







Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

Trabajo Final de Licenciatura de Teatro

**El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación.**

Tema: La singularidad en la construcción teatral.

Tesistas (Orientación actoral):

Natalia Buyatti

Fabrizio Cipolla

Asesores:

Marcelo Comandú

Daniela Martín

**Diciembre del 2015**

*A Oscar Rojo, por nuestros encuentros,  
verdaderos pasajes,  
y por el amor que nos une.*

*Hipólito soñaba con ser escritor pero jamás terminó nada porque — decía— el aplauso es contingencia, vida de mosca, pedo en el salón; yo no soy artista, se lamentaba, no tengo talento. El arte es lo que quedará, lo que permanece y dura brillando a través de los tiempos, como la piedra y el sol, la arena y el viento, el olor de la madera, el quebracho imputrescible, es decir todo lo que yo no sé hacer, decía Hipólito.*

MEMPO GIARDINELLI

Extracto de la novela *Santo Oficio de la Memoria*

*A Daniela Martín y Marcelo Comandú,  
por su presencia paciente e incondicional.*

*A Graciela Mengarelli,  
por sus solidarios y afectuosos aportes.*

*A nuestros formadores de la Lic. en Teatro de la UNC.*

*A todos ellos, gracias.*



## ÍNDICE

|   |          |
|---|----------|
| 1. Introducción. ....   | Pág. 9   |
| 2. El entrenamiento actoral.....  | Pág. 16  |
| a. El entrenamiento actoral relacionado a la<br>composición.....  | Pág.18   |
| 3. Estado habilitante. ....   | Pág. 27  |
| a. Correrse de lugar.....   | Pág. 30  |
| b. El deseo.....  | Pág. 33  |
| c. La demora.....   | Pág. 34  |
| d. El entre. ....   | Pág. 36  |
| e. El devenir.....  | Pág. 38  |
| f. Actividad-pasividad.....   | Pág. 40  |
| 4. Entrenamiento actoral como espacio de exploración.....   | Pág. 43  |
| a. Propiocepción.....   | Pág. 44  |
| b. Entrenamiento técnico y técnico-expresivo.....   | Pág. 47  |
| c. Composición: Aislar, recuperar, variar.....  | Pág. 58  |
| 5. Singularidad.....  | Pág. 67  |
| a. Lo singular en la actuación.....   | Pág. 73  |
| 6. Conclusión. ....   | Pág. 79  |
| 7. Bibliografía .....   | Pág. 82  |
| 8. Anexos.  |          |
| a. Texto de la obra.....  | Pág. 85  |
| b. Registro de nuestra práctica escénica. ....  | Pág. 95  |
| c. Diseño y justificación escenotécnica. ....   | Pág. 108 |
| d. Del agitprop a un teatro que está de la piel para adentro<br>(Entrevista a Graciela Mengarelli)..... | Pág. 125 |



# 1- INTRODUCCIÓN

Esta investigación es el resultado de un proceso de estudio y práctica escénica que parte del entrenamiento actoral como lugar de experimentación de estados que habiliten lo singular en la actuación. Indagamos en la singularidad como medio de des-referencialización de la construcción teatral. Aquí no pretendemos realizar un recuento ni descripción sobre métodos de actuación, como tampoco la reconstrucción histórica del entrenamiento del actor. Nos proponemos la reflexión sobre el entrenamiento y los procesos de construcción actoral, revisando nuestra propia actividad artística y poniendo a la par visiones y teorías de otros artistas teatrales que también discuten sobre estos ejes. Además, a modo de complemento para nuestra investigación artística, dialogamos con ciertos conceptos de la disciplina filosófica, para ampliar y enriquecer el pensamiento y la práctica sobre lo singular, tomando autores que se enmarcan en la línea filosófica francesa post-estructuralista. Esto tiene el fin de establecer relaciones que nos permitan asentar, preguntar y discutir sobre aquellas aristas de la práctica teatral, y particularmente, de los modos de construcción actoral, que se nos presentan hoy como un problema a la hora de pensar la formación del actor, su entrenamiento, como así también la construcción de espectáculos.

Para esto, proponemos dos ejes conceptuales sobre los que se basa esta investigación y que, a nuestro entender, sirven para ampliar el horizonte del trabajo del actor: *el entrenamiento como estado habilitante y la singularidad en la actuación.*

La necesidad de poner en el foco de esta investigación al entrenamiento como espacio de exploración, surge por una descreencia sobre las técnicas o métodos de actuación y construcción teatral, que parecen tener resoluciones ciertas a los problemas de la creación. También, surge la necesidad de reflexionar conceptualmente a partir de experiencias que atravesamos a lo largo de nuestra formación.

Para esta investigación, el referente principal es Oscar Rojo<sup>1</sup>, docente de la Universidad Nacional de Córdoba, que marcó fuertemente nuestro abordaje sobre la actuación no sólo dentro de la formación académica, sino también en sus talleres de entrenamiento actoral dictados en la sala de teatro Quinto Deva de la ciudad de Córdoba. En estos espacios, Oscar Rojo desarrolló una metodología de trabajo con una fuerte impronta en el cuerpo y la voz del actor. En nuestras reflexiones, valoramos su mirada, que estuvo puesta en lo que aparecía cuando el actor era consciente de su presencia y de sus luchas sucedidas por abandonar los propios estereotipos expresivos. Para Rojo la teatralidad estaba allí, ficcionalizando a partir de las realidades expresivas de cada actor. Para ello, proponía un trabajo sobre la temporalidad demorada de la expresión, remarcando que no por esto los actores debían moverse y

---

<sup>1</sup> Oscar Rojo: (1960-2012) Profesor del departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad nacional de Córdoba. Director del Teatro Quinto Deva de la ciudad de Córdoba. En este espacio organizó ciclos de teatro y danza y dictó clases en talleres y seminarios. Integró el Teatro La Cochera. Dirigió y participó como actor en importantes espectáculos escénicos como Los ratones de Alicia, Lomodrama, Una incierta Masterclass, La geografía del deseo, entre otros.

hablar lento, sino que lo proponía como modo de volver al cuerpo, de restablecer el vínculo con la propia dimensión corporal. Al hablar del proceso de creación de *Una incierta Master Class*<sup>2</sup>, Oscar Rojo expresa: “(...) El actor no está en el foco, sino la persona. El actor emerge de la persona y las riquezas y los límites están en ella” (Comandú, 2013:133).

Otro importante artista y formador teatral local es Paco Giménez<sup>3</sup>, con quien transitamos procesos de formación y de creación. Tomamos clases dentro de la Universidad Nacional de Córdoba (en donde Oscar Rojo formaba parte del equipo de cátedra), como así también, en sus talleres dictados en el Teatro La Cochera en la ciudad de Córdoba. Rescatamos de sus clases y producciones artísticas, los cuestionamientos que Giménez hace a los actores sobre su funcionamiento en la escena. Los procedimientos que utiliza están abocados a que como actores formulemos nuestro rol como ejecutantes y lo replanteemos, para desencadenar un acontecimiento en el cual no estemos enajenados en vicios expresivos que anulen la acción. El azar y lo aleatorio tienen un

---

<sup>2</sup> Espectáculo dirigido por Oscar Rojo, estrenado en Sala de las Américas de la Universidad Nacional de Córdoba en junio de 2011, dentro del ciclo performático “El cuerpo habla lo que la boca calla”.

- <sup>3</sup> Sobre el trabajo de Paco Giménez recomendamos la lectura de: VALENZUELA, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Bs. As.: ed. Instituto Nacional del Teatro.

- ARGÜELLO PITT, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: ed. DocumentA/Escénicas.

lugar importante en su trabajo, desencadenando la acción de los actores en varias direcciones posibles. Él, al hablar de Lomodrama<sup>4</sup>, dijo:

Graciela Mengarelli y Oscar Rojo no actúan en este espectáculo sino que se ejecutan. Hacen teatro porque hay algo que no pueden soportar. No construyen personajes, se descomponen. Intentan que aparezca la verdadera carne. (Hopkins, 2012)

Román Podolsky, director y dramaturgo, con quien tomamos clases y compartimos reflexiones acerca del trabajo del actor en la composición teatral, ofrece su mirada sobre la problemática planteada en esta investigación desde una perspectiva dramaturgica. Podolsky<sup>5</sup> (2011) toma la relación de los actores con la palabra dicha y lo que aparece por fuera del cálculo o del dominio de la intención de comunicar, y en ese punto rescata la aparición de lo propio de esa relación en contrapunto al uso convencional de la palabra. Explica:

Lo que se busca es que aparezca lo más singular de cada uno. Eso singular aparece más en lo inesperado, y en lo más

---

<sup>4</sup> Espectáculo teatral estrenado en el año 2011 en el Teatro La Cochera, dirigido por Paco Giménez.

<sup>5</sup> Oscar Rojo estableció vínculos con Román Podolsky, por su afinidad en el abordaje artístico. De aquí que el dramaturgo porteño llevó a cabo diversos talleres en Córdoba y concretó un espectáculo con el Grupo de teatro Quinto Deva que Rojo dirigía.

conocido, eso que uno domina, tiende más hacia a la convención, a la universalización de la experiencia propia.<sup>6</sup>

Para el dramaturgo, la aparición inesperada de la palabra cuestiona el sentido y deja aparecer algo novedoso y singular en relación con lo dicho.

Reconocemos en estas experiencias de formación, herramientas actorales contundentes que abordan el mundo poético personal del actor. De allí, que se nos plantean algunos interrogantes ante el objetivo de realizar una creación teatral basada en la singularidad a partir del trabajo subjetivo de los actores: ¿Qué lógicas de actuación se desprenden de un proceso de entrenamiento que no sea inherente a un estilo o a un método? ¿Qué tipo de entrenamiento habilitaría lo singular en la actuación? ¿Qué dispositivo escénico se habilita a partir de dichas lógicas de actuación? ¿De qué manera lo singular contribuye a la construcción teatral?

Para reflexionar sobre estos interrogantes comenzamos en una primera parte describiendo algunas problemáticas que a nuestro entender están presentes en los procesos creativos. Seguido de esto problematizamos sobre el uso que se hace de técnicas y métodos en la actuación, reflexionando sobre la relación que existe entre el entrenamiento y la composición actoral. Allí es donde se define una categoría sobre el entrenamiento actoral tomada de Matteo Bonfitto: *entrenamiento como praxis y entrenamiento como poësis*.

---

<sup>6</sup> Nota de clase tomada en el Seminario de dramaturgia “Palabras planas, palabras plenas”, dictado en la ciudad de Córdoba en 2011, en el Teatro Quinto Deva.

En el segundo apartado, desarrollamos el concepto de *estado habilitante*, como un estado creador que habilita aquello que no se conoce. Este concepto, nos permite concebir una práctica escénica que se va constituyendo a partir del mundo poético de los actores en donde el entrenamiento se conforma también lugar de creación.

En el tercer apartado de esta investigación, tomamos el *entrenamiento como poíesis* para desarrollar un proceso de exploración escénica relacionado con el concepto de estado habilitante. Delineamos, a partir de nuestra experiencia, tipos de entrenamiento en el que proponemos algunas nociones específicas de cada uno y describimos con algunos ejemplos nuestro modo de abordaje a esta problemática. Los tipos de entrenamiento propuestos son: *propiocepción*, *entrenamiento técnico* y *entrenamiento técnico-expresivo*.

Por último, una vez plasmada la problemática y descrito el modo en el que este equipo de investigación llevó adelante una práctica en diálogo con las nociones propuestas, proponemos el concepto de singularidad tomado de la filosofía, para llevar a cabo posteriormente una reflexión en torno a la singularidad en la actuación y la construcción teatral.

Esta investigación teórico-práctica, tiene un resultado escénico que ubicamos entre los parámetros de representación y performatividad, en donde los límites entre las figuras del performer y el personaje son difusos y se superponen uno con otro, dejándose ver seres ficcionales que sufren transformaciones en su recorrido escénico que no son justificadas desde las causas de un relato. Se justifican por las fuerzas expresivas de la escena, el valor otorgado a lo sonoro, a la imagen, a las texturas del

espacio escenográfico y del vestuario, considerados como musculaturas extendidas del cuerpo de los actores. El vínculo entre los seres ficcionales es también borroso, por lo que el espectador gana un amplio espacio creativo de asociaciones personales que completan el mundo poético.

Para la creación de esta producción artística, fue importante la conformación del equipo de trabajo. El mismo se conforma con el aporte desde la actuación por quienes escribimos este compendio teórico y por dos asistentes artísticos: Renzo Blanc, proveniente del área cinematográfica, con experiencia en el arte del movimiento y Hugo Casas, proveniente del área teatral (actoral y escenotécnica), con experiencia en fotografía y danza. La incorporación a la composición actoral de una mirada interdisciplinar, dispara otras perspectivas acerca de la actuación y la construcción teatral.

Denominamos como asistencia artística a este rol, ya que en esta producción las decisiones no fueron unilaterales, sino que se tomaron de manera grupal, alrededor de una serie de reflexiones que aunaban las diferentes miradas artísticas. Los asistentes artísticos participaron tanto en la composición de materiales escénicos como en la conformación de la puesta en escena.

Además, esta investigación fue asesorada por Daniela Martín y Marcelo Comandú, artistas del medio independiente cordobés y docentes del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, con quienes la reflexión teórica en relación con la práctica actoral se vio ampliada en el intercambio de conocimientos y experiencias.

La heterogeneidad de orígenes de los integrantes de este equipo, posibilitó el tratamiento de materiales escénicos mediante un espacio de experimentación con múltiples miradas, aportando a la idea de singularidad en la totalidad del espectáculo.



## 2- ENTRENAMIENTO ACTORAL

Existen múltiples espacios de formación y, en consecuencia, formadores de teatro. En Córdoba especialmente, hay muchas propuestas estéticas y poéticas de formación teatral y entrenamiento actoral, lo que da como resultado un abanico bastante amplio de prácticas teatrales. A la vez, un actor en formación atraviesa simultáneamente por muchos de estos espacios absorbiendo casi de manera fortuita todo ese eclecticismo teatral. Ante esta realidad, que también atravesamos como actores que trabajan en proyectos simultáneos, con diversos grupos y condiciones de producción, nos planteamos: ¿Cómo un actor que recibe diversas formaciones teatrales desarrolla un modo de actuación? ¿Qué tiene en cuenta un actor para componer una escena? ¿Cómo condicionan ciertos modelos estéticos en una construcción escénica que nace del mundo poético de los actores? ¿Qué modos de expresión surgirían del corrimiento de esos modelos?

A veces creemos que la técnica nos va a dar respuestas ciertas de cómo resolver un problema creativo o estético dentro de una construcción teatral. Suele suceder que en clases o ensayos un actor estudiante llegue a lugares creativos nuevos que aumentan su potencial actoral, pero luego no puede retomarlo. Intenta resolverlo desde lo técnico, quizás desde una forma, y la forma es sólo uno de los aspectos que se ponen en juego en el momento de la exploración. En el instante del hallazgo, lo interesante es cuando se rompe un comportamiento expresivo estético o hábitos corporales de la persona potenciando su actuación. Una actuación no sería una técnica.

Alberto Ure, analizando métodos de actuación y entrenamiento actoral en Argentina, plantea la problemática de lo considerado artístico y la necesidad de referirse a métodos que conduzcan la actuación hacia esos resultados. En el capítulo *Si encontrás un método, avísame*, de su libro *Sacate la careta* (2012), Ure hace un señalamiento sobre los métodos de actuación: “Los métodos de actuación constituyen uno de los temas centrales del teatro contemporáneo. Desde que Stanislavski planteara su sistematización, casi no hay poética teatral que no formule simultáneamente sus caminos de acceso” (2012:61).

En el sentido de cómo desarrollar un proceso creativo, rescatamos algunos puntos interesantes que replantean la relación entre las ideas y la práctica: “la determinación mente cuerpo, las jerarquías internas de un grupo, (...) las relaciones de sonido-visión-espacio, (...) las leyes que exigen las narraciones, el lugar que se ocupa en la historia según las raíces que se eligen o descubren” (2012:61). El autor expone su desconfianza con los métodos que parecen constituir una respuesta o una finalidad. En la práctica reiterativa y dogmatizada, la actuación pierde su raíz, por lo que nos propone repensar la actividad teatral desde lo que nos es propio. Él no niega la utilidad de los métodos de actuación, pero sí expone la necesidad de una retroalimentación con otros elementos de la identidad del actor.

Consideramos interesante este planteo ya que si uno piensa el método como una receta, sin tener en cuenta la identidad creativa y subjetiva que el grupo podría proponer, queda al descubierto la repetición de formas de construcción. Es decir, se pierde la posibilidad de proponer una experiencia teatral que instale una instancia de comunicación

atravesada por la realidad escénica que parte del vínculo de un grupo de actores.

Creemos que las técnicas son herramientas que posibilitan un conocimiento específico y la apertura a un hallazgo. En palabras de Ure: “(...) El entrenamiento en estos casos no es la adquisición de habilidades que permiten conseguir trabajo o sobresalir entre muchos. Es vencer las inercias del pasado que en uno mismo impiden lo nuevo y la ampliación constante de lo descubierto” (2012:61).

### **a- El entrenamiento actoral relacionado a la composición**

¿Cuál es el punto en donde el entrenamiento actoral y la búsqueda de material escénico se relacionan con la composición de acciones, escenas o un espectáculo? Encontramos en la noción de *materiales*, desarrollada por el autor brasileño Matteo Bonfitto, una posible respuesta a este interrogante.

Para introducir la problemática de la composición en el trabajo del actor, realiza una primera definición general del término: para él componer se refiere al acto de *poner con*. Automáticamente se pregunta: ¿poner el qué, con el qué? Y dice.

El trabajo del actor envuelve muchos elementos: él se mueve, habla, oye, construye imágenes interiores y exteriores, reacciona de maneras diferentes a partir de

diferentes estímulos, utiliza objetos, accesorios etc. Elementos, por lo tanto, de diferentes naturalezas.<sup>7</sup> (2013:17)

Encuentra a partir de esto, la necesidad de un concepto que abarque a todos estos elementos de diferentes naturalezas.

Junto con la definición de *materia*<sup>8</sup>, propuesta por Aristóteles, llega al concepto de *material*, y señala que la diferencia entre *materia* y *material* radica en la función que adquiere la materia en la construcción de identidad del objeto del cual es parte. Es así que define: “Por material se puede entender cualquier elemento que adquiere una función en el proceso de construcción de identidad del propio objeto” (2013:17).

Para especificar el concepto de material en la actuación, toma tres referencias que considera matrices generadoras del acto de componer en el trabajo del actor, mencionando factores que están envueltos en el acto de componer. De Delsarte<sup>9</sup>, toma una conexión fundamental entre gesto e impulso exterior, entre proceso interior y expresión, y el cuerpo como

---

<sup>7</sup> Todas las traducciones de Matteo Bonfitto, fueron realizadas por el equipo de investigación.

<sup>8</sup> En el libro “Metafísica”, Aristóteles plantea que: “Una casa existe potencialmente si no existe alguna cosa en su material que le impida volverse una casa y si no tiene nada más que deba ser agregado, retirado o modificado [...] y las cosas que tienen en sí mismas el sentido de su génesis existirán de por sí cuando nada de externo lo impida. Citado en Bonfitto, 2013: 17. Aristóteles (1982). “Metafísica”, IX, Os Pensadores, 7, São Paulo: Ed. Abril. p. 82.

