel nuevo tacto.

Por otra parte, y ya para el estreno del espectáculo, se repitió con el foco en el otro y en el vínculo entre nosotros, Meli, Tato y yo. Repetir el vínculo. Repetir la escucha, repetir la sensibilidad.

Referencias sitio/bibliográficas.

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Buyatti, N & Cipolla, F. (2015). *El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación*. Córdoba: Trabajo Final de Lic. en Teatro. Depto de Teatro. Facultad de Artes. UNC.
- Cacace, G. (2022) *Continuidad de la tensión. Su vínculo con la discontinuidad expresiva*. Recuperado de: <https://www.guillermocacace.com/continuidad-de-la-tension-discontin>
- Cacace, G. (2022) *El trabajo del cuerpo que actúa. La tensión dramática*. Recuperado de: <https://www.guillermocacace.com/el-trabajo-del-actor-la-tension-dra>
- Catalán, A. (2022) *Actores sueltos*. Córdoba: Documenta
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (2018). *Guillermo Cacace - El compromiso de estar en escena*. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=t8il-Q91N4o&t=128s>
- Comandú, M. (2013) *Prácticas corporales: Mover desde el silencio*. En Nusenovich, M. Zablosky, C. (Comp.) *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*. Pp. 125-142. Córdoba: Brujas.
- Comandú, M. (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento escénico*. Córdoba: Tesis doctoral por la Facultad de Artes. UNC.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985) *El anti edipo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995) *Deseo y placer*. Cuadernos de crítica de la cultura, no 23. Barcelona: Ed. Archipiélago.
- Eines, J. (2011). *Repetir para no repetir. El actor y la técnica*. Madrid: Gedisa.
- Francois, J (1999) *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela SA.
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amoturrú.
- Le Breton, D. (2010) *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores SA.

Mauro, K. (2014) *El Yo actor; identidad, relato y estereotipos*. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, No. 2. pp 102-124

Piumetti, J. (2020). *Un fuego errante: hacia una ética actoral*. Córdoba: Trabajo Final de Lic. en Teatro. Depto. de Teatro. Facultad de Artes. UNC.

Valenzuela, J.L. (2004) *Las piedras jugosas: aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Inteatro.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [03/05/2023].

Texto escénico.

EL GESTO QUEDA.

(Texto original de David Carranza Fisher, texto escénico coescrito con Meli Canavesio y Euge Cortiñas)

Ingresa público. David y Meli al medio de la escena. David recibe a la gente. Tato está sobre el costado izquierdo haciendo música en el piano. Tiene una mesa de sonidos y una guitarra. En una de las esquinas se ven un montón de pétalos amontonados. Sobre ellos hay una valija antigua. Al frente hay otra valija antigua.

D: Buenas noches, soy David. Hoy vamos a revivir juntos una historia de amor, de amor del bueno, del romántico, ese que tanto les gusta. Una historia que si paso. Me pasó. Tato y Meli fueron testigos. Un alguien (Meli interrumpe: “vos”) se enamora de otro alguien y viaja a otro país para declarar su amor. Hay experiencias que son tan fuertes que sentís que una parte tuya se queda ahí para siempre, mientras que la otra tiene que seguir viviendo. Hoy yo David voy a volver a ser ese alguien que se enamoró y Meli también va a ser yo David, porque me cuesta contar esto (Meli: “Tranquilo David acá estoy!”) Hoy Meli y yo vamos a ser esas dos partes de ese mismo alguien y Tato nos va a acompañar con su música. Lo quisimos hacer actuar pero no se animó. Hacemos esto porque hay historias que solamente se pueden contar en una obra de teatro.

D- Otoño. Un día de marzo, es la primera vez que se ven, todavía no se conocen, no saben sus nombres, no sabés lo que tenés enfrente, no sabés nada de lo que va a pasar, simplemente te acercás, se miran.

M- Pausa.

D -Te saca la lengua. Te reís. Se ríen. Te acercás más y saludás. Hola.

M -Hola.

D -Hola.

M -Hola. ¿Hola?

D -Claro, hola.

M -¿Nada más?

D -No, nada más.

M -¿Seguro?

D -Seguro.

M -Bueno. Hola, entonces. Hola y nada más.

D -Le decís tu nombre. Te dice su nombre.

M -Y nada más.

D -Claro, nada más.

M -Claro, si, nada más pero no te das cuenta. Simplemente no te das cuenta.

D -¿De qué?

M -De que parece que flotás.

D -Ah, eso.