<sup>9</sup> SHAWN, T. (1963). Every Little Movement. New York: Ed. Dance Horizons. GIRAUDET, A. (1892). Mimique, physionomie et gestes: methode pratique de systeme de François Del Sarte. París.

canal de esas expresiones. Aquí, las partes del cuerpo tienen la función de dar identidad a cada expresión. De Jacques-Dalcroze<sup>10</sup>, toma el ritmo ya que sería el elemento principal del proceso de construcción de la identidad de cada momento expresivo del cuerpo. Y por último, de los teatros orientales<sup>11</sup>, extrae la ética. Este último aspecto contribuye en la construcción de los procesos perceptivos dentro de la concretización de lo que se investiga artísticamente; y también, implica que los descubrimientos artísticos generen una transformación perceptiva.

Luego de estas referencias, clasifica los materiales. Como material primario aparece el cuerpo entendido como unidad psico-física sobre el cual actuarán el resto de los materiales. Como material secundario aparece la acción física que estructura los procedimientos expresivos del cuerpo. Y como material terciario, el ritmo y el aspecto ético ya que completan y justifican la acción física<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> JACQUES-DALCROZE, E. (1925). Ritmo Guión Musica- Educazione. Milano: Ed. Hoepli. p. 8.

<sup>11</sup> MOTOKYO, Z. (1966). Il Segreto del Teatro No. Milano: Ed. Adelphi. ZENCHIKU, Z. (1874). Iwanami Shoten. Trad. Antonella Chini. Tokio.

<sup>12</sup> Para quien esté interesado en profundizar sobre las clasificaciones de Bonfitto, mencionamos como dato, algunas que el actor brasileño arriesga y que son interesantes para reflexionar sobre los diversos elementos y variantes en la composición actoral. Cada una de las clasificaciones propuestas tiene sus características y maneras de abordaje: la improvisación como espacio mental, como método y como instrumento; y en relación a seres ficcionales: actante-máscara, actante-texto, actante-estado (2013:123-137).

Por nuestra parte, nos propusimos que el entrenamiento atravesara todo el proceso creativo, constituyéndose así como un momento de exploración y como la materia prima de la creación escénica. La composición, estaría estrechamente relacionada con el momento de exploración, ya que es a partir de allí de donde se rescatan relaciones entre los materiales. Estos materiales tienen la característica de ser un valor expresivo en sí mismos: un tono vocal, una dinámica, cierta manera de presentarse. Sentimos la necesidad de que estas maneras expresivas encontraran un lugar sin estar subordinado a cumplir un rol narrativo o a un tipo expresivo determinado. Es decir, que ocupe un lugar primario, que lo que aparece tenga un valor en sí mismo.

Para ampliar esta noción de lo que aparece en la exploración como materia prima para la escena, traemos el pensamiento en relación a la producción de teatralidad del director teatral porteño Ricardo Bartís. En *cancha con niebla* (2003), pero también en entrevistas que aparecen en la web, en diarios y revistas, señala la hegemonía otorgada al texto literario dentro del teatro.

El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. (2003:13)

Para Bartís existen dos teatros. Un teatro dominante, representativo, que estructura un relato secuencialmente a partir de elementos causales. Estos relatos son contados mediante personajes con límites físicos y emocionales precisos. Advirtiendo que en este caso el

relato existe antes que el cuerpo del actor, deduce que el trabajo de la actuación sería traer al espacio, es decir reproducir aquello que precede al actor. Para este teatro, afirma el director (2003:118-119), un buen actor sería aquel que más se acercase a esa representación de ese sentido previo. Para Bartís, este teatro representativo y dominante, como él lo denomina, necesita confirmar niveles de realidad. Pero por otro lado, habla de un teatro del actor, al que califica como teatro frágil al no tener modelo sobre el que representa.

El teatro del 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. (2003:120)

Para él la actuación en el teatro del actor, propone una disolución de la identidad del relato y el personaje, eliminando cualquier posibilidad de controlarlos, medirlos, juzgarlos o definirlos. “La actuación produce disturbios, erotiza los cuerpos” (2003:119), dice Bartís.

Para nosotros, el entrenamiento es un lugar de experimentación que está estrechamente relacionado a la creación de una realidad escénica basada en la poética del actor.

Luego, nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, dónde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay rol, hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética. (2003:120)

El entrenamiento como exploración, constituye toda una experiencia transitada por el actor, que permite la búsqueda, ampliación,

y aparición de novedades expresivas. La intención de rescatar esa vivencia para una obra, implica preguntarse ¿qué valor tiene eso, cómo se rescata, qué lugar puede ocupar?

Estas preguntas podrían responderse desde la propuesta de Marcelo Comandú (2013), en su artículo *Prácticas corporales: Mover desde el silencio*, en donde presenta una problemática observada por Oscar Rojo en la construcción de un espectáculo en el que trabajó con bailarines de diversas experiencias en su trabajo corporal. Rojo propone la exploración artística como espacio para la creación escénica.

Muchas veces los artistas investigan desde el abandono de sus lugares comunes durante el laboratorio, pero luego encuentran dificultades en la construcción de escenas desde esa singularidad. Rojo considera necesario no alejarse de lo experimentado en el laboratorio al momento de construir, sino que plantea la propia construcción como un laboratorio artístico. (2013:133)

En este sentido, Matteo Bonfitto (2013:187) menciona una relación existente entre el entrenamiento y la producción de resultados artísticos, y señala el uso que tuvo el entrenamiento actoral en distintos momentos en occidente. Toma a Stanislavski como referencia, dada su sistematización del trabajo del actor, diciendo que la exploración del entrenamiento parecía seguir la mayoría de las veces necesidades utilitarias, preparando a los actores para la caracterización de personajes. Pero más tarde, comienzan a incluirse procedimientos relacionados al trabajo del actor sobre sí mismo, constituyéndose como un espacio separado de la producción artística.



El autor brasileño se pregunta cómo podemos pensar el concepto de composición actoral. Realiza una detallada descripción de las poéticas teatrales más importantes del siglo XX en occidente, rescatando como eje la acción psico-física y según él sus tres componentes constitutivos: matriz – elementos de confección – procedimientos de confección. Pensando en un actor contemporáneo, trae la idea de actor-compositor que no depende de un método de interpretación, sino que cuenta con una amplia gama de materiales para su labor creativa.

Con diferentes texturas trabaja también el actor-compositor. A diferentes texturas debe darle un sentido, una unidad. Tal unidad, a su vez, solo puede emerger de un diálogo – entre el hacer y el pensar el hacer (...) es en ese espiral que se mueve el actor compositor. (Bonfitto, 2013:142)

En su segundo libro *La cinética do invisível* (2009:37-43) propone una nueva clasificación de interés para esta investigación: El entrenamiento como praxis y el entrenamiento como poíesis. El primero se refiere al mundo del hacer o del practicar. Sirve a una finalidad con objetivos predeterminados. El segundo alude al mundo del fabricar. Tiene como objetivo crear las condiciones para que emerjan los materiales escénicos.

A su vez, existen dos ideas. Por un lado, practicar las acciones (acciones que vendrían dadas), y por el otro construir las acciones, que implica una serie de recorridos y procedimientos más complejos.

Siguiendo las descripciones de Bonfitto,

En el caso del entrenamiento como *praxis* diferentes procedimientos serían pre-determinados y sus objetivos, establecidos de diversos modos: es un medio que sirve a una

finalidad. En el caso del entrenamiento como *poésis*, el objetivo más importante sería aquel de crear las condiciones para que los materiales emerjan, para que ellos puedan venir a tono, los cuales pueden ser ulteriormente desarrollados por los actores. (2013:38)

Al desarrollar estas categorías de entrenamiento, aclara la inexistencia de jerarquías entre una y otra. Estas representan dos concepciones y prácticas diferentes del entrenamiento del actor y contienen una tensión existente entre ser expresión de un sistema específico y buscar explorar sus límites.

Cuando no disponemos de la unidad que confiere coherencia como puede ser el personaje o una línea narrativa ¿Cuáles serían los factores que conferirían unidad a una composición escénica basada en materiales emergentes del entrenamiento como *poésis*?

Cuando trabajamos del lado del fabricar, se hace necesaria la utilización de diversos elementos, procedimientos y matrices de acción. Matteo Bonfitto (2013:40) reflexionando en relación al trabajo de composición, describe una sucesión de procesos. Por un lado, la utilización de materiales de diferentes naturalezas; y por el otro, la necesidad de insertar transiciones entre esos materiales. Por medio de una competencia específica del actor, se llevaría a cabo una selección a partir de las percepciones resultantes de una experimentación práctica y una búsqueda de sentido de los posibles materiales y transiciones. Todo esto daría lugar a una conexión existente entre corporalidad y sentido.

¿Cuáles serían las técnicas o entrenamientos que permitirían estos procesos?

Relacionamos la categoría de entrenamiento como *poíesis*, con el concepto de *estado habilitante*, tomado de Comandú, propuesto en este compendio teórico y que será desarrollado en el siguiente apartado. En esta investigación, desarrollamos un proceso de entrenamiento en el que pusimos en práctica nociones y principios de trabajo que consideramos contribuyen a la problemática aquí planteada y que se encuentran en el tercer apartado llamado *Entrenamiento como espacio de exploración*. Sin embargo, más que técnicas o un entrenamiento que propongan un acceso único a la solución del problema, proponemos los conceptos de estado habilitante y singularidad como complemento de la práctica personal del actor.

### 3- ESTADO HABILITANTE

“Nada sabemos todavía de lo que un cuerpo es capaz”.

*Spinoza*

Marcelo Comandú aporta la idea de *estados habilitantes*, describiendo metodologías que abordan el cuerpo desde la relajación, el silenciamiento y la escucha, enfocadas en deshacer hábitos y automatismos expresivos. (Comandú, 2013)

Tomamos para esta investigación su aporte sobre los estados habilitantes, considerándolos como un estado creador en la medida que habilita aquello que no se conoce. Los pensamos como pasajes entre flujos perceptivos en donde se deshacen las propias convenciones. Son vacíos donde uno se desconoce y comienza a ser lo otro, al mismo tiempo que paradójicamente se es uno mismo más que nunca, en donde el plano de lo identitario se modifica en el encuentro con otros planos de fuerzas aflorando un impulso vital que excede a la voluntad y al reconocimiento. Jean-Luc Nancy, ofrece la idea de espacialización del cuerpo como la permeabilización que permite la experiencia y, por lo tanto, la existencia.

(...) Ese instante donde tal cuerpo ya no está *ahí, aquí* mismo donde estaba. Ese instante en que deja sitio a la simple dilatación del espaciamento que él mismo *es*. (...) Este espaciamento, esa partida, es su intimidad misma, es el extremo de su atrincheramiento. (...) El a-sí mismo, el por sí mismo del Sujeto - sólo existe como la separación y la partida de éste *a-* (de este *a sus adentros*) que es el lugar, la

instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido. (Nancy, 2010:28)

Es a partir del espaciamiento como extensión, que el estado habilitante está relacionado directamente con la creación de las condiciones para que los materiales escénicos emerjan. Estas nociones aparecen relacionadas en la práctica del entrenamiento como poésis.

El concepto de estado habilitante encierra un modo de pensar-accionar que consiste en la ejecución física sobre principios de trabajo. Estos principios, son entrelazados y transformados para dar lugar a un acontecimiento escénico. La relación entre los principios de trabajo y la ejecución física constituye un campo relacional sobre el que se construye la acción física o escénica, que tiene como característica, modos de ejecución inagotables por la posibilidad de combinación infinita de los principios.

Dicha ejecución física, produce y recepta flujos perceptivos que son materializados en el cuerpo. No solo los principios de trabajo, sino también los otros elementos de la escena (la música, el material de los objetos y vestuario, la palabra, el espacio, etcétera) son los generadores de dichos flujos perceptivos. Es decir, se promueve en la práctica la aparición de una corporalidad escénica: el efecto que producen los principios de trabajo y otros materiales de la escena concretizados en el cuerpo.

El concepto de estado habilitante nos da la posibilidad de que la corporalidad escénica y la acción física se vuelvan intensas, múltiples, con una posibilidad de existencia infinita. Es decir, se sabe de dónde se parte, pero no dónde se llega; se habilita una puerta a lo desconocido.

Para esta investigación, realizamos una entrevista a Graciela Mengarelli (2015), en que la actriz y docente describe los aportes a la actuación que le brindó la práctica corporal a partir de métodos como Feldenkrais, Eutonía, el método de Laban y el contact, y dice: “trabajar con todas estas cosas (...) nos llevarían a encontrar formas, lenguajes nuevos, que nos saquen del estereotipo gestual al que estamos acostumbrados”<sup>13</sup>. Para Mengarelli, el actor que se desprende de estas prácticas es un actor libre de prejuicios estéticos, “un actor que encuentre en su cuerpo, en lo más profundo de su ser y estar en el mundo, ‘algo’. Yo le podría llamar ‘original’, algo propio. No por individual, sino que con su propia subjetividad creativa pueda aportar a la creación dramática”<sup>14</sup>. Cuando dice “original”, Mengarelli se refiere a aquello nuevo que es capaz de sorprender al mismo actor. Realizamos una pregunta amplia y con cierto sentido del humor sobre lo que para ella es un buen actor, a lo que respondió:

(...) alguien que me llama a mirarlo, que me permite entablar una comunicación recíproca donde uno no rebota en el otro sino que se crea una empatía (...) que te lleve a vivir no solamente un hecho estético sino que en alguna medida te permita absorber en esta situación de espectador-actor, algo nuevo (...) no me fijo en las destrezas ni en la buena

---

<sup>13</sup> Ver anexo IV de este volumen. *Del agitprop a un teatro que está de la piel para adentro. Entrevista a Graciela “La menga” Mengarelli*. 2015, p. 129.

<sup>14</sup> Idem, p. 129.

expresión, sino en el suceso actoral sería, el descubrimiento.<sup>15</sup>

Por otro lado, es interesante la diferenciación que Graciela Mengarelli realiza sobre las prácticas corporales. Ella habla del erotismo que despierta en los actores el trabajo que accede al cuerpo desde sistemas o métodos no mecanicistas. Para ella, el erotismo está relacionado con la aparición de deseo, que queda anulado o postergado en prácticas que tienen como fin un control riguroso del movimiento. La artista aclara que esta afirmación última, es una visión personal que está investigando.

Los estados habilitantes son parte de un proceso de permeabilización del cuerpo que posibilita aperturas, descubrimientos, singularidades expresivas. Poniendo en práctica el entrenamiento como poíesis, proponemos algunos principios no técnicos que a nuestro entender están presentes en el trabajo del actor en escena (en el momento de exploración como también en la creación del dispositivo escénico). Los consideramos como principios habilitantes debido a que no hacen referencia a procedimientos técnicos específicos, sino que son características que asumimos como investigadores para abordar la exploración escénica. Tienen el propósito de contener la ejecución de la acción física habilitándola hacia un horizonte posible. Es en esa relación de la acción y los principios propuestos donde aparece el recorrido singular del actor en el proceso creativo y en el espectáculo. Dichos

---

<sup>15</sup> Idem, p. 131.

principios habilitantes son: *correrse de lugar, el deseo, la demora, el entre, el devenir y actividad-pasividad*.

### **a- Correrse de lugar**

“Correrse de lugar”, como posicionamiento desde donde intentar el abandono de falsos conceptos sobre el cuerpo y las estructuras personales, para el encuentro de “otras expresiones” y el cuestionamiento de hábitos expresivos cimentados en fijaciones identitarias que no consiguen actualizarse en una escucha presente y procesual. (Comandú, 2013:134)

Este principio puede entenderse como un eje transversal que recorre el resto de los principios que se describen más adelante. Es a partir del *correrse de lugar*, como la conquista de un nuevo territorio expresivo y como la extensión o espaciamento, que consideramos, se desprende la definición de singularidad en la actuación, desarrollada en el último apartado.

*Correrse de lugar* propone una colocación nueva del cuerpo como puntapié para la creación. Desde este desplazamiento el actor puede reconocer estímulos dentro de su propio campo expresivo, ya sea mediante acciones desprovistas de representación y referencialidad como también al transitar otros géneros ya codificados pero que puedan significarle un descubrimiento.

*Correrse de lugar* implica la voluntad de que ese corrimiento se produzca para que algo desconocido acontezca. La voluntad no va en busca, sino que se coloca detrás de los sucesos. Generalmente, frente a



estructuras, órdenes, convencionalismos, de lo cotidiano pero también de los ámbitos de producción artística, que están asentados y naturalizados respondemos efectiva y resolutivamente, de manera convencional. La exploración desde esta perspectiva, intenta correrse de la identificación y naturalización de esas estructuras. Se hace necesario comprender la procesualidad de tal corrimiento sin estar a la espera de resultados inmediatos, sino que aparezcan como sucesos del recorrido exploratorio.

Este principio dentro del entrenamiento permitiría al actor la identificación de posibilidades y de bloqueos o repeticiones expresivas. Se abrirían preguntas como ¿cuál es el desafío de cada uno? ¿Qué bloqueos encontramos y cómo operar sobre ellos? ¿Cuál es la particularidad que aparece? Para que el corrimiento se habilite, es necesario conocer el punto de partida, por ejemplo, apegarse a una pauta de trabajo que permita el despliegue de acciones físicas producidas desde el desconocimiento. Lo importante no es tanto el lugar adonde se llega como el recorrido que se atraviesa. No hay un lugar expresivo adonde llegar y permanecer, los corrimientos expresivos no son fijos y aparecen por acumulación del trabajo. El actor a medida que se corre de lugar, va ampliando su territorio expresivo. El corrimiento puede ser desde una variación energética, desde un tono muscular, hasta correrse de un pensamiento, de un método o de una idea de teatro. Lo importante es observar en la práctica qué se ejecuta para habilitar dichos corrimientos. Para Ricardo Bartís, el actor debe producir un salto, y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje.

Cuanto más simple en lo aparente sea lo que se narra, más nítida será la marca del salto de abstracción de la actuación,

que consiste en producir la mayor cantidad de discursos posibles en un desarrollo reducido de tiempo y espacio. (2003:176)

Podemos relacionar el *correrse de lugar* con lo que E. del Estal llama pensar desde el borde. El borde es el *tercero incluido*, dentro de la lógica del teatro, que se encuentra entre una *Verdad* y *lo excluido*. Desde el borde se generan espacios que no conforman identidades, sino que son extensiones des-bordadas. El pensamiento, para del Estal es la emergencia de lo no previsto, un acontecimiento, que encierra la paradoja de esperar lo inesperado y/o pensar lo impensable. El espacio que instala la paradoja permite el movimiento creativo, un corrimiento hacia lo desconocido. “El borde conforma pero no informa, el borde es lo enunciator pero no el enunciado. Lo que el borde enuncia es que no hay enunciado” (Dubatti, 2010:12). La actuación se propone como un *estar* en el borde, mientras que el entrenamiento como exploración, desde estas nociones, apunta a la conformación de ese borde.

## **b- El deseo**

Eduardo del Estal en el prólogo de *Filosofía del teatro II* de Jorge Dubatti, habla de “Un deseo que no tiene nada que ver con la necesidad, un deseo de lo que no falta, que no quiere ser saciado ni desea unirse con lo deseado” (2010:16). Podríamos pensar en el deseo que no busca la satisfacción en el placer sino la ampliación en el goce. El deseo, para Deleuze es lo primero. La disposición de deseo no es “natural” ni “espontánea”, tiene una primacía sobre el poder (visto aquí como la

convención y la referencialidad) e instala nuevas relaciones que cofuncionan entre sí (1995:6). El deseo lleva al caos y nos introduce en un plano del goce que implica un terreno oscuro, de dificultad, en el que a pesar de esto se decide estar allí.

Esa oscuridad, vendría a ser lo que se sale del campo de referencia del yo, de la identidad del sujeto. Sin embargo, hay algo que esa oscuridad devuelve, algo que es propio pero que no siento mío. Es decir, una conciencia que llega a posteriori del yo, la conciencia sobre algo que está corrido de lugar, en el borde del yo: una ampliación.