M -Ah... sonsín. No te das cuenta. Pero flotás. No te das cuenta. Pero comenzás el viaje. No te das cuenta. Pero algo en su semblante te intriga. No te das cuenta. Pero, de algún modo, escuchás algo extraño dentro suyo. Como un susurro que grita tu nombre. No te das cuenta de que a partir de ese momento no vas a pensar en nadie más por mucho tiempo.

INGRESA SONIDO DE LLUVIA.

D -¿Mucho?

M -Muy mucho.

D -Muchísimo.

M -Capaz demasiado.

D -No te das cuenta de que, de hecho, tampoco vas a poder mirar a nadie más por mucho tiempo. Mucho.

M -Mucho.

D -Muy mucho.

M -Muchísimo.

D -Capaz demasiado.

M -¡Date cuenta! ¡Dejá de mirar! ¡Ahhh! Qué vergüenza.

MELI SE LLEVA LA VALIJA AL FONDO Y VUELVE.

D -¡Bueno, no te das cuenta! Empiezan a verse todos los días. No te das cuenta de que mientras más se ven más cercanos se hacen. Se hacen amigos. (Meli interrumpe: Amigos?) Si, amigos (Meli: Y nada más?) Nada más (Meli: Seguro ? Bueno. Amigos entonces, amigos y nada más.) No te das cuenta de que el tiempo pasa, no te das cuenta de que se va el otoño ni de que llega el invierno y con él un pequeño descanso. Un descanso para pensar en algo más. Cosa que obviamente no lograrás. Que vas a lograr con esa cabeza turuleca tuya. ¡Coco loco!

M -No bueno, finalmente te das cuenta.

D -¿De qué?

M -Te das cuenta de que ya es primavera y llueve en la ciudad.

D -Y aquella persona, la que te sacó la lengua, está caminando abajo de la lluvia. Se está mojando.

M -Empapando.

SONIDO DE TORMENTA. TATO TOCA UNA POTENTE BASE DE ROCK AND ROLL EN LA GUITARRA.

M -Salís a su encuentro. (David: Que?) Salís a su encuentro! (David: Cómo???) SALÍS A SU ENCUENTRO (David: QUEEE???)

M - ¡Tato! ¡La música está muy fuerte! ¿No hay un micrófono o algo?

TATO DEJA DE TOCAR PARA ALCANZAR A MELI UN MICRÓFONO DE LA MESA DE SONIDO

M -Ahora si. Salís a su encuentro

D -No te pide que lo hagas

M -No te pide que lo hagas. Pero vos querés ofrecerle el reparo de tu abrigo.

D -Cosa que tampoco te pide que hagas.

M -Ni mucho menos, pero vos salís.

D -¿Deberías quedarte en dónde estás?

M -Capaz. No sabés.

D -Deberías quedarte en donde estás, pero en lugar de eso salís.

DAVID AGARRA LA VALIJA VIEJA QUE SE ENCUENTRA AL FONDO Y COMIENZA A REVOLLEAR PÉTALOS POR TODO EL ESPACIO. MELI SIGUE DICIENDO EL TEXTO.

M -Salís a la ciudad. Y ponés tu mente a caminar por sus veredas. Caminás siguiendo sus pasos hasta que se encuentran. Se abrazan. Te dejás empapar por el agua. Que está tibia.

D -Tibia y fría!!!

M -Empiezan a caminar juntos. La vereda se termina. Entonces caminan sobre la tierra. Debajo de unos árboles. Ya no sentís tantas gotas sobre tu cuerpo. Pero sentís aroma a flores. El agua de la lluvia se pega a los pétalos en los árboles y los hace caer sobre vos. Sentís flores. Flores. ¿Flores en marzo?

D -No, si dijiste que ya es primavera. ¿No te das cuenta? Se conocieron en marzo pero ya es primavera.

Está todo bien con las flores dale. Sentís flores.

D -Sentís flores.

Flores en tu cuello.

Flores en tu pelo.

Flores en tu rostro.

Flores en tu pecho

Flores en tu espalda empapada.

Flores en la tierra mojada bajos tus pies descalzos.

Flores entre tus pies descalzos.

Sentís flores.

Ahhh ahí está. Y de tanto florearte ya no sabés ni por dónde caminás. Se te hace de noche. Perdés de vista a quien guiaba tu camino. A esa persona. La que te sacó la lengua. Ahora caminás entre los árboles que todavía dejan filtrar algunas gotas de lluvia y estás...

M -Solo.

D-Esperás.

M-Tenés miedo.

D-Pero esperás.

M -Miedo al abandono.

D -Pero esperarás.

M -Miedo a querer y que no te quieran.

D -Pero esperarás.