Lo que se busca es escarbar en eso que el deseo trae como potencia, demorar ese instante del goce, prolongar la escucha de esa conciencia que está en el borde, registrarla y que la obra teatral rescate algo de todo eso.

El placer termina con el deseo, la obtención del placer ya es una manera de descargar el deseo. La tarea radica en sostener y prolongar la procesualidad que caracteriza al deseo: “afirmar su potencia de conexión y creación” (2011:110).

El deseo, como principio habilitante en la ejecución de acciones, funciona como fuente y motor, generador y receptor, de fuerzas invisibles que estimulan la producción y percepción de flujos perceptivos. Aumentando la vibración energética del cuerpo, el deseo funciona como transformador de la materialidad y la corporalidad.

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.

### **c- La demora**

Este principio habilitante que proponemos, fue extraído de prácticas y reflexiones llevadas a cabo en los talleres de actuación dictados por Oscar Rojo. Tomamos para nuestra práctica de experimentación la idea de *demorar* y conceptualizamos a partir de ella.

Demorar: prolongar la escucha, registrar donde hay promesa de apertura. Demorar, es el comienzo, lugar que se le otorga a la experiencia del caos existente en el vínculo que tiene el cuerpo con la actuación y lo teatral. Podemos reconocer este principio con el origen de un comportamiento sin codificación, asignificante, caótico, sin articulación reconocible. La convención de la representación viene a ordenar, establece límites a lo teatral, reduciendo sus posibilidades de existencia. Habría un espacio en la relación del actor con lo teatral que quedaría relegado. Lo que se busca al demorar, es espaciar ese vínculo con lo propio de la relación, con lo poético de ese espacio, con el goce puro de la actuación.

Demorar-se: Se-demoran las opiniones, interpretaciones e identificaciones. Demorar las asociaciones que rápidamente las convenciones se encargan de recordarnos y que vienen para rellenar el vacío de lo desconocido.

De-morar: de habitar. Un morar que no tiene juicio sobre el momento presente, no se preocupa por lo que está por venir ni se constituye a partir de lo que pasó. Un constante demorar-se para demorar. Demorar los sentidos que surgen de formas previas y habitar en

los sentidos que vienen del sentirse en la pura acción del momento presente.

Podríamos relacionar el principio de demorar con la idea de agujero negro que J.L Nancy desarrolla para hablar de un espacio con bordes intensivos/extensivos, un espacio infinito e inagotable. “Este cuerpo se retira al fondo de sí mismo -al fondo del sentido- a la vez que el sentido se retira hasta su fondo de muerte” (2010:54). El cuerpo del demorar se identifica y se distancia simultáneamente de lo sentido y los sentidos, el cuerpo se espera, se muestra a sí mismo en el intento de abandonar sus significaciones en un gesto libre de sentido previo y lleno de sentir.

#### **d- El entre**

El concepto de *pentamusculatura* que proponen Baiocchi y Pannek (2011), directores de la compañía Taanteatro, considera a los diferentes elementos componentes de la puesta en escena como musculaturas. Éstas son: la aparente (todo lo que se encuentra en la superficie del cuerpo), la interna (lo que se encuentra debajo de la piel), la transparente (la psique y sus funciones y capacidades de comportamiento), la absoluta (energía sin forma ni modo, como la Nada, el Vacío, Dios, etcétera), y la extranjera (todo lo que rodea al cuerpo: aire, objetos, otras personas, vestuario, etcétera). La *pentamusculatura* es definida por los artistas brasileños como un modelo dinámico, es decir que cada uno de los componentes de la escena puede pertenecer a una o a varias musculaturas, sus límites son permeables, por lo que se puede

transitar entre ellas. Lo interesante sucede allí: en el entre, en esa frontera que permite el pasaje de una a otra, en el espacio de indeterminación que se abre entre ellas, estar entre implica estar en un espacio no-localizable y por lo tanto un movimiento permanente. Para la compañía Taanteatro, este lugar no-localizable instala la idea de proceso, como un originar que ocurre entre las cosas. Es en la relación entre los elementos que se conforma un cuerpo ampliado.

Todo lo que el cuerpo toca, ve, percibe, piensa, y todo lo que lo invade -aire, olores, alimentos- se vuelve una extensión del mismo. Cuerpo y mundo/cosmos, en el que cada cuerpo es apenas un grano de arena; no es posible pensar a uno desvinculado del otro. (2011:85)

El actor es indisociable de su entorno, se encuentra en una constante percepción e interacción con la realidad escénica. Para posibilitar que este vínculo sea permeable y mutable, el actor puede operar sobre el silenciamiento, la detención y la escucha, que le permitirán resonar con las otras materialidades de la escena. En el resonar, el entorno comienza a ser parte del cuerpo, el cuerpo se amplía y sus extensiones se tornan infinitas, el cuerpo entra en un proceso de transformación continua, deviene en otras cosas, muta y rompe su estabilidad. A partir de esa nueva interacción con la realidad, se configura una tercera cosa que está por fuera del actor: la escena comienza a ser un todo indisociable. Tomando el concepto de acontecimiento de Deleuze<sup>16</sup>, la compañía Taanteatro sintetiza: “Los

---

<sup>16</sup> DELEUZE, G. (2003), *Lógica do sentido*. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.). São Paulo: ed. Perspectiva. Pp. 6-12.

acontecimientos son incorporales y resultan de la mixtura de los cuerpos. El acontecimiento es siempre dos al mismo tiempo, no siendo ni uno ni el otro, sino su resultado común” (2011:71).

El *entre* permite pensar una acción permeable a cambios con múltiples posibilidades. El acontecimiento se define así por la procesualidad que atraviesan los cuerpos. La totalidad conformada surge del encuentro entre los cuerpos, un encuentro no premeditado y no anticipable, que permite desplazarse hacia lo impensable.

Ante la idea de dar espacio a la expresión del actor y su relación con lo teatral, es que el *entre* hace propicia la fundación de ese espacio: cuando la acción está *entre* la referencialidad y la auto-referencialidad, *entre* acciones ensayadas y acciones hechas por primera vez, *entre* la identificación y el extrañamiento, *entre* el sentido y el significado, *entre* la intensión como voluntad y la in-tensión como campo de tensiones y fuerzas actuantes, *entre* el personaje o ser ficcional y el actor, *entre* actuar y performar. Estas polaridades planteadas<sup>17</sup>, no solo marcan los extremos, sino la continuidad que se da entre ellos de diferentes órdenes de lo teatral, de diferentes niveles de realidad.

## **e- El devenir**

Deleuze (2002) propone el devenir “(...) no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una

---

<sup>17</sup> Estas nociones están desarrolladas por Matteo Bonfitto en el libro “*Entre o ator e o performer*” (2013).

imitación y, en última instancia, una identificación (...). Devenir no es progresar ni regresar según una serie” (2002:244).

Deleuze, afirma que el devenir no existe en la imaginación como sueño o fantasma sino que su existencia es real. Pero también evidencia que el hombre no deviene animal realmente, sino que la realidad que aborda el devenir es la de producir sí mismo. De esta manera se tiene una alternativa a la falsa dicotomía entre “o bien se imita, o bien se es” (2002:244). Es decir, devenir en algo que no tiene término ni denominación en lo que se deviene. Devenir identifica dinámicas irreductibles y comunicaciones de elementos heterogéneos. Los conceptos deleuzianos propuestos en estos dos últimos principios habilitantes están estrechamente relacionados, estar *entre* es *devenir*.

Sin tener conocimiento previo sobre la fuente de estos conceptos, desde la práctica exploratoria procuramos un abordaje en torno al principio de devenir en la que encontramos relaciones directas con lo propuesto por Deleuze, y que desarrollamos a continuación.

Devenir es la acción misma de constituirse en espacio ampliado de uno mismo.

En el devenir lo representativo no tiene lugar. Es decir, el devenir de una acción no representativa, el surgimiento constante y sin fin de una figura que se fuga de la convención y que hace de esa fuga un destino y un nuevo comienzo. El devenir no llega a ningún lugar.

En la actuación, no sólo existe el acto de devenir sino el de ser consciente de tal recorrido. El recorrido podría ser una noción común a todas, implica una acción en el tiempo. La conciencia del recorrido implica un diálogo entre la ejecución física y lo que aparece a partir de



ella. Este diálogo precisa de una constante actualización, en la que se busca ampliar los límites de la expresión, de la acción-pensamiento, de la existencia escénica. Todo aquello que se reconoce en la experiencia, tiene un dominio y anclaje muscular, lo que la conciencia del recorrido nos propone es que si lo muscular es entrenable, la identificación del tránsito en el devenir también.

Para el devenir, que contiene la conciencia del recorrido, todo es parte de lo mismo, de la historia de eso que va deviniendo. Este principio devela la potencia del estar en lo que hay, sin más imaginario que lo poético del momento presente.

El principio de devenir y la conciencia del recorrido, construyen un modo de accionar intuitivo sobre el que se desarrolla una inteligencia actoral, la ejecución de saberes provisorios que el actor va adquiriendo en la experiencia de su práctica escénica.

Transitar, habitar la experiencia de aquello que va llegando y se desconoce. Devenir, como la acción de permanecer al tiempo en que se deja pasar cada momento de la experiencia. Las aperturas y cierres, los inicios y finales se confunden, las duraciones de cada momento sorprenden.

## **f- Actividad-pasividad**

Este principio paradójico instala un espacio indeterminado de diálogo entre la acción física y el pensamiento. Un diálogo de preguntas y respuestas multívocas sin certezas permanentes sino de saberes provisorios, indeterminables y mutables. Se dejan pasivas todas las

facultades interpretativas y de comprensión, ganando autonomía la materia, percibiendo variaciones. La conversación entre lo pasivo y lo activo constituye la presencia del actor, considerada aquí como la pasividad de las facultades interpretativas promoviendo la sensibilización frente a las fuerzas percibidas y materializadas en el cuerpo gracias a la actividad de la acción física.

En *cuerpo y acontecimiento* (A. Beaulieu, 2012), encontramos acepciones de la estética deleuziana que se relacionan con esta noción. La interrogación, la interpretación inhiben y distancian la vivencia de la experiencia y constituyen gestos de dominación en la intención de comprender.

Para Deleuze la actividad no está asociada a la voluntad sino que se encuentra en un Afuera. Dominio de fuerzas actuantes que transitan las interioridades que producen encuentros involuntarios entre los cuerpos y los llevan a experimentar la potencia del deseo. (2012:11)

El cuerpo espera de sí, espera escapar. Hace esfuerzos activos para salir de sus propias identificaciones y referencias.

Dentro de esta noción paradójica, enmarcamos a las prácticas de silenciamiento y escucha para la realización de una acción consciente. Entendemos el silenciamiento como un estado de pasividad-actividad en el que se destruyen las construcciones corporales habituales para una posterior construcción provisoria y transitoria: “silenciar para mover”. El silenciamiento para la predisposición a una escucha activa en relación al otro y lo otro. Estar a la escucha es una actividad pasiva, una pasividad activa. Requiere “una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud atención sin curiosidad ni ansiedad. Una atención

intensa” (Nancy, 2007:16). A su vez, estar a la escucha implica calmar la ansiedad, ponerse a disposición de lo que pueda surgir del silencio. La escucha como una apertura hacia el entorno, el cuerpo es espaciado y el espacio se vuelve cuerpo.

“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 (...). Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro”. (2007:33)

El cuerpo, a la escucha, resuena en conexión con el espacio interior y exterior, conectado tanto perceptiva como afectivamente.

#### **4. El entrenamiento actoral como espacio de exploración.**

Teniendo presente al entrenamiento como poíesis y al estado habilitante, nuestro objetivo en el entrenamiento como espacio de exploración estuvo abocado por un lado a promover un espacio de propiocepción y luego, explorar y detectar estímulos que se conviertan en materiales escénicos.

En relación a los objetivos sobre el entrenamiento mencionados anteriormente (por un lado, colocar el cuerpo en otra situación, conectado a un sentir y por otro lado explorar y detectar estímulos que se conviertan en materiales escénicos) los encuentros generalmente tuvieron diversos momentos<sup>18</sup>. Primero, una instancia de ejercitaciones que tuvo como fin promover la propiocepción, es decir la sensibilidad interna del cuerpo. Segundo, instancias de ejercitación técnica sobre el movimiento y la voz e instancias de exploración de la voz y el movimiento que llamamos técnico-expresivas, es decir al tiempo que hay valores técnicos puestos en juego se da lugar a la búsqueda de materiales escénicos. Tercero, tomar un motivo o estímulo de trabajo encontrado en el momento de exploración y aislarlo, recuperarlo, intercambiarlo, experimentar variantes.

Cada momento aquí descripto, no siempre respondía a esta sucesión. Los presentamos así en función de facilitar su comprensión. En

---

<sup>18</sup> Sobre la metodología del proceso de producción ver introducción del Anexo II: *Registro de nuestra práctica escénica*. p. 95.

la práctica, muchas veces nos enfocamos solo en uno de estos momentos y otras en los tres, sin cortes, uno deviene en el otro actuando por acumulación.

### **a- Propiocepción.<sup>19</sup>**

En gran parte de los encuentros, y en algunos casos encuentros completos, nos dedicamos a la puesta en práctica de ejercitaciones que tenían como fin promover la propiocepción, que es la sensibilidad y el reconocimiento interno del cuerpo (posición, equilibrio, estado muscular, entre otros).

Este momento del entrenamiento no estaría en relación directa con lo teatral, con la búsqueda de materiales escénicos. Pero sí con la preparación de un nuevo terreno corporal, de la piel para adentro, quitando del cuerpo lo que sobra, asumiendo el propio peso, borrando gestos sociales, acercando al cuerpo cada vez más a un estado donde los sentidos no tienen pretensiones ni presupuestos y la voluntad descansa, pasa a un segundo plano y se detiene a observar impulsos, tensiones, toques, espacios, zonas, sucesos pasajeros que le pertenecen al cuerpo pero que no son posibles de captar en un sentido utilitario o de identidad. Es decir, espacios del cuerpo que construyen sentidos en la medida que se los siente, no tienen otra finalidad que el de ser sentidos.

---

<sup>19</sup>

Ver descripción de ejercitaciones propioceptivas en el Anexo II, P. 98.

El cuerpo del sentido, no es para nada la encarnación de la idealidad del sentido: al contrario, es el fin de esta idealidad, el fin del sentido, por consiguiente, en cuanto que cesa de remitir-se y de referir-se a sí (a la idealidad que le da sentido), y se suspende, sobre ese límite que le da su sentido más propio y que lo expone como tal. (Nancy, 2010:22)

En este momento se transita una vivencia del cuerpo, espacial y temporal, intensa. Se suspenden los sentidos. Suspender, transitar, permanecer, no fijarse sino fluir en la acción del sentir y el pensar.

Desarrollamos trabajos que promueven la concientización y modificación en la respiración, el tono muscular, en la conciencia ósea, en la percepción del volumen y el peso del cuerpo. De esta manera se abren nuevas relaciones del cuerpo con lo temporal y lo espacial, con otro cuerpo, con las sensaciones y los sentidos. Las prácticas que llevamos a cabo consistían en masajes, toques y manipulaciones sobre el cuerpo, ejercitaciones de respiración y movimientos provenientes de diferentes disciplinas (yoga, chi-kung y eutonía). También, posturas y elongaciones que favorecen el reconocimiento de colocaciones físicas orgánicas sin estar atravesadas por tecnicismos o nociones que respondan ya a estéticas del movimiento escénico. Hemos orientado estas prácticas en tres niveles: óseo, muscular y piel. Las ejercitaciones se enfocan de maneras diferentes sobre estos niveles, repercutiendo unos sobre otros.

El elemento principal que permitió una disposición al trabajo propioceptivo fue la práctica desde la respiración. La respiración vista como el factor que permite la modificación del tono muscular y la presencia del cuerpo. Trabajamos la noción de que no es posible ausentar el pensamiento en el cuerpo, pero sí es posible dirigirlo a una acción concreta. En este caso apuntada a la percepción y el silenciamiento

corporal. Esto se puso en práctica teniendo en cuenta nociones como *estar atrás de lo que sucede*, lo que implicaba dejar que los acontecimientos intracorporales sucedan, no interferir en ellos: observarlos. Se produce un distanciamiento complementario entre los sucesos, percepciones y el observar. Al finalizar estas ejercitaciones, de un tiempo más o menos prolongado, notamos que los cuerpos tenían otra presencia, más calma, con una manera de accionar y un modo de comportarse temporal y espacialmente diferente.

Otra ejercitación clave dentro de los entrenamientos propioceptivos, fue el de ejecutar manipulaciones en el cuerpo del otro. Estas manipulaciones consistieron en toques, cambios de postura, entrega de peso de un cuerpo sobre otro; con la finalidad de permitirle una vivencia de su propio cuerpo en otro registro, pudiendo registrar pliegues, volúmenes y pesos de diferentes partes del cuerpo.

Y para que haya abertura, es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se toque el cierre. Tocar lo que está cerrado, es ya abrir. Puede ser que sólo haya abertura gracias a un tacto o un toque. (Nancy, 2010:85-86)

El toque nos pone en relación con otro y nos constituye a partir de esa relación, en cada toque. Tocar es sentir, ser tocado es sentir al otro y sentirse al mismo tiempo. El cuerpo por medio de la piel es un sentir.

En la búsqueda de un *sentido* cercano al *sentir* más que a una idealidad o interpretación, por medio de ejercitaciones nos pusimos en relación con el entorno encontrando nuevas relaciones y percepciones. La mirada fue un factor fundamental en esta búsqueda. Practicamos una mirada sin cortes, sentados, moviendo la cabeza de derecha a izquierda

en un movimiento lento y sin pausas. Luego de un tiempo, comienza a tenerse una nueva percepción del espacio, el orden de los objetos y detalles que modifican la concepción que teníamos de ese lugar. Al comienzo de la ejercitación hay toda una fuerza puesta en lo corporal, en realizar la ejercitación, pero después de un tiempo el esfuerzo se calma y comienza a experimentarse la presencia de las cosas y del otro. En el transcurso de la práctica, se van encontrando diferentes apoyos: detenerse en lo visual o enfocarse en la respiración o en la postura. Apoyos, se podría decir, internos y externos. Pero todo esto, nos advertía sobre la inexistencia de lo interno y lo externo como mundos separados, se develaba la contradicción entre el sentir del cuerpo y la fijación sobre las cosas. Así es que la ejercitación nos dejaba al descubierto los sentidos previos y nos enseñaba otro *sentido*, en el sentido de disponerse a *sentir*.

Por medio de estas prácticas, reconocimos una relación presente entre lo muscular y el pensamiento. Cuando al producirse modificaciones en el tono muscular, en lo postural y en lo temporal del movimiento corporal, aparecen nuevas percepciones sobre el otro, las distancias, lo espacial. Sin definir relaciones estables y directas, se puede pensar en que determinadas percepciones o sensaciones pertenecen a ciertas colocaciones físicas. Esto entendiéndolo en cada cuerpo de una manera diferente. El orden espacial, repercute en el estado del cuerpo-pensamiento y todo lo que se modifique en este último nivel modifica también la percepción del orden espacial.

## **b- Entrenamiento técnico y técnico-expresivo.**



Se podría decir que este momento del entrenamiento es donde aparece lo teatral como búsqueda. Por un lado, identificamos entrenamientos técnicos donde se ponen en práctica procedimientos del trabajo del actor que consideramos importantes a nivel vocal y corporal; y por otro lado, entrenamientos técnico-expresivos. Definimos como entrenamiento técnico-expresivo, a la práctica de exploración en la que al tiempo que se experimentan situaciones expresivas se ejecutan también procedimientos técnicos. Para este tipo de entrenamiento, tomamos las resonancias del trabajo propioceptivo en relación con determinadas pautas de trabajo. Estas prácticas sobre el entrenamiento actoral, aparecen aquí separadas y en un orden, con el fin de diferenciar determinadas ejercitaciones, principios y objetivos de trabajo. Pero en el proceso de investigación no existe jerarquía entre una y otra, sino una retroalimentación.