M -Miedo a no ser aceptado.

D -Pero esperarás.

M -Todo mojado.

D -Todo mojado esperarás.

M: Después de ese día de lluvia empezaste a darte cuenta de que algo te pasaba. Cuando veías llegar a esa persona. Ya eran, según vos, amigos y nada más, pero después de ese día de lluvia a vos te empezó a pasar algo más. Y en esta persona, también. Su mirada hacia vos cambió y empezó a devolverte algo de lo que tus ojos le ofrecían. (David: A continuación: anatomía de un cuerpo enamorado).

D -¡Tato, dame algo tenebroso!

TATO TOCA MÚSICA TERRORÍFICA

D -Un destello azul te enceguece.

Ablanda tus ojos en la oscuridad.

Los vuelve babosas.

Los hace salir de sus cavidades.

Se arrastran por tu cuerpo.

Se filtran por tus poros.

¡Shhh!

DAVID INDICA A TATO QUE HAGA UNA PAUSA. LUEGO LA MÚSICA SIGUE.

De pronto ves tu cuerpo con tus ojos adentro.

Estás húmedo, caliente y frío.

Ves tu carne, tus venas y tus huesos.

Ves tus órganos.

Viajás dentro tuyo.

Entrás y salís de cada órgano.

Te encontrás con cosas que no sabías que tenías.

Tu sangre es densa y pegajosa.

Se adhiere a tu cuerpo babosa.

Se te hace difícil avanzar.

Llegás a un órgano del que no podés salir.

Estás atascado.

Es el corazón.

Tu corazón.

Tu corazón te estruja entre su musculatura y no te deja respirar.

M -Órgano de mierda.

Cada latido de tu corazón produce una contracción que te despedaza y que, cuando estás a punto de volver a recomponer tu viscosa materia, vuelve a aplastarte y a separarte.

Shhh

MELI INDICA A TATO QUE HAGA UNA PAUSA. LUEGO LA MÚSICA SIGUE.

M -El ciclo es insoportable. Tu corazón se acelera y ya no podés recomponerte. Entonces comenzás a diluirte. Te volvéis agua.

MELI VA A BUSCAR LA VALIJA Y LA TRAE AL FRENTE. DAVID SE ACERCA. ABREN LA VALIJA Y MIRAN ADENTRO. METEN LA CABEZA. SALEN CON ANTEOJOS DE SOL PUESTOS.

D -Tu corazón te revienta entre sus carnosas paredes y vos salís disparado hacia todo tu cuerpo haciendo que puedas ver absolutamente todo tu interior por dentro.

M -Te sentís. Te ves, te escuchás, te tocas y te olés; te saboreas.

D -Te sentís vos.

M -Vos pero multiplicado.

D -Vos elevado, vos más vos. Vos mejor.

M -Vos mejor.

GRITAN

D -Salís de tu cuerpo.

Por una axila.

Te sudás.

Sudás.

Estás sudando y respirás agitadamente.

Lentamente recuperarás la visión.

Ya no estás entre los árboles.

Ni sobre la tierra mojada.

Ni bajo la lluvia.

Estás dentro de una casa antigua.

M -Antigua es mucho.

D: Hay lugares en los que sentís que una parte tuya se queda ahí para siempre. Recuerdo puntualmente una casa. Un espacio cultural en pleno centro. Me acuerdo de esa casa porque ahí me dí cuenta. (Meli: ¿De qué? Dale vos podés.) De que me había enamorado.

M: Corrección. Se habían enamorado. Era mutuo. Doy fe. No te hagás el desentendido. ¿Te acordás? ¡Mirá si no te vas a acordar! Fue acá, no acá en teatro sino en esa casa, durante una noche de lectura de poemas. Te invitó a la lectura y entre vinos y luces tenues, ambos lo supieron.

D: Cuando uno quiere volver a esos lugares en los que siente que una parte suya se quedó para siempre, generalmente se le mezclan los sentidos y los recuerdos. Vamos a tratar de hacer todo lo posible.

D -Estás en una casa antigua. Antigua es mucho. Más bien una casa vieja.

M -Parece un laberinto.

D -Deambulás entre sus pasillos, escuchás el eco de tus pasos y sentís olor a ropa guardada.

Hay mucho olor ha guardado.

Y es que esa casa guarda.

Guarda tus impulsos.

Guarda tu piel.

Guarda aquellas primeras noches.

Guarda la canción que compusiste.

MELI CANTA

D -Esa no la compusiste vos.

Guarda un barquito de papel que naufragó.

Guarda las cartas que escribiste y que nunca entregaste.