### *Entrenamiento técnico*

Dentro de lo que nombramos como entrenamiento técnico pusimos en práctica, procedimientos y herramientas del trabajo del actor<sup>20</sup>. Estos procedimientos o herramientas operan sobre el cuerpo del actor con el objetivo de que éste haga consciente y consiga mayor ductilidad física: por ejemplo, en el uso del cuerpo y la voz como elemento escénico. Cuando se dice mayor ductilidad se trata, no de aprender un modelo que puede provenir de un método de trabajo, sino de

---

<sup>20</sup> Ver descripción de entrenamientos técnicos en el Anexo II, p. 100.

establecer límites o convenciones que extiendan al actor en el uso de su propia fisicalidad como materia escénica. Estos límites o convenciones de las ejercitaciones sirven a la finalidad de ofrecer un impedimento, un desafío, que de alguna manera va en contra del uso cotidiano del cuerpo. El trabajo se desarrolla sobre el actor, existiendo una tensión entre éste y las convenciones o límites impuestos. El cuerpo del actor, en el proceso de extenderse más allá de los desafíos impuestos, se convierte en su propia referencia. Estas ejercitaciones, como ya fue dicho, no tienen el objetivo de alcanzar un modelo ni de servir directamente a la producción escénica, sino el de ejercitar y ejercitarse del actor en el proceso de poner su cuerpo en la escena.

Se puede contextualizar el entrenamiento técnico dentro de las esferas *cuerpo* y *voz*. Si bien no las consideramos como dimensiones separadas, es decir que entendemos la voz como extensión del cuerpo, el entrenamiento técnico puede hacer foco en una o en otra de manera aislada, como también de manera conjunta. Sin embargo, en la escena funcionan indisolublemente. Dentro de estas esferas, apuntamos a trabajar en los ejes de tiempo y espacio, principios como el ritmo (corporal y vocal), la respiración-fonación-articulación de la voz, la orientación y construcción del cuerpo como elemento escénico. Ejes, pesos, equilibrios y apoyos corporales. También, la relación de éstos con la voz.

Con respecto al entrenamiento exclusivamente vocal, trabajamos ejercitaciones de dicción, articulación y fonación. La relación entre respiración-fonación-articulación-musculatura en la proyección vocal del canto y la palabra. También, pusimos en práctica la articulación, por

medio de la emisión de palabras de algún texto, separando en sílabas, borrando acentuaciones, ligazones y pausas innecesarias. Además, respetando la puntuación del texto, intentando concluir con las ideas allí desarrolladas, obligando una adaptación de la vocalidad a la textualidad, resultando una relación entre sonido-tiempo-palabra diferente, de mayor aprehensión y comunicabilidad. Practicamos por otro lado algunas técnicas de canto, que permiten ampliar y concientizar el registro vocal. Todo esto, trabajando la impostación de la voz, es decir, la manera económica de realizar ejecuciones vocales con el menor desgaste energético y el mayor cuidado vocal.

Dentro del entrenamiento técnico relacionado a lo físico no tomamos técnicas específicas como en las de canto, sino que por medio de caminatas o secuencias de movimientos pautadas, entrenamos ciertos principios relacionados a la construcción del cuerpo en la escena.

Durante un primer momento, trabajamos en el reconocimiento y profundización sobre el eje corporal. Un principio básico trabajado durante las primeras clases de teatro. Consideramos que al tiempo en que el actor amplía sus herramientas y posibilidades escénicas, debe tener presente ese nivel básico de entrenamiento, sostener y profundizar detalladamente, revisando la base desde la que está trabajando. El trabajo en la alineación corporal, distribución y traslado de pesos en relación a los pies, ocupa un tiempo importante y está en la base de todo el entrenamiento técnico y técnico-expresivo. El eje corporal se sostiene en el espacio pero también se pone en movimiento constituyendo un cuerpo que se ocupa de sostenerse en su totalidad, un cuerpo en que sus partes

están estrechamente relacionadas, afectándose y modificándose entre ellas.

Para profundizar este trabajo, tomamos la secuencia de movimientos de yoga, *saludos al sol*. La mirada tiene un recorrido preciso hacia dónde dirigirse en cada momento de la secuencia, así como la respiración, marca los tiempos de cada transición. Trabajamos en el reconocimiento de diferentes motores del movimiento: fuerzas nacidas desde la cabeza y el coxis que arrastran al resto del cuerpo o fuerzas nacidas desde el espacio que atraen al cuerpo. Por otro lado, nos enfocamos en las dinámicas corporales dentro de la secuencia, partiendo de la lentitud a la rapidez, pudiendo en esta última fase respetar los puntos de apoyos y motores del movimiento. En estos trabajos, el pensamiento tiene un anclaje fundamental en la acción, en las múltiples operaciones realizadas para un determinado movimiento.

Trabajar en el detalle de la acción, atravesando en su repetición, múltiples procesos de asimilación y superación. Por ejemplo, primero reconocer las secuencias, luego las operaciones que allí se realizan e integrarlas de a poco, por medio de la práctica, constituyéndose un modo de pensamiento-acción anclado en el qué-hacer físico del cuerpo.

Nos parece importante remarcar nuevamente, que no existen formas para este tipo de entrenamiento. Existe una amplia gama de prácticas corporales que pueden ser llevadas al trabajo del cuerpo del actor en la escena. En la necesidad de reconocer y practicar algunos principios técnicos de la actuación, ya sea necesidad del actor sobre sí o en relación a un proyecto artístico, los actores pueden diseñar sus propias

convenciones para ejercitarlas, delimitar sus propios límites y desafíos para ser enfrentados y superados.

### *Entrenamiento técnico-expresivo.<sup>21</sup>*

*La improvisación no será entonces un camino hacia ni una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es acercarme a la escena sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en el cuerpo de los actores. (Bartís, 2003: 177)*

#### *Llegar y asentar*

La práctica que nombramos como entrenamiento técnico-expresivo, está relacionada con la improvisación y es entendida como espacio de exploración e instrumento de construcción escénica. Realizábamos un pasaje de asimilación y desarrollo de la corporalidad percibida y construida en la etapa de propiocepción.

En este paso, poníamos en práctica trabajos sobre la presencia del cuerpo a partir del accionar en tiempo presente. Una idea que mereció tiempo de desarrollo fue la del *llegar y asentar*. Estas nociones daban lugar a la búsqueda de pequeños gestos en los que teníamos como pauta

---

<sup>21</sup> Ver descripción de entrenamientos técnicos-expresivos en Anexo II, p. 103.

percibir la totalidad del cuerpo, la postura y el tono muscular. Es decir la presencia que comenzaba a desarrollarse. Encontrando variaciones mínimas en la acción de las diferentes partes del cuerpo. Las acciones al comienzo eran simples, como caminar y pararse cruzados de brazos, mirar el espacio, subir una mano a la cara o saludar. Luego de establecerse cierta dinámica, peso y colocación corporal, las acciones se extrañaban deviniendo en movimientos expresivos particulares. En este momento se ponían en juego simples procedimientos tales como acelerar y ralentizar el movimiento, suspenderlo, maximizar o minimizar el gesto corporal; de esta manera se producía el pasaje de una acción referencial a una autorreferencial.

### *Devenir*

Otro eje importante en nuestro entrenamiento, estuvo relacionado al *devenir* de las acciones, de las dinámicas, de los tonos de la voz, etcétera. Devenir aparece también como un principio no técnico dentro de estado habilitante, planteado para reflexionar sobre el proceso de la actuación. Sin embargo, aquí se plantea como principio técnico, es decir que en nuestra práctica escénica tuvo un abordaje procedimental concreto. Podemos mencionar algunos ejemplos de entrenamientos que tienen presentes el *devenir* como principio de trabajo. Uno consistió en la descarga de peso de distintas partes corporales, sobre el piso o contra una pared. Esto servía al comienzo para el reconocimiento del peso. Luego, nos despegamos de la pared o el piso, y salíamos al espacio teniendo en cuenta el recorrido que cada parte descargada proponía. En este

momento, al no estar presente el límite de la pared o del piso, el movimiento adquiere una continuidad y dinámica particular, según el peso que se entrega. Tomamos el recorrido que proponen las articulaciones corporales y a partir de allí, en cada cambio de postura, se enfatizaban las zonas físicas con posibilidad de elongarse o abrirse. De esta manera, surgen sobre el espacio, recorridos nuevos de cada cuerpo. Ante la ausencia del piso se despliega un encadenamiento de movimientos que proponen una expresividad anclada en el peso real del cuerpo y las posibilidades de las articulaciones de soltarse, plegarse, abrirse, etcétera.

El principio de *devenir*, también estuvo presente en lo vocal. Partiendo de barullos, sin palabras claras significantes, y también de suspiros reiterativos, atendemos a las características cualitativas del sonido para potenciarlo y desarrollarlo. La cualidad sonora está constituida por la articulación de sus parámetros: altura, intensidad, timbre y duración, que en este momento se ponen en juego dando lugar a la variación del sonido. También ejercitamos variaciones sobre las estructuras rítmicas y melódicas de canciones que cada uno tenía seleccionadas como materiales. El foco está puesto en la zona corporal donde cada uno coloca o hace despegar la voz en el momento en que cada variación sonora aparece. Al mismo tiempo, se da lugar al placer de escucharse, de tocarse con la voz. La corporalidad se ve fuertemente afectada por la emisión vocal. Se producen así, pasajes de escucha y ejecución simultáneas e intuitivas, dándole un valor a lo sonoro en sí.

Lo que existe en común en cualquiera de estos entrenamientos técnico-expresivos sobre el principio de *devenir*, es el anclarse en una

pauta de trabajo físico concreta, que permita al actor estar ocupado en su ejecución sin tener que acudir a un imaginario o a una forma determinada de moverse que se encuentran fuera de él. Pero como la búsqueda de estos entrenamientos abarcan también la expresividad, influye el lugar que se le otorga al placer que genera habitar el movimiento. Placer de moverse, de sentirse desde la voz y el movimiento. Partiendo de esta propuesta, el cuerpo se manifiesta desde de su realidad física y propioceptiva y no desde un modelo.

*Respiración y tono muscular  
como habilitadores del movimiento*

Entendemos la respiración como el factor principal para la modificación del tono muscular, y por ende del movimiento. Con esta concepción, exploramos el movimiento desde pautas más abiertas, como moverse a partir de la escucha y el estado generado por la modificación de la respiración; a pautas más específicas, como diferenciar el momento de inhalación identificándose con la anticipación del movimiento a ser ejecutado en la exhalación. En relación a las variaciones de tono muscular, pusimos en práctica la ejecución de movimientos en tonos altos y bajos, combinadas con duraciones de tiempos cortas y largas.

*Pulsar*

Trabajamos propuestas de entrenamiento que apuntan a soltar el pensamiento y el enjuiciamiento sobre la acción. Una ejercitación que



denominamos *pulsar* consistía en disponerse corporalmente a recibir estímulos musicales y a partir de lo que resuena, lanzarse a un movimiento totalmente espontáneo. Así, en un juego que tiene como regla no abandonar la acción, se van delineando zonas y motores que hacen al cuerpo moverse desde un instinto deseoso, sin pretensión de producir resultados escénicos, atravesado por el gusto de habitar una dinámica, una intensidad, un nuevo espacio abierto en las posibilidades de responder a estímulos perceptivos. No sólo en relación al tempo y al ritmo utilizamos la caminata, como punto de partida para la búsqueda de materiales, también la pusimos en práctica como herramienta de despliegue y organización. Desde el caminar, se deciden espontáneamente puntos en el espacio donde detenerse y desplegar movimientos en un tiempo corto, para luego retomar la caminata, dirigirse hacia un nuevo punto y repetir el procedimiento. Hay un ajuste por parte del actor en los momentos de inicio-desarrollo-final de la acción. Se ajustan los momentos de decisión, la precisión de los pasajes, los cortes. Si en el principio de devenir buscamos una continuidad, aquí se busca el corte, tomar distancia de la acción. De esta manera el actor produce un agenciamiento de cada momento y de los motores a partir de los que produce movimiento.

*Lo textual: en y desde el cuerpo*

El entrenamiento técnico-expresivo en relación a lo vocal y el trabajo con textos fue abordado con diversas herramientas. Por un lado, un trabajo relacionado a la exploración de la sonoridad de las palabras,

prolongando la duración de cada letra y su articulación, encontrando así diferentes colocaciones vocales. Por otro lado, se buscó la modificación de la corporalidad mediante la palabra. Para esto, llevamos el trabajo propioceptivo al texto. Partimos de un espaciamiento sensible que dé lugar a la resonancia de la palabra y sumamos la ejecución de micromovimientos en brazos, dedos, columna vertebral y piernas, con el fin de renovar el contacto físico. Comprender lo textual, no es una operación intelectual, de los significados, únicamente; sino también se comprende *en y desde* el cuerpo. La vibración de la voz, la imagen que la palabra crea, el movimiento físico, son algunos aspectos presentes en el momento de sentirse diciendo: flujo constante entre la palabra y la carne. La exploración con la palabra fue trasladada así al movimiento, uniendo un texto con una secuencia de acciones construida con otros procedimientos, modificándose un material con otro, abriendo las posibilidades de existencia de esos materiales. El texto y el cuerpo son dos materias diferentes, que emanan discursos diferentes. La exploración de estos materiales de creación, constituye búsquedas paralelas, divergentes o retroalimentadas.

Generalmente, en las ejercitaciones, principios como devenir, tempo, ritmo, pulsar, habitar, resonar y otros, están presentes simultáneamente.

Desde estos entrenamientos se accede a un conocimiento, desde el cuerpo, que es propio. Se puede reflexionar sobre lo teatral y la actuación desde la acción, obteniendo respuestas en el momento de la experiencia. Consideramos que ese conocimiento es muy difícil de transmitir, y por otro lado, nos preguntamos si es necesario, ya que

pertenece a cada cuerpo, a la teatralidad que el cuerpo de cada actor tiene la posibilidad de desplegar.

Consideramos importante reiterar la aclaración de que nuestros abordajes sobre el entrenamiento técnico-expresivo (y del entrenamiento en general) constituyen solo una manera de encarar un proceso creativo. No estamos dando aquí la vía de acceso y solución al momento creativo y compositivo de la escena. Estos abordajes se complementan con los conceptos de *singularidad* y *estado habilitante*, como un modo de reflexionar práctica y teóricamente sobre los procesos de actuación.

### **c- Composición:**

#### **Aislar, recuperar, variar.**

En esta etapa del entrenamiento<sup>22</sup> se pone en práctica el procedimiento de *experimentar*, para luego *identificar* y *reproducir*, con el objetivo de construir una acción física con determinadas características de ejecución, basadas en la operación de principios técnicos.

En esta investigación, la composición está directamente relacionada al entrenamiento del actor. Esta etapa de confección consistió en observar las pautas de trabajo con una perspectiva dramática. Indagamos el mundo poético que proponía el material como realidad escénica. En vez de confeccionar narrativas o personificaciones, lo que

---

<sup>22</sup> Ver apartado *Componer: Aislar, recuperar y variar*, en el Anexo II, p. 105.

buscamos son modos de estar, y observamos cómo esos modos existen en el espacio y comienzan a tener un valor dramático.

Lo que se rescató como material para la composición fueron distintas construcciones físicas en las que el cuerpo del actor no se vea forzado a la acción, sino que pueda desplegar una cualidad de su presencia que instale diferencias en la corporalidad para cada momento del espectáculo. Durante la composición, tuvimos el trabajo de encontrar transiciones entre esas construcciones físicas que constituían escenas aisladas. En estas transiciones, arribamos al reconocimiento de actualizaciones corporales que van delimitando el recorrido del cuerpo del actor. Éste, es un recorrido fragmentado que, al mostrar construcciones físicas tan diferentes, devela la ausencia de personaje. Sin embargo, la unidad del recorrido está en las variadas formas de existencia de un mismo cuerpo en la escena, su lógica de funcionamiento se construye en el correr del espectáculo.

Una de las condiciones que establecimos para la confección de la obra fue que todo movimiento que se realice sea para cada uno un movimiento pleno, es decir que tenga que ver con el impulso de mover.

Apareció como otra condición no demostrar destrezas físicas en cuanto a la exhibición de aprendizajes técnicos. Rescatamos vivencias que surgen de la exploración junto a las asociaciones e imaginarios que se despiertan, con los otros materiales trabajados, que completan el entrenamiento y forman parte del mundo poético del actor: los textos, los objetos, el vestuario y la música.

Dado que en esta investigación las pautas no estuvieron orientadas a lograr resultados, la composición o los procedimientos de

confección de materiales, no estuvieron orientados a repetir partituras de acción o movimientos coreografiados, sino a operar sobre motivos reconocidos en el momento de exploración, ubicando dichos motivos en una estructura que dé lugar a un constante redescubrimiento del material.

Una manera de composición que utilizamos, fue rescatar un motivo de trabajo que deseábamos retomar, identificando los principios que lo conforman (ritmo, respiración, cambios de tono muscular, ejes corporales, dinámicas, stops, conciencia del recorrido, continuidad en la mirada, el peso corporal, son algunos ejemplos); y como si colocáramos una lupa, diseccionamos y extraemos lo que sería un nuevo motivo de trabajo. Ejecutamos dicho motivo condensándolo en tiempo e intensidad. Luego, le asignamos una direccionalidad y una ubicación en el espacio. La repetición para el reconocimiento de ese motivo y sus principios, permitió nuevas operaciones y percepciones en la conformación de materiales de trabajo.

Es así que con la realización paulatina de entrenamientos técnicos y técnico-expresivos, podemos revisar los *principios de trabajo* a partir de los cuales se generan *motivos* y estos a su vez se conforman en *materiales escénicos*. También, podemos diseccionar los diferentes materiales escénicos, detectando nuevos motivos a partir del uso y la variación de los diferentes principios de trabajo.

En la entrevista citada, Graciela Mengarelli (2015) afirma que es fácilmente identificable cuando un actor está dentro de sí mismo y sus descubrimientos, cuándo está situado en un peso, en una energía determinada, en un flujo de movimiento determinado, en un tiempo; y cuándo él es consciente de eso, cuándo está en situación de no repetir,

sino de promover y generar una situación de comunicación importante. Mengarelli resalta que en esa situación el actor no está representando, sino que está creando nuevamente en cada momento.

Por ejemplo, a partir de la pauta sobre los puntos de apoyo corporales, mencionado anteriormente en entrenamiento técnico-expresivo, rescatamos un motivo que consistía en caídas. Al aislarlo de una secuencia de acciones mayor, advertimos que dicha acción se potenciaría trabajando el desequilibrio corporal más que la caída.

Las decisiones compositivas se tomaron teniendo en cuenta la relación proxémica y el vínculo, directo o indirecto, entre el material y los espectadores. En cuanto a la convivencia de los actores, observamos cómo el material de uno puede resonar en el otro. Mediante la combinación simultánea de materiales escénicos de cada uno, valorizamos acercamientos, distancias, toques y miradas. Es así, que uno comienza a ser contexto del otro.

La incorporación de vestuarios<sup>23</sup> y objetos, abrió más posibilidades en la exploración. Exploramos a partir del peso que tienen, sus dimensiones, sus texturas, las partes del cuerpo que destacan y ocultan, si proponen algún tipo de movimiento; es decir, las posibilidades expresivas que ofrecen.