Y también las cartas que entregaste pero nunca escribiste.

Por eso olés a guardado mientras te adentrás cada vez más en tu laberinto de paredes húmedas.

Subís y bajás escaleras, pisás cerámica y pisás madera, abrís y cerrás puertas hasta que lo encontrás.

El piano de tu abuela. El piano de tu abuela en una casa cultural en pleno centro.

M -¿Qué hace el piano de tu abuela en una casa cultural en pleno centro?

D -Ni idea. Te sentás en el banquito del piano.

Antes de abrir la tapa del teclado notás algo que titila.

M -Es un reloj.

D -Plateado.

M -Suizo.

D -Sucio.

M y D -Es un reloj suizucio.

D -Lo reconocés al instante.

M -El reloj de tu abuelo.

D -El que funciona con el movimiento.

Si te detenés por mucho tiempo.

M -El reloj se detiene

D -Preferís no preguntarte qué hace el reloj de tu abuelo sobre el piano de tu abuela en una casa cultural en pleno centro.

Te ponés el reloj. Funciona. Levantás la tapa.

Y tocás.

Tocás, obviamente, la canción que le compusiste a esa persona.

MELI CANTA

D -Esa no la compusiste vos. Tocás la que si compusiste...

M -No te pidió...

D -No te pidió que lo hicieras. Ya sabés. Ni siquiera está ahí, y eso también lo sabés.

Pero como no podía ser de otra manera, tocás para esa persona.

Y entre la textura inocente de la melodía lográs conjurar la imagen mental de unas montañas azuladas y de cumbres nubladas que se alzan sobre un campo de flores grises. Y entonces sentís como tus venas se llenan de un agua helada que se escapa por debajo de las uñas de tus manos y se escurre entre las teclas del piano, moja las cuerdas y las oxida. La melodía se desborda, se torna oxidada.

M -Quisieras que alguien esté ahí con vos.

D -Si.

M -Escuchándote tocar.

D -Si. Que inocente y que patético.

M -¿Eso te parece?

D -Si. ¿Lo que te provoca ser afecto dependiente no? Sos tan incapaz de lidiar con tu propio dolor que necesitás a alguien para compartirlo. Es tóxico. Me debería haber quedado en dónde estaba.

M -¿Dónde?

D -Esa vez que llovía, me debería haber quedado en dónde estaba.

M -Capaz. No te diste cuenta.

D -No sé. No me dí cuenta de nada. Que inocencia tan absurdamente ridícula.

M -Hiciste lo que pudiste.

D -No. No me dí cuenta de nada y mañana nos vemos. Una charla sobre la hierba para calmarme un poco.

M: Una dice...ridículo. Meses pasaron. Meses de charlas sobre la hierba. Y con cada una de ellas sentís algo más. Sienten algo más. Sin embargo, hay una en especial que no te la pudiste olvidar nunca.

D -Si.

DAVID SE RECUESTA SOBRE EL CENTRO DE LA ESCENA, JUEGA CON UNA FLOR DE JACARANDÁ QUE ESTÁ EN EL SUELO.

M -¡Despertate que es primavera!

Hace calor y frío, atardece y vos estás tirado en el pasto.

Hay olor a noviembre.

También huele a viernes.

La avenida se ilumina.

Escuchás el sonido del fluído circular de los autos.

Empezás a contar las primeras estrellas que saltan a jugar al campo celestial.

Estás tirado sobre el pasto.

Alguien está con vos.

Mirás el pañuelo que cubre su boca y su nariz, entonces, subís la mirada hasta que llegás a mirar sus ojos, que también te miran.

Mirás sus ojos.

Sus ojos te miran.

Te acercás.

Sentís su respiración.

Lenta y profunda.

El viento le mueve el pelo...

Y le redondea las mejillas...

La luz escasa le agranda las pupilas...

Y sus ojos celestes parecen negros...

Cada vez son más profundos...

Hasta que parpadea

Te sumergís en un remolino y ves espirales de pétalos color lila girando alrededor tuyo. Una brisa cálida te hace girar entre ellos y un cosquilleo tierno los hace patalear en tu panza. Están armando un alboroto. No querés que el momento termine, te querés quedar ahí por siempre.

Calor y frío.

Hay mosquitos

Te levantas.

Se levanta.

Se van.

Te detenés.

Algo te llama poderosamente la atención.

Un susurro te remueve el pelo y te hace girar la cabeza, ves un árbol que acaba de florecer.

Corrés hasta ese árbol y lo trepas, cortas una ramita con una flor y un fruto. Es un jacarandá y la flor es preciosa, ofrecés tu regalo. Se te ríe.

Es que te viste muy chistoso

Te viste muy lindo pero muy muy chistoso. Muy. Jaja.

Ja.

Y un poco ridículo.

Ahora no te acordás bien de por qué corríste alborotado hasta un árbol, lo trepaste y cortaste una flor para hacer un regalo.

¿Por qué no la dejaste ahí?

Ahora vos sos otro, la flor también, y la imagen de vos corriendo y trepando es un recuerdo borroso que se te pierde en medio de un aire gris y denso mientras se transforma en un polvo azulado y regresa al universo, de donde salió la acción que no fue acción.

Fue algo tan espontáneo, tan salido de quién sabe dónde.

Ahora todo eso pasó.

Claro si.

Pasó.

¿Y nada más?

Pasó, si, pero el gesto queda.

El gesto queda y cada vez que lo recordás te pones contento. Contento y también un poco tonto.

D -Contentonto

M -¡Eso! Te ponés contentonto porque un gesto que queda es algo más que un recuerdo; el gesto...

D- Se guarda en la piel.

M- ¡Claro! Y este marcó tu juventud y, aunque trates de lamerte la cicatriz diciendo que ya pasó...

D- Es algo que se enterró tan profundo en quien sabe donde que aunque el tiempo pase y cada célula de tu organismo se renueve por completo nunca va a dejar de ser una parte de vos. Se va a regenerar con vos tantas veces como vos te resignifiques. Porque ninguna partícula de tu cuerpo es capaz de figurar con tanta verdad el todo que te hace suceder a cada instante.

M- Porque es uno de los actos más sinceros que has hecho en tu vida.

D -Porque ahí te comenzás a morir.

M -¿También a nacer?

D -No lo sé.

M y D -Capaz ambas cosas a la vez.

D: En ese momento no sabía, no me dí cuenta. Simplemente no me dí cuenta de que días después, durante nuestro último encuentro, algo iba a cambiar. En su rostro, me encontré con un dejo de tristeza bajo una sonrisa un poco húmeda. Un te quiero pero ya no puedo. No me dí

cuenta de que quizás era muy complicado, quizás iba muy rápido, quizás no estábamos en la misma sintonía. No sabía que era la última noche para decirle lo que no dije porque hubiera sido exagerado (Meli: Y si, es verdad pero eso sí deberías haberlo dicho) Pero no lo hice. (Meli: Se despiden. Como amigos. Algo se cierra. Esa persona se va. Se vuelve a su país. Pero la constante duda de qué te hubiera dicho si le decías lo que no le dijiste se queda con vos). Y me hace crear el acto más... exótico? (Meli: Exagerado) Y dramático? (Meli: Melodramático) El acto más exageradamente melodramático que se me pudo haber ocurrido (Meli: En esta parte, un salto al vacío. Un cabezazo en la oscuridad. Un a todo o nada. Una apuesta. Viajas a otro país en busca de esa persona para confesarle tu amor).

CANCIÓN

DAVID IRRUMPE EN ESCENA UNA VEZ QUE MELI TERMINÓ DE CANTAR. LLEVA LOS LENTES DE SOL.

D -Tu madre se espanta.

M -¡No mamá! ¡No es solo una faceta! Tu padre te advierte.

D -No papá, yo sé a lo que me estoy enfrentando. Tu abuelo te brinda todo su apoyo.

D y M -¡No abuelo, yo no escondí tu tensiómetro!

M -Los escasos amigos que saben de tu hazaña, por llamarle de algún modo, también están con vos y sorprendentemente creen que vas a tener éxito.

D- Una carta, una canción y el reloj de tu abuelo es todo lo que necesitás.

M -Y una remera de la suerte.

D: Antes de viajar, le conté a Tato lo que quería hacer y él me dijo: que locura, tomá mi remera de la suerte.

M: Esta parte de la obra la iba a decir Tato pero no se animó. Así que durante las dos líneas que me tocan ahora, yo voy a ser Tato.

D- Una carta, una canción y el reloj de tu abuelo es todo lo que necesitás

M- Y una remera de la suerte.

D -No crees en la suerte.

M -¡Pero estás haciendo una estupidez! Obviamente necesitás suerte así que aceptá la remera de una vez, por favor.

M: Listo soy Meli de nuevo.

D- Okey, y una remera de la suerte.

Es Navidad. Es de noche. Casi medianoche y vos vibrás la vida.

Saltás debajo de la lluvia con tu papá ante la atónita mirada de un naranjita y no podés dejar de pensar en lo que va pasar al día siguiente. Tato, guitarra por favor!