Esta tercera parte dentro del entrenamiento presenta dificultades y problemáticas. Una de ellas surge de los preconceptos sobre lo que se considera una acción teatral y no teatral. Durante uno de los encuentros, al trabajar un motivo de improvisación, a partir del movimiento de las

---

<sup>23</sup> Ver apartado *Vestuario* en el Anexo III, p. 117.

piernas, surge el interrogante de qué valorar al momento de componer ¿Por qué un giro tiene que ser más importante que un salto que se produce accidentalmente por un desequilibrio? ¿Qué sucede si se le da más valor a eso que a los movimientos estilizados? Por esto partimos del interrogante *cómo desde este que soy, produzco un movimiento*. Esto implica volver constantemente al origen, repensar dónde está el foco del movimiento y sobre qué se está ejecutando.

Para decidir sobre qué principio ejecutar nos propusimos desafíos en relación al propio cuerpo, detectando hábitos expresivos que se reiteran y constituyen bloqueos para cada uno.

Otra de las problemáticas consiste en la sensación de tener que producir algo para ser mostrado y que eso tenga una contundencia portadora de significaciones. Al momento de componer, se corre el riesgo de que la voluntad de narrar le gane al momento de intensidad que propone la búsqueda. Inconscientemente nos volvemos explicativos y aclaramos demasiado. En la búsqueda predominan las preguntas y pareciera que en el momento de la composición ganan las ambiciones por tener respuestas. Explicar da la sensación de control, el pensamiento se entromete en algo que es de otro orden, uno quiere mostrar algo entendible, cuando en realidad hay materiales que escapan al entendimiento. No hay que decir de más, hay que encontrarle huecos al material y transitarlos de maneras diferentes. Otra problemática en la etapa de composición, se da cuando el actor es tentado de querer demostrar todos los hallazgos del proceso exploratorio. En una búsqueda en relación al silenciamiento, a la escucha y a la valoración de cada acción como premisas de la composición, descubrimos que hay

materiales que son rechazados por el mismo proceso, que no se corresponden con la lógica de creación que se va conformando en la etapa de exploración.

Querer llegar a un resultado actoral imaginado, como un deber ser del actor que está en el inconsciente, es otra de las tentaciones posibles. Por momentos vivimos la contradicción entre el imaginario que teníamos a priori de la obra, con lo que el entrenamiento nos proponía como realidad escénica. Como consecuencia de esto, pasamos por la necesidad de organizar un eje temático, de decidirnos por un concepto o una idea. Quisimos ponerle rápidamente una referencia a lo que aparecía, y esto nos llevó a descartar materiales que para nosotros proponían una realidad escénica interesante, pero no correspondían con esa referencia. Entonces, decidimos dejar pasar las ideas, las temáticas y referencias que surgieron, para volver el foco al entrenamiento como exploración que estábamos desarrollando.

El ensayo se te va abriendo y abriendo y abriendo y abriendo y hay momentos en que estás muy perdido. Arena entre las manos. Y como son relaciones humanas basadas en compromisos humanos, en lealtades humanas, en odios, en amores humanos, esos procesos son enormemente desgastantes. Uno debe “creer” en el ensayo. Producir un “nosotros” aislado del mundo, muy singular, como si fuera un grupo de expedicionarios perdido en el desierto en búsqueda de una especie de talismán que sería la obra o el espectáculo que durante mucho tiempo no existe y se ve como una quimera, como algo utópico, que uno necesita para darle legalidad a ese deseo y a esa voluntad de juntarse y ensayar. (Bartís, 2003:10)



En cada tentación que transitamos, la tarea era volver al origen del trabajo, volver a enfocar y repensar cuáles eran los objetivos desde un comienzo para descubrir por donde proseguir.

Para esto, fue importante la conformación del equipo de trabajo que, como mencionamos en la introducción, se constituyó además de nuestro rol en la actuación, con la incorporación de profesionales que provienen de diferentes disciplinas artísticas, que ocuparon los roles de asistencia artística y técnica. Ellos participaron tanto en la composición de materiales escénicos como en la conformación de la puesta en escena. Además, valoramos los aportes brindados al proceso de investigación por los asesores Daniela Martín y Marcelo Comandú. Todo esto aportó una mirada interdisciplinar, creando otras perspectivas acerca de la actuación y la composición teatral.





## 5- SINGULARIDAD

La singularidad como concepto general que abarca otros conceptos, sería nuestro punto de vista reflexivo sobre la actuación. Para que la experiencia no quede solamente en su descripción es que proponemos una relación conceptual con la intención de aportar una serie de reflexiones teóricas que permita a otros artistas observar, ampliar y discutir su práctica. Es un modo que la investigación artística brinda para ir más allá de los estilos, procedimientos y estéticas de cada artista. Nuestra práctica y el espectáculo que surge de esta investigación es apenas parte de un proceso de experimentación en diálogo con los conceptos aquí expuestos, realizado en un ir y venir entre el hacer y el pensar el hacer. No es para nada la constatación o aplicación directa del marco teórico propuesto, sino que lo que se visualiza como horizonte reflexivo para la práctica son los procesos de actuación.

En una primera etapa, expondremos algunos conceptos a partir de los cuales concebimos la singularidad ya que consideramos que estos traen en potencia al acontecimiento. A partir de ellos y nuestra práctica, abordaremos reflexivamente el concepto de singularidad en la actuación en una segunda etapa.

Para comenzar con singularidad como generalidad, tomamos como punto de partida, principalmente, conceptos desarrollados por Gilles Deleuze a partir de la obra de Francis Bacon en *Lógica de la sensación* (1984). El filósofo francés, es identificado como parte de la línea filosófica francesa post estructuralista y más específicamente en lo que se denomina filosofía del acontecimiento. La misma, reivindica el

poder analítico de la filosofía denunciando su incapacidad de establecer bases conceptuales estables. Deleuze, concibe al cuerpo en constante transformación movida por el deseo, que acrecienta la potencia del obrar de un cuerpo, creando nuevos modos de existencia, generando experiencias y subjetividades. Así, es que esta noción de cuerpo como vía de singularización, fue apropiada para desarrollar un proceso de construcción teatral apuntado a la creación de un mundo poético con su propia lógica de funcionamiento.

Deleuze apunta una problemática común a las artes más allá de sus diferencias procedimentales, remarcando que “no se trata de reproducir o inventar formas sino de captar fuerzas”. Retoma palabras de Valéry diciendo: “la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar” (1084:23). Lo que se pone en discusión es la jerarquía o la autonomía del material artístico con lo narrativo o figurativo. Bacon, reconoce en la historia de la pintura a muchas obras maestras hechas a partir de lo figurativo, pero plantea que la historia contada en esas obras no deja actuar a la pintura por sí sola. A partir de esto, Deleuze se pregunta ¿cuál sería la relación que debería existir entre esas figuras para separarse de lo narrativo? Haciendo un paralelo, podemos preguntar ¿cuál sería la relación del actor con los materiales escénicos sin una historia que representar?

Para no cerrar la respuesta en una dirección única, desarrollamos aquí los conceptos propuestos en *Francis Bacon: lógica de la sensación*, ya que ellos consiguen un espacio reflexivo y ampliador a la vez que definen y localizan un territorio conceptual.

Lo figurativo, se define por la relación que existe entre una imagen y el objeto que se supone ilustrar. Así, entre una imagen (o figura) y otra, se narra una historia. Lo que Deleuze reconoce en Bacon es la figura aislada de lo figurativo. “He querido pintar el grito más que el horror” (1984:24), dice Bacon. Vemos la intención de mostrar el grito en sí y no la situación que justifica y produce el grito. Para el pintor, la forma trae la sensación, eso es la figura, al contrario de una forma que representa otro objeto. En la filosofía deleuziana la noción de sensación toma un lugar importante en la experiencia de la corporalidad. En la introducción de *Cuerpo y acontecimiento* de A. Beaulieu (2012), Kripper y Lutereau establecen relaciones entre la filosofía de Deleuze con la fenomenología merleau-pontiana, rescatando la experiencia de la corporalidad, poniendo de manifiesto el anonimato de la sensación. Se borra la noción de sujeto y objeto en una relación dialéctica, dándole a la sensación un carácter independiente, que al mismo tiempo, los envuelve. “La experiencia perceptiva se presenta de modo impersonal; no es un yo el que percibe, sino que se percibe en el yo, a partir del cuerpo” (2012:13). Esto es lo que en Deleuze se encuentra mediante la noción de figura en sus estudios sobre la obra de Bacon. Sin embargo, para el filósofo es necesario sustraer la propiedad del cuerpo para darle a la sensación dicho carácter independiente dentro de la obra de arte. Deleuze observa en Bacon la intención de diferenciar la *sensación* de lo *sensacional*:

La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, pero también de lo ‘sensacional’, de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (...) y una cara vuelta hacia el objeto (...) Mejor aún, no tiene caras, es las

dos cosas indisolublemente (...) A la vez *devengo* en la sensación y algo *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro”. (1984:22)

Para Deleuze en la obra del pintor ya no hay sentimientos sino solo afectos (sensaciones e instintos). La sensación es la que en un momento dado, determina el instinto, al tiempo que el instinto es el pasaje de una sensación a otra en la búsqueda de encontrar la mejor sensación, no como la más agradable sino como la que llena la carne. Lo que se presenta en los cuadros de Bacon son las fuerzas invisibles que atraviesan los cuerpos, que los pliegan y deforman; las figuras aquí están desprendidas de toda figuración.

El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación. (1984:22)

“Cada cuadro es una secuencia moviente”, dice el autor (1984:22). Esto se puede relacionar con aquello que presentamos como estado habilitante, en lo que se plantea que las acciones (que podríamos identificarlas con la figura) no vienen dadas, sino que aparecen a partir de un campo relacional en la ejecución física; pero también la obra, que surge por el recorrido de acciones dispuestas por un dispositivo escénico.

Entonces, aislar la figura separada de lo figurativo es una manera de distanciarse de lo narrativo para dar valor al hecho en sí. Sin embargo, Deleuze, advierte que aislar no sería suficiente y que sería ingenuo pensar que separando lo figurativo estaríamos creando a partir de nada. Señala la existencia de imágenes virtuales existentes en el artista, que se comportan como clichés, con las que habrá que lidiar.

Para esto Bacon instala en el cuadro trazos, líneas y manchas al azar que limpian, barren, arrugan, estiran los datos figurativos presentes virtualmente en la tela o en la cabeza del pintor; y son recubiertos por medio de elementos y procedimientos propios del acto de pintar. Es decir, se produce una catástrofe sobre la tela y en los datos figurativos. A esto, Bacon llama *diagrama*.

Es como el surgimiento de otro mundo. Pues esas marcas, esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero no son de entrada significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación (...). (1984:58)

El diagrama produce un caos en relación a un dato figurativo al mismo tiempo que constituye un nacimiento, un nuevo orden venido del acto de pintar. El diagrama está destinado a dar la figura, por lo que los trazos de sensación no bastan por sí solos, deben estar articuladas, ser operativos, estar dirigidos a sugerir, es decir a conformar las posibilidades de hecho. En nuestra práctica los motivos o acciones trabajados a partir de la exploración, son considerados como un valor expresivo en sí mismo. Cada motivo aislado, es asignificante. Pero es en su articulación con otros, en donde aparece el nuevo orden que la noción de diagrama propone.

Deleuze relaciona directamente el concepto baconiano de figura con el de cuerpo sin órganos (CsO) de Artaud y dice: “Solo yendo más allá del organismo puede ser descubierto ese fondo, esa unidad rítmica de los sentidos” (1984:28). El CsO no se define por la ausencia de órganos, sino por la falta de una organización sobre los órganos; es decir, un



cuerpo improductivo y desorganizado, se opone al organismo. El organismo como estructura hegemónica.

El cuerpo es enteramente viviente y sin embargo no orgánico. También la sensación, cuando alcanza al cuerpo a través del organismo toma un giro excesivo y espasmódico, rompe los bornes de la actividad orgánica. (1984:28)

El CsO, cuerpo intensivo: una fuerza lo recorre, marca zonas y niveles de intensidad generadas por fuerzas invisibles que producen estados de desregulación. Deleuze toma el concepto de *crueldad* de Artaud para mencionar la acción de dichas fuerzas invisibles sobre el cuerpo más que la representación de lo espantoso.

La investigadora María Alejandra Pagotto, en su artículo escrito para la *VI jornada de sociología de la Universidad de La Plata* denominado *Gilles Deleuze y Felix Guattari: políticas del rostro* (2010), hace un paralelo entre rostro, concepto de David Le Bretón y CsO. Rostro se define por la función individualizante, socializante y comunicante. El rostro pertenecería al organismo, a los ejes de significación y subjetivación. Pagotto, cita a Deleuze y Guattari: “Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo” (2010:10). El CsO se separa de lo figurativo al destruir el organismo, la estructura que lo ata. Esto encuentra su anclaje en prácticas, que son instancias creadoras de nuevas formas de existencia como modo de des-referencialización y también donde lo más propio es vivido como experiencia impersonal; es decir, acontecimientos corridos de la conciencia del yo, sin rostro. En el mencionado artículo, la autora define la singularidad como un hombre

que ya no tiene nombre pero que a su vez no se lo confunde con ningún otro.

CsO: sujeto desubjetivado y asignificante. El CsO, como cuerpo intensivo e intenso nos permite abordar lo múltiple, lo multívoco, donde lo propio encuentra su ampliación y extensión en una forma inacabada y transitoria en constante devenir.

Presentados los conceptos que permiten abordar lo singular en un marco filosófico, pasamos a la segunda etapa en donde abordaremos en continuidad con lo anterior lo singular en la actuación.

### **a- La singularidad en la actuación**

Partimos de la idea de que lo singular en la actuación es lo que aparece como variación, cuando por medio de la capacidad de afectar y afectarse, el actor se corre de lugar dejando aparecer otro cuerpo con una potencia de obrar diferente, un cuerpo intenso que se abre interminablemente a un proceso de individuación.

Volvemos a plantear la pregunta formulada anteriormente ¿cuál sería la relación del actor con los materiales escénicos sin una historia que representar? Ante la ausencia de una narrativa previa o un personaje delimitado sobre el cual trabajar, la creación se configura a partir de la relación de la acción del actor con lo temporal, lo espacial, lo sonoro, lo verbal, el movimiento, etcétera. De esta manera, se conformaría un mundo poético con características de funcionamiento y modos de existencia que le serían propias, donde lo evocado no corresponde a un hecho externo que lo teatral representaría sino que aparece desde dentro

de la escena, porque está presente en la manera en que los actores se relacionan con lo teatral antes de que lo teatral produzca figuración o comience a narrar. Desde esta perspectiva, en el mundo poético no habría personajes sino seres ficcionales des-subjetivados y des-territorializados, no habría acciones de causa-consecuencia sino acciones des-pragmatizadas, de recorridos y flujos asociativos auto-referenciales, no habría códigos ficcionales preestablecidos sino nuevas lógicas de funcionamiento de lo teatral, que producen un salto ontológico, una nueva conformación espacio-temporal como ampliación de la esfera cotidiana.

“La poésis teatral es un acontecimiento porque solo acontece mientras el actor produce acción” (2010:61). La acción del actor y su relación con lo teatral, condensa la espacialidad y la temporalidad, tomándolos como acontecimiento y no como realidad. Como ampliación de lo cotidiano, el mundo poético abarca una zona de la actuación que es pre-narrativa, pre-semiótica y que tiene que ver con los modos de ser y estar en la escena propios de cada cuerpo.

Así, concebimos la singularidad en la construcción teatral como modo de des-referencialización. Reflexionando sobre este tema, Jazmín Sequeira cita a Guattari, quien propone “Procesos de singularización” como “una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos (...) rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con los otros, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular.” (2013:75). La des-referencialización dada por la originalidad, no como lo novedoso sino como un regreso al origen, es decir a la contemplación y co-creación de

un acontecimiento. El origen como la manera de no dar nada por sentado o sabido, de no interpretar los hechos de antemano, es decir de no forzarlos a que pertenezcan a determinadas referencias o convenciones. El origen contiene la pregunta *¿ante qué evento estamos?* La originalidad del actor como las manifestaciones gestuales que nacen de un proceso creativo; el cuerpo del actor es el lugar de la obra, no hay que buscar materiales por fuera de éste.

Compartimos el comentario de Graciela Mengarelli sobre singularidad. En él, encontramos nociones que coinciden con algunos de los aspectos desarrollados en esta investigación.

(...) para mí la singularidad tiene que ver con eso con, una originalidad expresiva. Creo que el actor fundamentalmente es un factor semántico que dice muchas cosas, su cuerpo, significa muchas cosas, crea sentido por sí mismo, que no siempre hay que apelar a la palabra. Eso es la teatralidad para mí, todo lo que se dice sin que sea un diálogo. Todo lo más que se dice sin que necesariamente haya palabras. Entonces, la manera con que ese cuerpo está en el espacio, sus apoyos internos, su relación con el tiempo, con los objetos, con el movimiento, osea particular, que encuentre algo en sí mismo que lo sorprenda a él mismo también y que pueda desenvolverse así como si fuera la primera vez, para mí tiene que ser algo así, algo que salga de lo convencional, así sea estar quieto. Que tenga una propuesta, una propuesta no dicha, pero algo que te haga pensar: mirá, esta es otra manera que a lo mejor a mí no se me había ocurrido, o juntar cosas que a lo mejor no se nos ocurriría juntar, desarrollar como una suerte de descubrimiento de algo que tal vez está pero que sea el presente como la primera vez que uno lo ve. Si en alguna medida tiene algo el teatro que es maravilloso es eso, que es un territorio libre por excelencia, y dentro de ese punto podemos transformar el espacio y el tiempo como queremos y confiar en las cosas que les guste hacer también,

cuando digo que les guste que tengan una vinculación con el yo de ustedes profundo, con sus deseos más íntimos, sea lo que sea, pero sí es el cuerpo deseante, que aparezca esa fuente de riqueza imaginativa y de todo tipo que puede existir en un sujeto. Porque eso también es construcción de subjetividad qué tengo, qué uso, qué como, qué escucho, qué toco, con qué me rodeo.<sup>24</sup>

La singularidad está en cada actor. Es lo que diferencia a éste de otros. Eso, en tanto hombre, cuerpo único e irrepetible. Como acontecimiento en la actuación, la singularidad está por fuera del actor. Este, no puede dominarla ni reproducirla. El actor no actúa la singularidad sino al revés, él mismo es actuado. No la presenta, la singularidad se exhibe ante él como una experiencia impersonal y ampliadora, como un otro, aunque forma parte de su cuerpo. Tal experiencia, no vivida desde un yo como identidad (del plano cotidiano, nombre y apellido del actor, su rol social, como así también su identidad actoral, su registro expresivo), conforma un espacio ampliado de sí mismo, un agujero negro, un brote desconocido debajo o entre la maleza. Como mencionamos anteriormente, la singularidad como acontecimiento no es comprobable, Cuando pensamos la singularidad como proceso, nos referimos a una constante actualización en relación con el entorno en el que se produce. Durante el ensayo aparecen certezas que luego el propio proceso se encarga de desecharlas o conservarlas. Lo nuevo, en algún momento se vuelve viejo, por lo que el actor nunca debería dejar de inventar. La apertura hacia lo que el proceso muestra más allá de las

---

<sup>24</sup>

Ver Anexo IV p. 151.

diversas voluntades, es lo que consideramos como recorrido singular del o los artistas.