TATO LE ACERCA LA GUITARRA A DAVID

Te acostás a dormir con la cabeza en las nubes, pero en la tierra los pies.

D -Te aparecés frente a un cuadro.

M: Esto es un sueño que tuviste (David: Nunca les pasó de soñar con algo que no conocen o que jamás han visto?) En el momento no te das cuenta, pero más adelante lo vas a entender.

D -Dentro del marco podés ver una plaza.

Algo te resulta familiar.

M -Pero no sabés que.

D -Te acercás.

Lo mirás más de cerca.

No lográs distinguir qué es lo que te resulta tan conocido así que, sin más, metés tu cabeza dentro del cuadro.

M -¡Chuy!

D -Hace frío.

Estirás una pierna y das un paso para entrar por completo.

Estás de espaldas a un edificio gigantesco, colonial.

Unas escaleras de mármol bajan hacia una vereda.

Al frente está la plaza.

Es una típica plaza central, con una gran estatua en el centro, arbustos alrededor y enrejados que protegen los patrimonios de la ciudad.

M -No hay nadie. Palomas nomás.

D -Te quedás en donde estás y desde ese punto solamente ves una plaza deshabitada y un atardecer de ensueño.

Toda la plaza se ve naranja y el tiempo parece congelado.

M -Es uno de los escenarios más bellos que hayas contemplado.

D -La imagen se distorsiona, como si todo lo que ves estuviese en el fondo de una pileta llena de agua y en ella una piedra hubiese sido arrojada.

Lentamente te das cuenta de cómo la imagen se comienza a alejar de vos.

M -Cada vez más.

D -Antes de que la imagen se disipe por completo, ves a alguien llegar del otro lado de la plaza.

M -A esa persona, obviamente.

D- Ese alguien, llega a la plaza y se encuentra con alguien más.

M -Vos, obvio

D -Alguien que hasta entonces nunca habías visto.

M -Bueno, capaz no.

D -La imagen ya se alejó tanto que solamente ves siluetas negras y pequeñas como...

M -Como hormigas.

D -Sin embargo, conseguís darte cuenta de que ambas siluetas se abrazan.

Justo antes de que la imagen se esfume por completo.

DAVID CANTA

M -Despertás de golpe. Viajás dentro de una especie de chorizo metálico con ruedas. Un colectivo de larga distancia. Vas sentado en una butaca doble. Tu acompañante tiene olor.

D -Vos tenés olor. Lo emanás.

D: Era la primera vez que viajaba solo tan lejos y la primera vez que me iba del país. (Meli: y eso te asustaba un poco o no?) Obvio que me asustaba, no sabía nada de lo que iba a pasar, capaz era mucho (Meli: Pero en ese momento estabas muy seguro de lo hacías).

D- Cierto. Hay mucho olor. Estás incómodo. Tratás de abrir una ventana.

M -Las ventanas son fijas.

D -¡No se abren!

No tenés otra.

Te pegás lo más que podés a la ventanilla del colectivo.

M -Está fría.

D -Helada.

M -Afuera, la ruta.

D - Solitaria

M -El gran chorizo andante viaja a una velocidad considerablemente peligrosa. La ruta está entre dos precipicios. El camino está oscuro. Pero, sin embargo, el chofer parece no necesitar de su visión para conducir.

D -Es un espectáculo.

M -Lleva la luz alta.

D -Muy mal.

M -De repente se acerca otro vehículo.

D -Oh no.

M -Para no encandilarlo, tu chofer pone la luz baja.

D -El escenario se torna aterrador ante la oscuridad total.

M -Unos instantes más tarde se vuelve a encender la luz alta.

D -¿Qué pasó?

M -El chorizo sigue sobre su carril y todos ustedes, viajantes, vivitos y durmiendo.

D -Tenés gases.

M -Seguramente es por ese choclo envuelto que comiste.

D -Humita.

M -Huminta.

D -Claro, humita.

M -No no, huminta, con ene de nene...

D -Bueno, huminta.

M -Tres te comiste.

D -Tres.

M -Que animal.

No te diste cuenta. No te diste cuenta de que eso no le sienta bien a tu intestino.

Vas sentado adentro de un chorizo metálico andante, muerto de frío, casi sin respirar y con tu barriga que revienta de pedos.

D -¿Que inconveniente no?

M -Tratás de meter tus gases adentro de tu cuerpo pero eso solo prolonga el sufrimiento.

D -No debiste hacer eso.

M -No te queda otra. Te relajás.

D -Esta parte es vergonzosa.

M -Lentamente sentís como tu panza se desinfla y un soplo cálido se escurre entre tus acalambradas posaderas.