La singularidad se daría en un plano acontecimental. Imposible de ser captada. Deja ver su rastro, su huella, su sello impermanente. Pero es imposible describirla, determinarla o anunciarla. Las características del acontecimiento son la imposibilidad de interrogarlo y cuestionarlo, ya que cualquier intento de interpretación, reflexión o respuesta, dan cuenta de él de manera incompleta. Estos intentos son para Deleuze gestos de dominio que no sólo se alejan de la experiencia sino que también impiden su expresión. Por eso, entendemos la actuación como un proceso. No habría, ni en el proceso de creación ni en el espectáculo, un momento más o menos singular. Habría una huella, que el tiempo de exploración dejaría en el espectáculo, una huella que el recorrido de acciones de los actores revelaría, dejando aparecer la obra siempre en constante actualización.

Retomamos de la introducción de *Cuerpo y Acontecimiento, la estética de Gilles Deleuze* (2012), la noción de *desubjetivación de la sensación* desarrollada por Deleuze y Guattari. para remarcar que dicha noción le otorga a la sensación una vida independiente a partir de la obra de arte.

No hay afecciones ni percepciones personales sobre un objeto. La obra de arte es testimonio de afectos y perceptos que, a través de un bloque de sensaciones, existen en sí y sin dependencia. El afecto y el percepto dan cuenta de una zona de indeterminación donde algo o alguien, hombre, animal, o cosa, se vuelven incesantemente otro sin dejar de ser lo que son. (2012:15)

Por su parte, Deleuze y Guattari afirman que

(...) el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí. (1993:165)

Vemos que la materia de la obra de arte cobra autonomía y es lo que perdura más allá de la presencia del artista, incluso después de su muerte, ¿Qué sucede en el teatro en donde la presencia del artista sí es necesaria?

Pensando la autonomía en la obra de teatro o en el trabajo particular de cada actor, podría hacerse referencia a lo intransferible, su fisicalidad y modo de estar; es decir, aquello que está antes de su significación y su rol en el espectáculo. No hay acontecimiento teatral sin la presencia de actores y espectadores.

## 6- CONCLUSIÓN

Llega a su fin el delineamiento conceptual de esta investigación, surgida de un proceso que reflexiona sobre el *hacer* del actor en su trabajo artístico. Apareció la necesidad de poner nuestra práctica en diálogo con las escrituras teóricas abordadas, esperamos que ese diálogo continúe con los posibles lectores de este trabajo. Asimismo, deseamos que el alcance de este trabajo sirva a actores, directores y artistas teatrales para pensar cualquier tipo de abordaje y género escénico.

Se abren puertas a otras relaciones teóricas y posibilidades de llevar adelante la práctica. Intentamos que el aporte sobre la *singularidad en la actuación* se perciba, más allá de la concreción de un proceso creativo en un espectáculo, como la búsqueda permanente y sin fin del actor por actualizarse. Así también, comprender al *entrenamiento como espacio de exploración*, como el encuentro del actor con su poética artística, con algo que es de su interés más propio.

En este trabajo destacamos el poder creativo del abordaje sobre la corporalidad del actor para la búsqueda de material, ante la dificultad de encarar un proceso sin ideas previas de lo que pueda resultar un espectáculo. De cara al vacío, surgen hallazgos característicos de una relación particular del actor con su poética teatral. En esta perspectiva, lo artístico estaría relacionado con los acontecimientos que producen modificaciones en el sujeto. Actuar, ya no sería la representación de personajes únicamente, sino que consistiría en seguir el instinto del deseo que mueve al actor, transformando la intención en acto. Valoramos el aspecto ético dentro de esta dimensión de la actuación, como la



desconstrucción de hábitos automáticos. La ética no se reduciría a un código moral que debe ser obedecido, sí a un ejercicio de atención que lleva consigo una percepción más aguda de la acción, que tiene sustento en el trabajo del actor sobre sí mismo.

Si bien esta investigación se enfocó en los procesos de actuación, se podría profundizar en un futuro, la relación de este campo conceptual con el montaje del material actoral, por un lado, y la creación dramática, por el otro. Además, nos preguntamos cómo sería el abordaje de un texto teatral desde esta propuesta, avistando un campo amplio de posibilidades de trabajo, en el cual lo textual es un elemento más dentro de las complejas y variables relaciones de la construcción teatral.

Ante un proceso con estas características, consideramos importante la multiplicidad de miradas sobre el hecho teatral, que contribuyan a la construcción de singularidad. En tal sentido, destacamos el valor que tuvo en esta investigación el equipo de trabajo conformado por integrantes provenientes de diferentes disciplinas.

Esta investigación es el resultado de la profundización sobre interrogantes que dejaron nuestros formadores en este trayecto de aprendizaje académico e independiente. Concluimos citando a Oscar Rojo, que fue nuestro maestro dejando una profunda huella desde donde comprender lo humano y lo artístico, como dimensiones inseparables.

La gente intenta “atrapar” la creación, ponerle plazos, metas..., pero sus tiempos son otros... y sus metas también. Es necesario un gran entrenamiento, pero para que todo eso después explote y nos lleve a lo que ni siquiera imaginábamos. Porque uno no debería hacer un espectáculo y seguir como antes. Esa explosión debería modificarnos

profundamente. Hacer teatro sólo tiene sentido si uno no sabe a dónde va a terminar. (...) No hay límites para la propia modificación. Siempre se puede ir más allá. (Valenzuela, 2009:121-122)

## **7- BIBLIOGRAFÍA**

- ARGÜELLO PITT, C y Grupo de Investigación en Artes Escénicas (2013). Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico. Córdoba: Ed. Alción y Documenta/Escénicas.
- BAIOCCHI, M. Y PANNEK, W. (2011). Taanteatro: Teatro Coreográfico de tensiones. Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba y El Apuntador.
- BARTÍS, R. (2003) Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos. Bs. As.: Edición de textos e investigación Jorge Dubatti, Ed. ATUEL/Teatro.
- BEAULIEU, A. (2012) Cuerpo y acontecimiento: La estética de Gilles Deleuze. Buenos Aires: Ed. Letra Viva.
- BONFITTO, M. (2009). A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.
- BONFITTO, M. (2013). O ator-compositor (3ª Ed.). São Paulo: Ed. Perspectiva.
- BONFITTO, M. (2013). Entre o ator e o performer. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.
- 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.

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993). ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Ed. Anagrama.
- DELEUZE, G. (1995). Deseo y placer. Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23. Barcelona: Ed. Archipiélago.
- DELEUZE, G. (2005). Francis Bacon. Lógica de la sensación (2ª Ed.). Madrid: Ed. Arena Libros.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (5ª Ed). Valencia: Ed. Pre-Textos.
- DUBATTI, J. (2010). Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Ed. Atuel.
- NANCY, J.L. (2010). Corpus (2ª Ed.). Madrid: Ed. Arena Libros.
- NANCY, J.L. (2007). A la escucha. Colección Nómadas. Bs. As.: Ed. Amorrortu.
- VALENZUELA, J.L. (2009). La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez. Bs. As.: Ed. Instituto Nacional del Teatro.
- URE, A (2012). Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura. Colección reediciones y antologías. Bs As: Ed. Biblioteca Nacional.

**Artículo periodístico:**

-HOPKINS, C (2012, Junio 5). El acto en cuestión. Página 12. Disponible en: vía de acceso: [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar), Directorio: diario/suplementos/espectáculos, Archivo: 10-25422-2012-06-05.html



## 8- ANEXO I

### a- Texto de la obra

#### Lo que dura la tarde

(Natalia Buyatti y Fabricio Cipolla)

*Entran ÉL y ELLA. ÉL, en silla de ruedas; ELLA vestida de novia. Saludan. Se acercan al público. Se toman las manos. Se acercan aún más y miran detenidamente a los espectadores durante un largo tiempo. Mientras ÉL habla, la cara de ELLA se tensiona hasta deformarse.*

**ÉL:** Esta casa en la que vivo es igual a la mía. El orden de las habitaciones, el olor del pasillo, los muebles. La luz de la mañana, cómo se atenúa al mediodía y cae por la noche. Todo es igual. Hasta los árboles del jardín. Yo suprimí cualquier superficie de reflexión en mi casa, sin embargo, a pesar de todo, el vidrio de la ventana se empeña en mostrarme mi reflejo. Veo en él a alguien que se me parece y mucho, lo reconozco. Pero no se convengan de que soy yo. Todo es falso aquí. Cuando me hayan devuelto mi casa, voy a encontrar mi verdadero rostro.

*La boca de ELLA está en una apertura extrema. Ambos explotan en un grito y se distancian del público retrocediendo. Deviene una secuencia caótica de acciones físicas y vocales de cada uno, que por momentos se entrelazan conformando diálogos y situaciones aleatorias. El caos se desarrolla en un continuo que va desde el grito al susurro.*

**ÉL:** (*Arengando*) ¡Vamos, vamos! La cabeza, la cabeza. ¡Vamos!

*A ELLA en el fondo le vibra todo el cuerpo. Va de un lado a otro. De a poco, ambos se van calmando en fuertes quejidos.*

**ÉL:** Ay, la cabeza. Ay, el cuello. Ay, la columna, la columna, sí la columna, ay.

**ELLA:** Hay que respirar.

**ÉL:** Ay, el huesito dulce. Nunca sentí el huesito dulce así.

**ELLA:** Escuchá.

**ÉL:** ¿Qué? Ay, sentí el huesito dulce.

**ELLA:** Escuchá, tengo un hueco. Ay, ahí, ¿lo escuchás? (le muestra emitiendo un sonido) Ahí está el hueco.

**ÉL:** Sí, ¡Qué huecazo! Sí.

**ELLA:** ¿Lo escuchaste?

*Ambos con eróticos suspiros. ELLA camina hacia el frente.*

**ÉL:** Sí. Sí, sí. Sí.

**ELLA:** Ay, ay. Ay. Ay, ay. Acá en el pecho, un huequito.

**ÉL:** En el pechito. Pech-ch-ch. Ch-ch-ch.

*ÉL se recuesta.*

**ÉL:** Yo desde acá te puedo cantar una canción. (*Canta*)

**ELLA:** ¿Sabían Ulises pintaba, *(al público)* no sé si les dije. *(Se sienta entre los espectadores)* Dibujaba trazos que me resultaban imposibles de entender, creaba colores firmes -casi siempre el azul, el marrón y el rojo- que luego se degradaban en torsos y caderas de innumerables decapitados. Pintaba pedazos de mujeres gordas, viejas, que pretendían ser horribles pero que, no sé cómo, mantenían una cierta belleza, una armonía fascinante y a la vez repudiable. Yo no sé cómo hacía, Ulises, para congeniar la pintura con la biología. Pero tenía talento.

Ahora no sé por qué les digo todo esto. Quizás recorro a las palabras para distraer mi atención de lo principal. Es una manera de no pensar, una forma de olvido. Y el olvido es cruel, despiadado, sobre todo cuando se trata del olvido al que nos condenan los demás.

Estas cosas que les vengo contando, aunque sucedieron hace mucho, siguen vivas en mí. Ulises no murió, jamás murió en mi memoria, será por eso que ahora recobra tanta vida, genera tanto pánico. Yo no sé si lo he seguido amando, si lo amo todavía, pero sé que el amor que le profesé me marcó todos estos años. Y eso no es poca cosa. Me quedé recordándolo en silencio, queriéndolo acaso, de manera concreta y tangiblemente inútil, sin atreverme a decírselo, a buscarlo, a obligarlo a hacerse responsable de lo que hizo. Porque un amor nunca es producto de una sola persona. Él también fue responsable de que yo lo quisiera. No sé por qué les sigo contando esto, yo venía a buscar el micrófono.

*ÉL continúa en el piso cantando muy suave, apenas emite sonidos. ELLA lo mira y le acerca un micrófono. ÉL está como inválido. ELLA acerca su cuerpo al micrófono. Intenta levantarlo. El peso muerto de ÉL*



*dificulta esta acción. Cuando consigue levantarlo, ELLA lo sienta en la silla de ruedas. Después, agarra el micrófono y canta caminando lento hacia el fondo. La cabeza de ÉL queda colgando. El peso arrastra al cuerpo por detrás de la silla. ÉL cae lentamente. ELLA está caminando hacia la puerta. ÉL se incorpora inmutado. Abre las puertas del fondo. Coloca la silla de ruedas delante de ELLA, para que se la lleve. Le saca el micrófono y lo deja adelante. ELLA envuelve la silla de ruedas con su vestido de novias. Sale cantando. ÉL cierra las puertas, busca una cajita y se sienta donde dejó el micrófono.*

**ÉL:** *(Lee frases y acomoda papelitos en el piso)*

-Las revistas viejas, la gente de antes, las barbas, la lluvia, el frío en mi voz, el niño que juega, la señora de la bolsa que pasa, el viejo en el bar, las sonrisas gestadas, las gesticulaciones que remedan amor.

-Yo y él que fui, nos sentamos en el umbral de mi mirada.

-¿En qué nos convertiríamos si perdiéramos nuestros recuerdos? ¿El recuerdo es algo que tenés o algo que perdiste?

-Me pierdo entre las horas y los días sin vos.

-Soy el que cura el silencio con palabras de amor para curar los desvelos y soñar.

-Me atraviesan el miedo a perderme, a perder a los otros y a nunca más estar bien.

-Lunar: esas cositas negras que hacen grano sobre la piel. En lugar de mancharla, resaltan su blancura. Hoy gustan todas las pieles. Morenas, tostadas o bronceadas, pero el lunar guarda su atractivo. Señala la piel, guía el ojo, actúa como una marca de deseo. Un corpúsculo que concentra la energía del cuerpo entero como lo hace también la puntita del seno.

-Ella tiene miedo de nombrar lo que no existe.

*ELLA aparece por la otra puerta con pasos cortos, las ruedas de la silla sustituyen sus pies.*

**ÉL:** Princesa enamorada sin ser correspondida. Clavel rojo, en un valle profundo y desolado. La tumba que te guarde rezuma tu tristeza.

Eres una paloma con alma gigantesca y tu nido es la sangre. Sueñas que tu amor es como el infante que te sigue sumiso, recogiendo tu manto.

Pero, en vez de flores, versos y collares de perlas, te dará la muerte rosas marchitas.

Tienes en el pecho la formidable aurora. Tu canto, se vuelve de repente monótono. Y tu grito, estremece los cimientos y choca con los ecos de las campanas perdiéndose en la sombra.

Tienes la pasión del puñal, de la ojera y el llanto. Estás para el amor formada. Hecha para el suspiro, el mimo y el desmayo. Para llorar tristezas sobre el pecho querido, para mirar la luna sobre el río.

¿Tienes los ojos abiertos a la luz? ¿O se enredan serpientes, a tus senos exhaustos? ¿Dónde van tus besos lanzados al viento? ¿Dónde irá la tristeza de tu amor desgraciado?

En el cofre de plomo, dentro de tu esqueleto tienes el corazón partido en mil pedazos.

Princesa enamorada y mal correspondida. Clavel rojo en un valle profundo y desolado. La tumba que te guarde, rezuma tu tristeza.

*ELLA se sienta en la silla de ruedas y se acerca a ÉL.*

**ÉL:** Esa silla es mía, ¿sabías?

**ELLA:** ¿La querés?

**ÉL:** No, si me la devolvés en un rato te la puedo prestar. ¿Te gusta?

**ELLA:** Está buena.

**ÉL:** Le tengo que lustrar los rayos.

**ELLA:** ¿Estas ruedas se pinchan?

**ÉL:** Sí.

*ELLA se acomoda en la silla como si se sentara en un trono. Se mira. ÉL la mira un rato.*

**ÉL:** ¿Te hace sentir importante?

*ELLA afirma con una sonrisa pícaro. Prueba la silla pasando por encima de las frases que ÉL dejó en el piso.*

**ÉL:** ¿A qué viniste?

**ELLA:** No sé.

**ÉL:** ¿Por qué venís hasta donde estoy, me mirás y me pisás mis frases?  
(Silencio. Se miran) ¿Necesitás algo? ¿Querés pedirme algo?

**ELLA:** Quería pedirte ayuda.

**ÉL:** ¿Qué necesitás?

**ELLA:** No sé, pensé que capaz vos te ibas a dar cuenta de lo que necesito.

*ÉL la mira un rato. Se acerca y le apoya una mano en la cara*

**ÉL:** Estás cansada.

**ELLA:** Sí.

**ÉL:** Bueno, dale, devolvéme la silla. Ayudáme.

*ELLA lo acomoda en la silla de ruedas.*

**ÉL:** ¿Mejor?

**ELLA:** Sí. ¿Sabés que siento?

**ÉL:** ¿Qué?

**ELLA:** Que todavía se pueden tener las ventanas abiertas. Esta mañana vi el sol, vi la primavera y me sentí... Me acordé de esos árboles.

**ÉL:** ¿Cuáles?

**ELLA:** No me acuerdo cómo se llamaban. Ybirí pitá se llamaban. Eran enormes. Me gustaría tener uno de esos en mi casa. Y ahí, en esos árboles, cantan las chicharras. ¿Te acordás que a vos te encantaban las chicharras? Me acuerdo que decías que las chicharras cantan solamente para quien las escucha, hacen conciertos privados pero nadie les presta atención. Ellas cantan toda la vida, pero la gente no se da cuenta, nadie se da cuenta, ni una misma hasta que les presta atención. Cantan una misma y eterna melodía. Me acuerdo que me agarrabas del brazo y me decías: ¡Escuchá! ¡Escuchá! Ahora están cantando sólo para nosotros dos. Solo para vos y para mí.

*ELLA sale. ÉL queda solo, mira el espacio, la silla de ruedas. Lustra los rayos de la silla. Se desplaza. Decide pararse. Comienza una secuencia de movimientos demorados, parándose y sentándose. ELLA entra. Tiene un vestido rosa. Lo mira desde la puerta. Se acerca y le cambia la ropa mientras ÉL continua en paralelo sus movimientos. ELLA lo viste con un vestido igual al que lleva puesto*

**ÉL:** *(Mientras ELLA lo viste)* Cuando el niño era niño, andaba de brazos colgando Quería que el arroyo fuera un río, que el río fuera un torrente y que el charco fuera un mar. Cuando el niño era niño, no sabía que era niño Para él todo estaba animado. No tenía ninguna costumbre, ninguna opinión sobre nada. Se sentaba en cuclillas, tenía un remolino en el cabello Y no ponía caras cuando lo fotografiaban. ¿Acaso la vida bajo el sol no es solo una apariencia?

*Silencio. ÉL se mira los dedos de los pies, comparándolos con los de sus manos. ELLA lo mira y se mira a sí misma. ÉL sale de la silla de ruedas.*

*Camina, realiza movimientos reconociéndose en la nueva vestimenta. ELLA se le acerca. Imita sus movimientos, reflejándose, como aprendiendo de ÉL. Luego, se separa. Se detiene a mirar sus pies, que se frotan, se pisan, se rascan, patean. Entra un acordeonista callejero. Toca un chamamé siguiéndola. ÉL los mira y se va. Los movimientos de ELLA se intensifican acoplándose al sonido del acordeón. El músico sale. ELLA se queda sola, parada y agitada. Mientras tanto, ÉL va entrando por la puerta de la izquierda con pasos cortos, apresurados, pero que no avanzan. Se detiene, respira, descansa. Decide recomenzar. ELLA se sienta a mirarlo. ÉL lleva sus manos a la cara pintándola con un polvo blanco. Su gesto se desfigura, se desploma. El polvo vuela, señalando suspiros y cae al suelo por el movimiento de sus pestañas. La cabeza le pesa. Se la sostiene con las manos, pero cae nuevamente un poco más. Las manos renuevan el esfuerzo en vano, varias veces. De un espasmo, se incorpora completamente y cae desplomado al piso.*

*Durante el siguiente el diálogo, la luz se va atenuando hasta la oscuridad total.*

**ELLA:** Está avanzando muy rápido.

**ÉL:** ¿Qué cosa?

**ELLA:** Esta sombra en los ojos. Hoy apenas alcanzo a ver el borde de la mesa. Y más allá, algo, no sé, una forma.

**ÉL:** Son papeles.

**ELLA:** Ah, papeles.

**ÉL:** Sí, frases, palabras.

**ELLA:** No alcanzo a verlas.

**ÉL:** Te las leí hace un rato.

**ELLA:** Solamente veo una mancha borrosa. Cada día que pasa es peor que el anterior. Es una sensación extraña. A la noche, antes de dormirme no puedo parar de pensar que capaz que sea la última vez que vea mis manos. Mis propias manos. Y a la mañana lo primero que me pregunto es si voy a verlas. A veces tardo un rato en darme cuenta, no sé si lo que estoy viendo son mis manos o es un recuerdo.

**ÉL:** Debe ser espantoso.

**ELLA:** Es como si una nube te fuera cubriendo los ojos para siempre. Los colores se van borrando. Las formas se van desdibujando. Todo se va transformando en una neblina, una neblina cada vez más blanca y espesa.

**ÉL:** Hay que esperar.

**ELLA:** Lo único que hago es esperar. Esperar que mañana, o tal vez esta misma noche, ya no los pueda ver más.

## ANEXO II

### **b- Registro de nuestra práctica escénica.**

En este anexo realizamos un paralelo con el apartado de entrenamiento como espacio de exploración, citando algunos ejemplos de los procedimientos desarrollados en este proceso.

Esta investigación contó con una investigación previa en relación a los objetivos y problemáticas planteadas, sin embargo, estuvo atravesada por la lógica de la contingencia, dada la naturaleza del proyecto fundada en la exploración.

La escritura de este compendio teórico, se llevó a cabo a partir de las reflexiones generadas en la experiencia práctica y a partir de la relación con las teorías enmarcadas en este estudio. Existieron espacios de ensayo y producción de material escénico, al igual que espacios de estudios, reflexión y desarrollo teórico.

El plan de trabajo fue llevado a cabo en diferentes etapas.

*Etapas:* Etapa I: *Entrenamiento como espacio de exploración.* En esta etapa, considerada como eje transversal a todo el proceso de investigación, se desarrolló la organización y práctica de ejercicios actorales. Se realizó en una primera fase trimestral (de abril a junio) con un período de tres encuentros semanales de cuatro horas cada uno. En este primer momento, las pautas de trabajo estuvieron organizadas y puestas en práctica en un trabajo de dúo, sin asistencia externa. Haciendo la salvedad de que en algunos encuentros, entrenamientos técnico-expresivos fueron registrados mediante filmaciones que sirvieron para observar el efecto producido en los cuerpos y como recurso para detectar



materiales emergentes y posibles continuidades del trabajo. Para finalizar esta fase, se realizó una primera muestra a los asesores, donde se reflexionó acerca del tema de investigación y su correspondencia con la práctica escénica, pudiendo a partir de aquí diseñar la segunda fase del entrenamiento. Llegada esta instancia, se incorporaron los integrantes que completaron el equipo de trabajo, asistentes artísticos y técnicos. Con ellos, se llevaron a cabo intercambios reflexivos acerca de la temática propuesta, dando lugar a las diferentes ideas que cada uno tenía en relación a la problemática pudiendo construir un criterio común de trabajo. Esta fase (de julio a septiembre) se desarrolló en un período de dos encuentros semanales de cuatro horas cada uno, con la presencia de todo el equipo de trabajo. Sobre los materiales construidos en la primera fase, estos encuentros promovieron la destilación del lugar desde donde construir, teniendo en cuenta la mirada externa.

Etapa II: *Escritura de corpus teórico*. En cada etapa desarrollada se precisó del registro, la reflexión y la puesta en diálogo de conceptos propuestos por otros autores que fueron relacionados con nuestra práctica actoral. En esta etapa se delineó conceptualmente nuestro abordaje sobre lo escénico. La producción teórica, se realizó con una frecuencia de cuatro encuentros semanales de cuatro horas cada uno.

Etapa III: *Improvisación y generación de material escénico*. (Corresponde a la fase I de la etapa I). La generación de material estuvo dada por pautas de improvisación a partir de la ejecución de principios técnicos. Se realizó de manera individual pero también en forma conjunta. Para la construcción de materiales escénicos, como dijimos,

nos servimos de registros fílmicos y también de la muestra del propio material individualmente.

Etapa IV: *Selección del material escénico*. (Corresponde a la fase II de la etapa I). Sobre la realidad escénica que se fue instaurando a partir de la generación de materiales, se realizó una selección con vistas a una posible combinación y composición. El tratamiento de los materiales escénicos fue hecho con el equipo de trabajo completo.

Etapa V: *Confección del material y montaje*. (Octubre y Noviembre). En este momento de la investigación, desarrollaremos estrategias de montaje donde la articulación entre los materiales fue puesta a prueba. Se realizaron diferentes muestras a los asesores, pudiendo reflexionar en esta etapa sobre la totalidad de los materiales como espectáculo. La confección de los materiales estuvo articulada con el diseño lumínico, sonoro y escenográfico de la escena.

Etapa VI: *Ensayos generales y presentación preliminar*. (Noviembre y Diciembre). En esta investigación, Los ensayos generales no pierden el carácter exploratorio, por lo que la estructura fue modificada según nuevos descubrimientos en el recorrido total de las acciones como en el encuentro con los espectadores. Cabe destacar que se trabajó en esta etapa y a lo largo de todo el proceso, teniendo en cuenta las observaciones y aportes de los asesores, y en esta oportunidad la devolución del jurado.

Etapa VII: *Estreno del espectáculo*.(Diciembre)

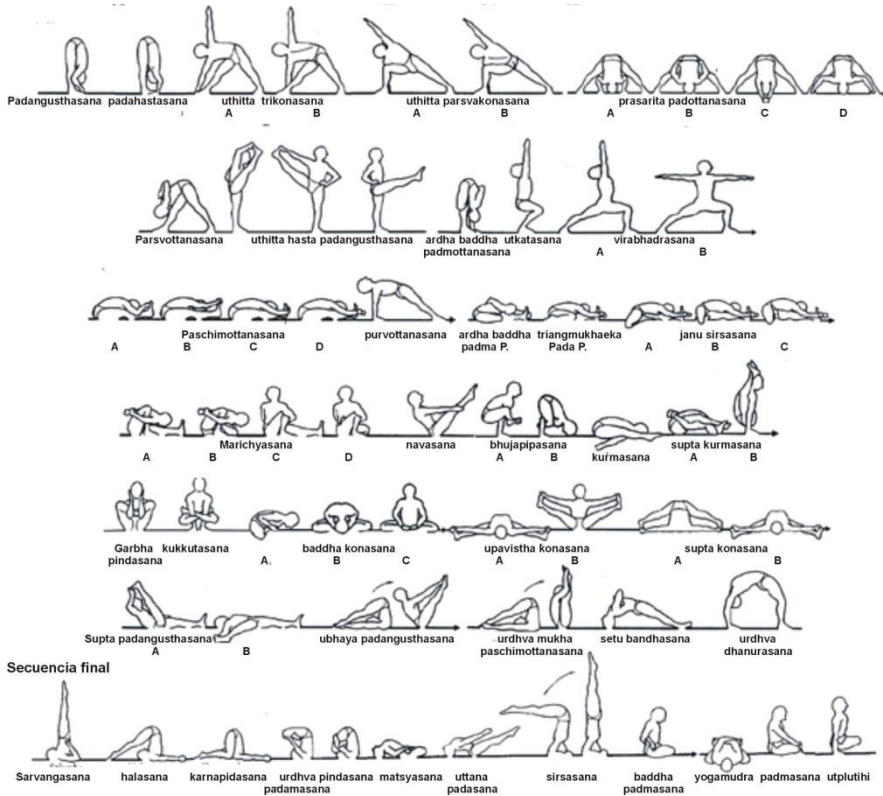
## **Propiocepción**

Dedicamos mucho tiempo en una primera instancia del proceso de entrenamiento, a percibir, en una posición horizontal, los efectos de la respiración en el tono muscular, la percepción del peso y el pensamiento.

Paso de pesos: En posición vertical con piernas separadas, se traslada lentamente de una a otra el peso, depositándolo completamente en una de las piernas pudiendo despegar la otra del piso. Este movimiento se realiza respetando uno a uno los segmentos del pie: para despegar se comienza por el talón, arco del pie, metatarso y punta de los dedos; para asentar el pie se realiza la secuencia inversa. Se acompaña el paso de peso con la apertura de brazos. Este trabajo ejercita el equilibrio, la fuerza de centro, la distribución de las tensiones corporales, la proyección, precisión y el tiempo que se dedica a cada parte.

Trabajo sobre la consciencia energética, volumen y eje corporal: Con piernas cruzadas, sentados sobre isquiones y piso pélvico, la rodilla cae al piso sin cerrarse (si la rodilla se cierra y la ingle se contrae se aconseja sentarse sobre almohadones que permitan más caída de las piernas al piso), la columna se arma vértebra por vértebra sobre la base firme de la cadera. Primero realizamos masajes en las ingles y luego, hacemos círculos con la columna alrededor de un eje imaginario por fuera del cuerpo. Alineación postural y elongación muscular: Atendemos a lugares de circulación que se encuentran trabados, la atención en la conexión entre partes del cuerpo, el acompasamiento con la respiración, separación de musculatura y hueso. Mostramos aquí imágenes de una secuencia de ashtanga yoga de la que tomamos algunas posturas para esta ejercitación. (Es importante atender al propio límite corporal en la

realización de estas posturas. En el caso de realizarlas por primera vez, se aconseja sea con una asistencia experimentada)



Mirada sin corte: La mirada fue un factor fundamental en esta búsqueda. Practicamos una mirada sin cortes, sentados, moviendo la cabeza de derecha a izquierda en un movimiento lento y sin pausas. Los ojos permanecen inmóviles, descansan en la cavidad ocular. Este trabajo descrito en el corpus teórico, fue clave en el desarrollo de la reflexión sobre el cuerpo y la escena en relación a esta investigación. Algunas preguntas que guiaron la práctica fueron ¿qué se pone a disposición para que no sucedan los cortes? ¿Qué mecanismos pruebo, cómo sostengo, me apoyo afuera o adentro? ¿Qué pasa cuando encuentro al otro con la

mirada? Cuando se comienza el ejercicio se piensa en uno y en lo que se va a hacer, pero cuando empieza el recorrido de la mirada, se da cuenta de las distancias, de la cantidad de cosas que hay en el espacio, de que hay otra persona en ese lugar, y se empieza a componer algo entre esas presencias. Hay una tensión entre presencias que uno puede detectar.

Operaciones sobre el otro: Trabajamos masajes sobre la musculatura facial teniendo en cuenta las zonas que se necesitan relajar. Pensando en borrar el gesto social, trabajamos el gesto como si fuera una máscara, masajeando zonas de tensión donde se configuran fijaciones expresivas. También trabajamos masajes en el resto del cuerpo para devolverlo a su peso real y promover un espacio perceptivo a partir del toque. El masaje consiste en manipulaciones, cambios de posturas, entrega de peso y toques.

### **Entrenamiento técnico**

Con respecto al entrenamiento exclusivamente vocal, trabajamos ejercitaciones de dicción, articulación y fonación de diferentes maneras. Mediante la ejecución de sonidos ligados (vocales), cerrados (consonantes) y articulados (consonante con vocal). Por otro lado, el entrenamiento sobre la respiración: la musculatura puesta en juego, la dosificación, el impulso generado en la columna de aire para producir la fonación.

Por otro lado, nos servimos de algunas técnicas de canto, que permiten ampliar y concientizar el registro vocal. Exploramos la gama de tonalidades existentes entre los sonidos más graves y los más agudos, como así también la extensión de la amplitud del sonido vocal, desde el

sonido con menor a mayor intensidad. Como ejercitación se tomó la escala musical como patrón del tono concretizada en el uso de vocales. La emisión se practicó con boca cerrada y la exageración de una sonrisa para entrenar la construcción de la vocal dentro de la boca; y luego exagerando la forma en dientes y labios. De esta manera se precisa el trabajo articulatorio en diferentes niveles. Esto resultó fundante en el reconocimiento de las posibilidades vocales de cada uno. Brindó herramientas y recursos personales para la ejecución vocal en la búsqueda expresiva del entrenamiento. Remarcamos que en el trabajo sobre la voz, la corporalidad es abordada como base posibilitadora y modificadora de la emisión vocal.

A nivel físico, trabajamos en el reconocimiento y profundización sobre el eje corporal, un principio básico trabajado durante las primeras clases de teatro. Con esta perspectiva, nos enfocamos en la construcción del cuerpo escénico, construyendo ejes horizontales y verticales desde los pies a la cabeza, pasando por las caderas, el centro físico, considerado un motor importante del movimiento y la presencia. Dentro del corpus teórico, explicamos cómo tomamos una secuencia de movimientos de yoga y le asignamos diferentes funciones para el entrenamiento técnico. Pero también, sobre esa misma secuencia, ejecutamos variaciones en la forma, para enfocarnos en diferentes zonas físicas, es decir modificamos para trabajar más sobre los pliegues, sobre los brazos, piernas, o columna. A veces el recorrido de la forma pautada llegaba a modificarse por el efecto de la respiración, que fue otro foco trabajado, tomando el tiempo de inhalación y exhalación necesario que altera la percepción sobre el movimiento.

Profundizando el uso de la inhalación/exhalación como marcadores de los diferentes momentos de la acción, ejercitamos secuencias simples de chi-kung. En general estas secuencias consistieron en movimientos simples en posición vertical con la mirada en un punto fijo en el horizonte y otras veces acompañando el recorrido de las manos. Una de las acciones consiste en colocar las manos en la dirección de la mirada a la altura del plexo y hacerlas descender lentamente hasta llegar a la misma posición pero en la parte trasera del cuerpo. Este movimiento se repite aproximadamente veinte veces inhalando con las manos hacia adelante y exhalando con las manos hacia atrás. Debe mantenerse un tono muscular relajado y la velocidad del movimiento va en aumento, por ende la respiración, que es nasal, también. Esta misma secuencia puede realizarse imaginando que las manos se deslizan por encima del techo de una casa china, modificándose el diseño de las manos. Aquí la mirada y el movimiento de la cabeza acompaña a las manos, primero a la izquierda y luego a la derecha, volviendo siempre al punto central.

Por otro lado trabajamos, saltos, giros, ondulaciones en la columna vertebral y el paso de pesos en una apertura física extrema, con el fin de reconocer impulsos y contra-impulsos corporales, espacios articulares y tensiones musculares promoviendo una distribución más económica y funcional de las mismas. Se establecen condiciones a partir de las cuales se trabaja el detalle y se produce una reorganización de las operaciones corporales, como puede ser saltar lo más alto posible y en el momento de caer evitar los ruidos. La función del pie y las rodillas como amortiguaciones posibilitadoras de impulsos físicos, la suspensión y liviandad del tronco toman el primer plano. Otro ejemplo, sería correr o

saltar a gran velocidad, evitando la afectación en la respiración. Por medio de un texto o canción, se puede trabajar esa disociación en una corrida rápida y una emisión tranquila.

### **Entrenamiento técnico-expresivo**

Continuando el ejemplo colocado en el corpus teórico, dentro de este tipo de entrenamiento, retomamos el trabajo de exploración a partir de la descarga de peso corporal en el piso o una pared. El foco en esta pauta tenía múltiples posibilidades, en este caso consistió en el trabajo a partir de puntos de apoyos físicos. Comenzábamos en una pared o en el piso, percibiendo las zonas del cuerpo apoyadas y despegadas. La pauta se trataba de quitar puntos de apoyos al cuerpo, y a partir de esto devenían desequilibrios, posturas, caídas, movimientos que intercambiaban y enfatizaban los puntos desde donde se apoya y se mueve el cuerpo. Pasando de la horizontalidad a la verticalidad y viceversa, con fuerzas particulares, extrañas, desestabilizantes, abruptas, pero también pequeñas, con mínimos cambios que anclaban al cuerpo en un trabajo sobre el detalle del apoyo.

Otra pauta de trabajo consistió en la ejecución de dinámicas, al principio lentas y luego desencadenantes, partiendo de las manos, moviéndolas al mismo tiempo, en un movimiento continuo. Una vez afianzado este trabajo, se incorporan las piernas en la misma dinámica. Cuando todo el cuerpo está integrado en el movimiento, se le da desarrollo maximizándolo, poniendo el foco de ejecución de cada parte del cuerpo en la calidad de la dinámica.



Otro trabajo que practicamos con reiteración, ya que nos brindaba infinitas variaciones sobre el movimiento, consistía en la pauta de movernos según el recorrido que proponen las articulaciones corporales. Desde una posición horizontal en el piso, ejecutamos cambios de posturas que favorecían la entrega del peso corporal y un tono más ajustado, es decir el tono muscular necesario para ejecutar determinado movimiento. A partir de allí, en cada cambio de postura, se enfatizaban las zonas físicas con posibilidad de elongarse o abrirse. De esta manera, surgen sobre el espacio, recorridos nuevos de cada cuerpo. El paso siguiente, luego de experimentar en horizontal, es intentar recuperar esos recorridos en la vertical.

### *Pulsar*

En pulsar, el tempo y el ritmo son principios presentes en la exploración. Además de las ejercitaciones a partir de estímulos musicales, trabajamos estos principios por medio de caminatas. En estas caminatas se producen variaciones en la corporalidad según la relación entre lo interno (estado-pensamiento) y lo externo (caminata-movimiento). Para esto convenimos parámetros de exploración: externo: velocidad rápida - interno: tiempo demorado / externo: tiempo demorado - interno: velocidad rápida.

### *Lo textual: en y desde el cuerpo*

Para ejemplificar, mencionaremos el trabajo a partir del poema “Cuando el niño era niño” de Peter Handke. Nos sentamos cada uno en

una silla, teniendo presentes lo descrito más arriba sobre los ejes corporales y las relaciones sensibles internas que se despiertan. Frente a nosotros colocamos en un atril el texto impreso en papel. Dimos un tiempo para percibir y asentar la acción de decir en el peso corporal y la respiración. Teniendo en cuenta los modos de operar sobre los principios técnicos entrenados de dicción, articulación y proyección, fuimos diciendo el texto. al comienzo dividiéndonos estrofas del poema y luego retomando frases que resonaban en cada uno. Este es un claro ejemplo donde se unen, en un modo de accionar-pensar, los principios técnicos y el nacimiento expresivo a partir de lo propioceptivo, dándose un circuito de micro acciones, micromovimientos, ajustes, solturas, espaciamentos: múltiples operaciones en la tarea de leer un texto.

### **Composición:**

#### **Aislar, recuperar, variar.**

Como se dijo en el corpus teórico, en esta investigación las pautas no estuvieron orientadas a lograr resultados, la composición o los procedimientos de confección de materiales, no están orientados a repetir partituras de acción o movimientos coreografiados, sino a operar sobre motivos reconocidos en el momento de exploración, ubicando dichos motivos en una estructura que dé lugar a un constante redescubrimiento del material.

Una manera en la que llevamos adelante el trabajo de reconocimiento del motivo y composición de la acción, fue la de acotar una secuencia de movimientos surgida de la exploración, seleccionando

pequeñas acciones físicas y asignando un orden o recorrido. Este orden o recorrido no es pensado de antemano, surge también de un momento exploratorio, pero ya en otra instancia donde se conocen cuales son las partes actuantes del cuerpo. El nuevo orden comienza a darse por repetición, apoyados en el peso y en la dinámica corporal, el recorrido se da por la cualidad material del cuerpo.