D -... Ahhhhhh...

M -Hasta que sentís el olor.

D -Tu olor. Marrano. Liberar semejante veneno en un espacio cerrado. Te podrían condenar por homicidio culposo.

M -Sentís que te han succionado una toxina.

Ahora podés reposar sobre tu asiento.

Mirás por tu ventana.

Ya no sentís dolor.

Sentís olor.

D -El olor te va adormeciendo lentamente.

M -Te dormís mirando las estrellas.

D -Bajo las estrellas hay un mar.

M -En el mar un barco.

D -Una nave.

M -Un navío.

D- Y el navío, que flota sobre el mar, es encuadrado por el marco rectangular de una ventana.

M -Aquí vamos de nuevo.

D -Al lado de la ventana hay un hombre de entrada edad.

M: Este es otro sueño, como te gusta soñar no?

D -Tiene una barba larga y gris.

M -Gandalf.

D -Su melena es igualmente larga y gris como las cenizas.

M -Dumbledore.

D -Se haya sentado sobre una silla de madera.

Frente a él, una mesa en la que reposa una botella de vino.

M -Borracho.

D -El viejo toca el violín.

M -Fantástico. Superfluo, Magnífico, lo mejor que verás en tu acalambada vida.

D -Nunca más volvés a ver ese cuadro, ni lograrás recordar su nombre.

M - Llegás. Llegaste!!! Al fin!!! Dos días de viaje!!!

D -Abrís los ojos y mirás a través de tu ventana. No podés creer lo que ves. A través de tu ventana. Simplemente no podés creerlo.

Un manto luminoso rodea la carretera.

Es como si hubiese llovido un árbol de navidad gigante en una montaña.

M -¿Un árbol de navidad? Por favor. Pero qué vulgaridad.

D -Es que es difícil describir tu sensación al ver lo que ves.

M -Es como si una montaña durmiera. Literalmente. Como si una montaña durmiera y dejara una luz de vela por cada uno de sus habitantes, cubriéndolos con un manto protector.

D -Parece que estás frente a otro cuadro. Pero no.

M: En todo eso pensás mientras bajás chorizo metálico con ruedas y te das cuenta de que hiciste 2000 kilómetros para volver a ver a esa persona, a ese alguien.

M -Para decir eso que nunca dijiste, porque hubiera sido mucho.

D -Demasiado.

M -Exagerado.

D -Inesperado.

M -Innecesario.

D -Forzado.

M -Extraño.

D -Raro.

M -Muy raro.

D -Perturbador.

M -Bueno basta.

Y todo lo que se te ocurra.

D -Subís a un taxi.

Indicás al chofer a donde tenés que ir.

M -Un hostel.

D -Estás a unas 10 cuadras más o menos.

M -Llegás.

D -El taxista te cobra.

20.

M -Te vieron la cara.

No te diste cuenta, no sabías.

D -Pagás sin decir nada y despedís al amable taxista.

Son más de las 4 de la mañana pero en la recepción te informan que vas a poder hacer el check in a partir de las 8.

Un guardia muy amable te indica en donde podés dejar sus cosas y darte una ducha.

Después de eso, te lleva hasta un cuarto de videojuegos en donde podés dormir hasta que sean las 8.

Te acostás en un sillón.

Te dormís como pocas veces lo hiciste y vas a volver a hacer. Extremadamente cansado, emocionado y esperanzado por todo lo que estás viviendo. Te dormís pensando en qué le vas a decir. Cómo se lo vas a decir. En cómo va a reaccionar.

M -Lo típico.

D -Lo usual.

Te dormís imaginando cómo se van a abrazar cuando se vean.

M -Siempre fuiste muy imaginativo.

D -Muy.

M -Y además cursi.

D -Romántico diría.

M -Sí pero acá no estás siendo romántico, estás siendo cursi.

CANCIÓN CURSI

D: Hay experiencias que sentís que te cambian para siempre (Meli: Ese día en ese extraño país, te recibe en su casa) Me recibió cálidamente, como a un amigo, como a alguien que tenía muchas ganas de ver, feliz de que esté ahí. Entre mates y risas busqué el momento ideal para decir eso que le fui a decir y que ya no me parecía mucho ni demasiado ni exagerado.

M: Saltás al vacío, te la jugás a todo o nada, apostás y lo decís.

D -Te amo.

M -Es de esos momentos en los que el aire se condensa y queda atravesado en la garganta. Hasta que escuchás su voz. La respuesta no es la que vos esperabas.

D -Hay alguien más, otro alguien.

M -Si, era complicado, si, ibas muy rápido, si, estaban en otra sintonía.

D -Me debería haber quedado en dónde estaba.

M -Si, pero acá estás.

D -Entonces me voy. Salgo a caminar por esta nueva y extraña ciudad y recorro sus calles así como estoy.

M -Con el corazón en la mano

D -Descolocado. Como un muerto que camina. Cuando estás así en una ciudad que no conocés, tenés la sensación de estar en una ciudad de muertos.

M -Hay experiencias que aunque no terminen como uno esperaba, sentís que te cambian para siempre.

D -Caminás. Pero parece que flotás.

M -Flotás. Como al principio.

Tenés frío.

D -Si.

M -Tenés calor.

D -Si.

M-¿Tenés miedo?

D-No.

M -¿Tenés miedo?

D -No. ¿Vos tenés miedo?

D: ¿Alguna sintieron ese baldazo de agua fría en el que te das cuenta de que no vivís en una película romántica?

M -El viaje llega a su fin.

D -Te acordás de vos mirando la lluvia, caminando bajo las flores, perdido en la casa laberinto, tirado en el pasto, corriendo hasta ese árbol. Te acordás de vos frustrado en aquella noche por no poder decir lo que querías decir por miedo. Te acordás de vos subiendo a ese colectivo, te ves en su casa, te ves esperando su respuesta.

Y ves. Y entendés.

M -Y te das cuenta de que perseguiste tu sombra durante 2000 km y trepaste 3600 metros

D -Solamente para poder lanzarte sobre una cama desde una altura distinta, llorar y reír a una altura distinta y descubrir, por primera vez, que para respirar profundo primero tenés que soltar todo el aliento que te queda.

M: Después de que te rechaza, te quedás varios días en esa ciudad, solo pero bajo el cuidado de su gente. (D: Cada tanto me invadía una tristeza, pero era una tristeza rara) Como ambigua. Estabas dolido y al mismo tiempo agradecido (D: Se dice que quien visita una ciudad de muertos, siempre lo hace para aprender) Te subís al chorizo metálico y volvés a casa. A Córdoba.

M -¿Alguna vez han visitado una ciudad de muertos?

D -¿Alguna vez han caminado bajo la lluvia con el corazón en la mano?

M -¿Alguna conocieron a alguien que los hizo sentir contentos?

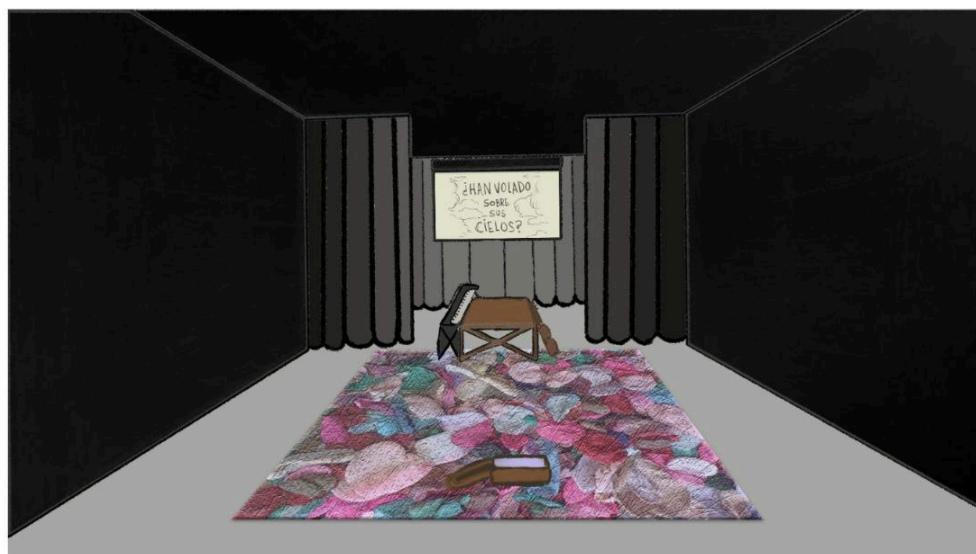
D -Yo sí. Todavía me acuerdo de la primera vez.

M -¿Sí?

D -Sí. Me sacó la lengua.

Propuesta estético espacial.

BOCETO ESCENOGRÁFICO



REFERENCIA PÉTALOS

El suelo se cubre
completo de pétalos de
3 x 4 cm aprox.



*La mesa de sonidos que se observa al medio de la escena, finalmente fue movida hacia el costado izquierdo y la pantalla de fondo removida.

MELI



DAVID



UTILERÍA