También, usamos como recurso, enseñarle al otro dicha secuencia para que la reproduzca, observando las variaciones que aparecen entre un cuerpo y el otro, encontrando nuevos gestos y asociaciones. Además, aparece el elemento vincular sobre el que comienza a trabajarse.

Otro abordaje de la composición, fue por medio de la superposición de motivos. Por ejemplo, un movimiento de las manos con determinada dinámica en relación a la cadencia sonora de un texto. O una ejercitación técnica de piernas puesta en relación con el objeto silla de ruedas y la acción de cambiar el vestuario.

Así, podemos ejecutar dentro de estas nuevas estructuras, la apertura de nuevos espacios expresivos. De esta manera se amplía el campo de ejecución y asociación sobre la que se construye la acción.

Una clave para identificar los materiales, y en función de qué se confeccionaban las escenas, fue preguntarnos qué principios trabajaba cada uno en la acción que ejecutaba. Para decidir sobre qué principios ejecutar, nos propusimos desafíos en relación al propio cuerpo, detectando hábitos expresivos que se reiteran y constituyen bloqueos para cada uno. Por ejemplo, cierta rigidez en el cuello y en otros pliegues corporales, o falta de conciencia en la presencia de las piernas que dificultan la exploración. Operamos sobre estos puntos, relajando o

tensionando, usándolos como motor de nuevas búsquedas. Estas decisiones le dieron un enfoque y un propósito al trabajo.

El trabajo compositivo, estuvo también relacionado al uso de objetos y vestuario. Por ejemplo, ejercitamos una pauta en la que uno canta mientras es movido por otro, explorando las variaciones sonoras según las posturas adoptadas por la manipulación del cuerpo. Combinamos esta pauta en relación a un micrófono. Este objeto nos proponía un juego sonoro captando las variaciones de la acción ejecutada, según la proxemia entre éste y los cuerpos. Es decir, si uno susurra la canción, el otro puede acercar el cuerpo al micrófono para que se amplifiquen detalles sonoros de la voz que sin este recurso no serían audibles. Para la elección de los objetos y los vestuarios no se tuvieron en cuenta criterios narrativos o de personificación, sino que surgen del imaginario que se desprende del entrenamiento y del gusto personal por trabajarlos.

## **ANEXO III**

### **c- Diseño y justificación escenotécnica.**

#### **ESPACIO ESCENOGRÁFICO**

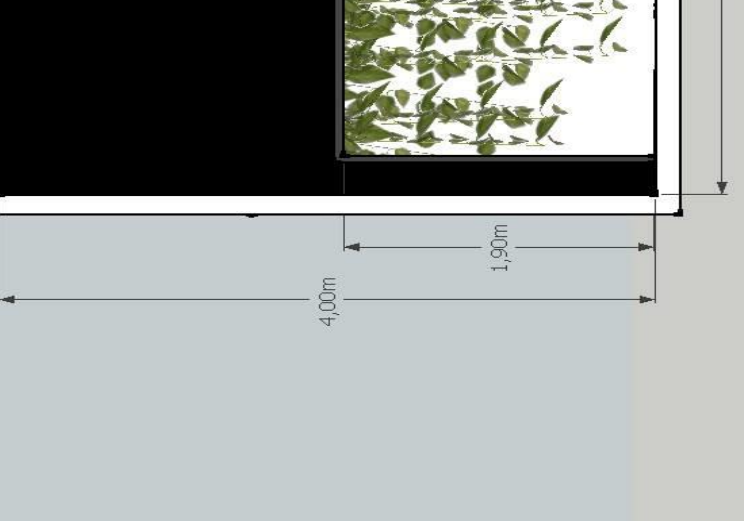
La construcción escenográfica se realizó una vez terminado el montaje del espectáculo, a partir de la relación entre la acción y el espacio arquitectónico, que ofrecía entradas y salidas, sobre las que se determinaron recorridos de acción. Se valorizó el despojo; sin embargo, aparece la necesidad de tematizar o contextualizar en relación a lo espacial. Tomamos motivos presentes en los textos y acciones, generando relaciones y asociaciones, materializándolos escenográficamente. Un texto de la obra habla de un tiempo pasado en el campo, mencionando los paisajes de arboledas y los sonidos que de allí provienen. Otro motivo fue rescatar las atmósferas de las ciudades pequeñas del interior de las provincias: los patios, las puertas abiertas y las calles de tierra. El primer texto dicho en la obra localiza una casa, si bien esta referencia no es central, nos sirvió para delimitar un adentro y un afuera, espacios abiertos y cerrados.

Con todo esto, en primer lugar delimitamos el adentro y el afuera, oponiéndolos: el adentro como un territorio seco, identificado con los tonos marrones y rojizos de la tierra y el follaje, y el afuera como un territorio vivo, identificado con los tonos verdosos de las enredaderas.

Otra de los disparadores fue la temática del recuerdo, asociado a la huella. El recuerdo como lo que se desvanece ante uno. En este sentido, elegimos viruta teñida de tonos tierra como material para el piso,

que durante el transcurso del espectáculo, se va modificando con el recorrido que trazan los actores, delimitando zonas y dejando registro de las acciones realizadas.

La propuesta escenográfica está dirigida al plano de la sugerencia más que al de la referencia, acudiendo a la sensibilización producida por los materiales, antes que a su significado.



L PÚBLICO

4,00m

1,90m

# PLANTA







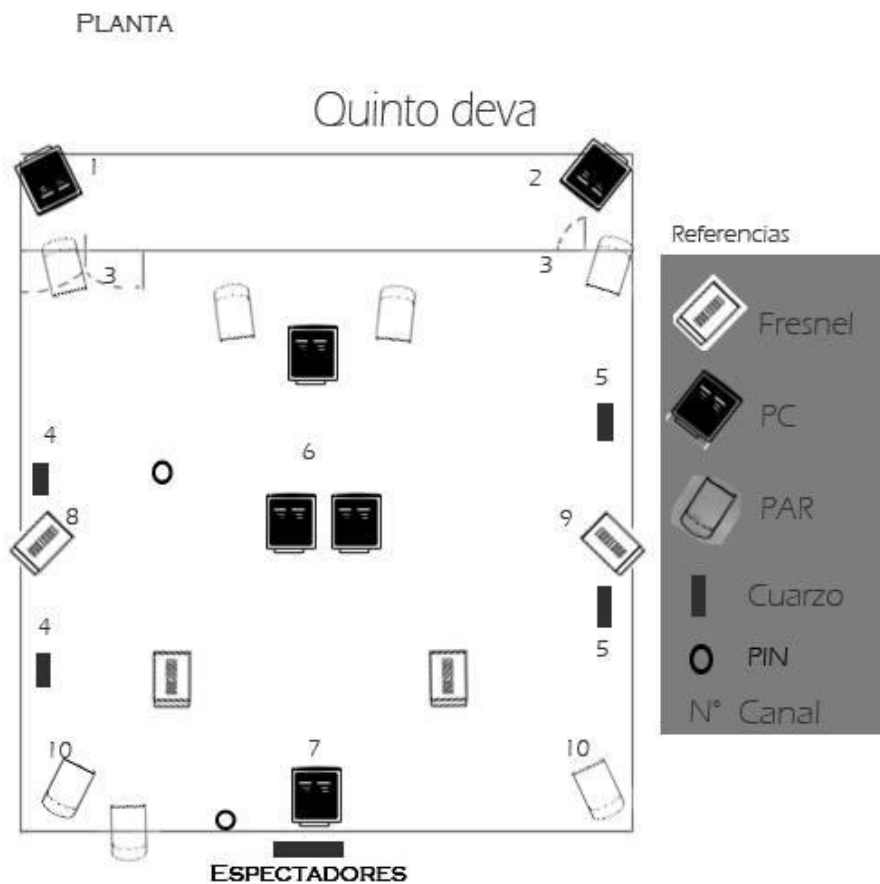
spacio escénico

## ESPACIO LUMÍNICO

La iluminación es una variable importante en la composición de puesta en escena. Por medio de este recurso, el espacio escénico sufre modificaciones resaltando y/o alterando, en diferentes momentos, su naturaleza arquitectónica, conformándose un espacio escenográfico mutante, en variación constante a la percepción del ojo. La iluminación señala espacios internos y externos del espacio real, y complementa, por su cualidad sensible, los efectos producidos por la acción performática de los actores. Al mismo tiempo, tiene una acción temporal en paralelo, trazando recorridos independientemente del tiempo y la acción de los actores. Para la elección de la paleta de colores, se tuvieron en cuenta tonos pasteles, cálidos y fríos, asociados con los colores del cielo al atardecer.

Señala, pero a la vez es una fuga más. Da a ver pero también oculta. Contiene un devenir durante todo el espectáculo que va desde la iluminación total incluyendo al espectador hasta la completa oscuridad, contribuyendo al sentido de lo que se desvanece ante uno, aquello que ya no se ve con claridad.

# PLANTA DE LUCES



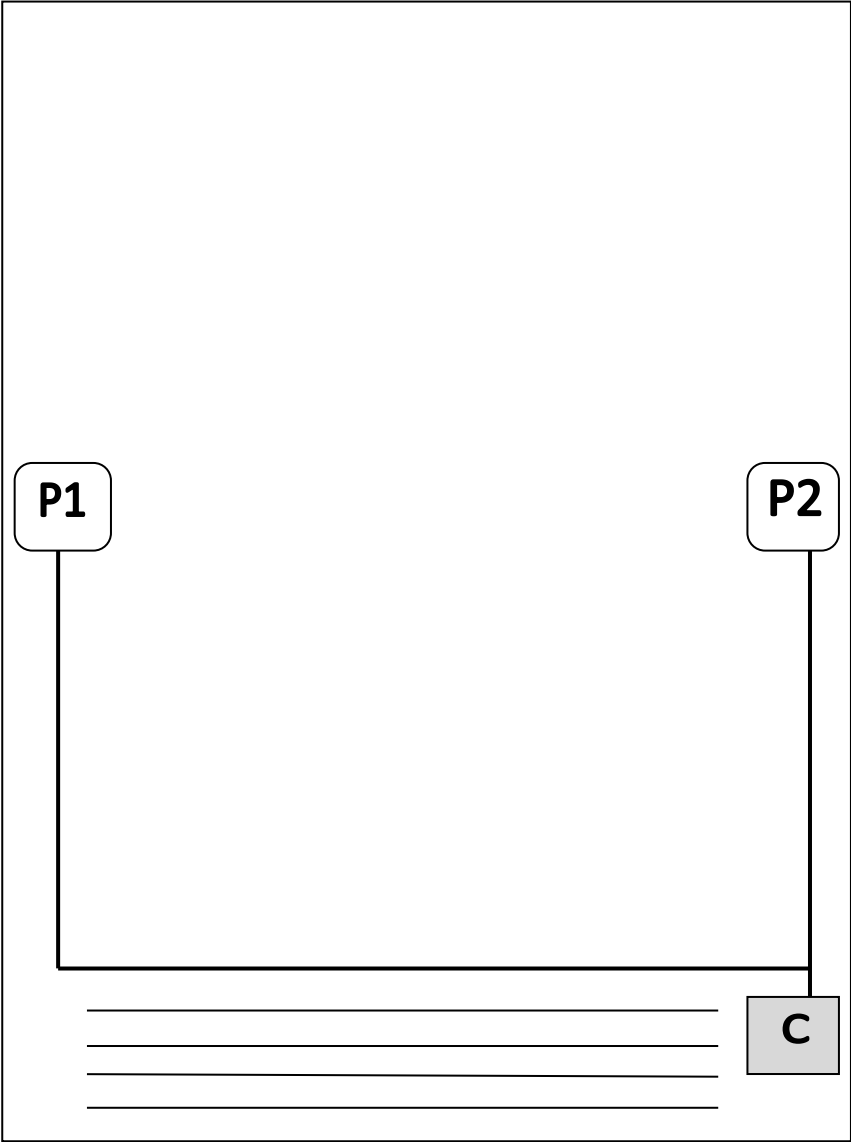
Diseño Hugo Casas

## **ESPACIO SONORO**

La banda sonora del espectáculo (sonidos, canciones y pistas musicales), se toma del proceso de entrenamiento y exploración. Se trabajó con estas músicas como motivadoras y generadoras de estímulos para la acción escénica de los actores. Otros materiales sonoros comenzaron a adicionarse en la composición según asociaciones poéticas y necesidades expresivas de la escena.

El espacio sonoro se trabajó de dos maneras: diegética y extra-diegéticamente. Por esto elegimos dos fuentes sonoras diferentes. La primera construida desde dentro de la escena: un equipo de música traído por la actriz, las variaciones sonoras ejecutadas por el actor en relación al canto, manipulaciones ejercidas sobre su cuerpo-uso del micrófono y efecto sonoro de grillo desde un equipo adicional en el fondo del patio. La segunda constituida por la música incidental desde la consola hacia los parlantes.

# PLANTA DE SONIDO



## Referencias

**P1:** Parlante 1

**P2:** Parlante 2

**C:** Consola

## VESTUARIO

En relación al vestuario de ELLA, se utiliza un vestido de novia, trabajado como imagen arquetípica, a partir de las asociaciones que despierta. Dado que el recorrido de la novia en el espectáculo es individual, resuena la idea de soledad, fragilidad, un tiempo perdido, la falta de correspondencia, pero a su vez, la materialidad voluminosa del vestido engrandece al cuerpo que ante el espacio vacío se monumentaliza. En el caso del vestuario de ÉL, se intenta remarcar las partes del cuerpo en relación a las acciones físicas que este realiza, diferenciándose por un lado las piernas con un pantalón ajustado y de textura dura, y por el otro, el torso y los brazos con una camisola suelta con una textura dócil y flexible.

En ambos casos existe un cambio de vestuario. Se trata de dos vestidos idénticos de color rosa claro, de tela seda tafetón, que juegan con la semejanza visual y de acción en los actores. Dichos vestidos fueron utilizados originalmente por Oscar Rojo en su interpretación en *Los ratones de Alicia*. Esto funcionó como guiño dentro del espectáculo, que trabaja el recuerdo como temática motivadora para la construcción escénica, aprovechando una relación entre la iluminación, los vestuarios y la imagen que se proyecta en la sombra y que genera asociaciones dramáticas y de sentido.

Los objetos y vestuarios, que configuran la acción física de los actores, toman protagonismo como signos narrativos y estéticos en la composición visual del espectáculo.

Vestido Ella.



Vestuario Él.

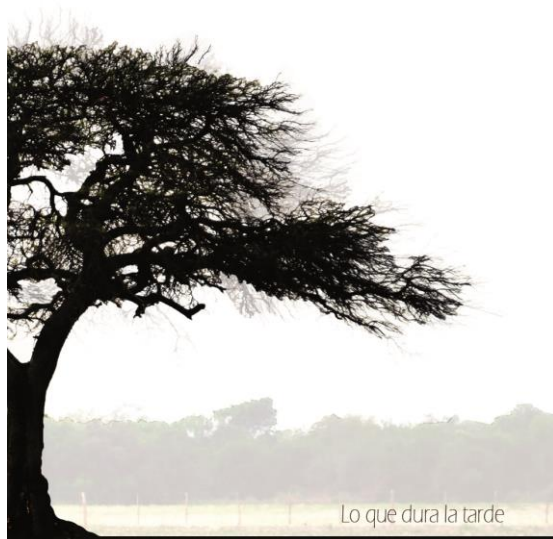


Vestidos seda tafetón rosa.



## Gráfica:

### Frente



### Dorso

Recordar es mirar por una ventana manchada,  
en el reflejo hay alguien que se nos parece.  
No sabemos si el recuerdo es lo que  
sucedió o lo que queremos que suceda...

IL MORTO CHE PARLA TEATRO

En escena  
Natalia Buyatti  
Fabricio Cipolla  
Asistencia artística / Operador de sonido  
Renzo Blanc  
Diseño y operación de luces  
Hugo Casas  
Asistencia técnica  
Sara Sbiroli  
Asesores  
Marcelo Comandú  
Daniela Martín

12, 13 Y 14  
DICIEMBRE  
21:30 Hs.  
Quinto Deva  
Pasaje Agustín Pérez 10

AGRADECIMOS AL TEATRO QUINTO DEVA. A GRACIELA MENGARELLI  
Y OSCAR ROJO POR LA HUELLA QUE MARCAN EN NUESTRO TEATRO.

Esta obra cuenta con el apoyo del INT. Trabajo final de la Lic. en Teatro de la UNC.

Reservas: [ilmortocheparlateatro@gmail.com](mailto:ilmortocheparlateatro@gmail.com) / 0351-155112956

#### Características:

Tamaño: 10x10 cm.  
| 300 gr.

Color: B/N.

Resolución: 250 mp.

Edición: trabajo  
sobre imagen  
alterando colores y  
claro/oscuros.

Por medio del  
contraste  
figura/fondo se  
presenta un diseño  
autero que  
corresponde con la  
poética del  
espectáculo.

| <b>TIEMPO ESTIMADO:<br/>3 HS</b> | <b>0 a 30<br/>Min.</b> | <b>30 a<br/>60<br/>Min.</b> | <b>60 a 90<br/>Min.</b> | <b>90 a<br/>120<br/>Min.</b> | <b>120 a<br/>180<br/>Min.</b> |
|----------------------------------|------------------------|-----------------------------|-------------------------|------------------------------|-------------------------------|
| ARMADO DE ESCENOGRAFÍA           |                        |                             |                         |                              |                               |
| PUESTA DE LUCES                  |                        |                             |                         |                              |                               |
| PRUEBA DE LUCES                  |                        |                             |                         |                              |                               |
| PUESTA DE SONIDO                 |                        |                             |                         |                              |                               |
| PRUEBA DE SONIDO                 |                        |                             |                         |                              |                               |
| CALENTAMIENTO ACTORES            |                        |                             |                         |                              |                               |

### **CRONOGRAMA DE MONTAJE**

## **TIEMPO DE DURACIÓN DEL ESPECTÁCULO**

50 minutos

## **TIEMPO DE DESMONATAJE**

1 HORA

## **CONDICIONES MÍNIMAS**

- Espacio escénico de 5mts de ancho x 6mts de largo.
- Parrilla de luces.
- 6 PC y 6 PAR 1000.
- Reproductor de CD.
- Amplificador de sonido.

## DETALLE DE GASTOS DE PRODUCCIÓN

| <b>Rubros</b>             | <b>Detalle</b>   | <b>Monto</b> | <b>Monto total por área</b> |
|---------------------------|--|--------------|-----------------------------|
| <b>Prensa y difusión</b>  | Diseño gráfico   | \$1.000      | \$3.700                     |
|                           | Impresión de postales A6   | \$2.500      |                             |
|                           | Afiches A3 (20 x \$10 c/u)   | \$200        |                             |
| <b>Insumos de ensayos</b> | Alquiler de micrófono (\$100 x jornada x 8 ensayos y 12 funciones)         | \$2.000      | \$13.680                    |
|                           | Pilas  | \$400        |                             |
|                           | Talco  | \$60         |                             |
|                           | CDs  | \$20         |                             |
|                           | Alquiler de sala (ensayo común 8 hs semanales x 32 semanas abr-dic x \$40) | \$10.240     |                             |
|                           | Alquiler de sala (Ensayo técnico, 12                                       | \$960        |                             |

|                    |  |   |          |
|--------------------|--|---|----------|
|                    | <p>hs x \$80)</p> <p>Silla de ruedas</p> <p>Equipo de música</p> | <p>Aporte de Angiocor S.A. (Empresa de instrumental médico)</p> <p>Aporte del grupo</p> |          |
| <b>Vestuario</b>   | Pantalón   | \$400   | \$2.600  |
|                    | Remera   | \$200   |          |
|                    | Vestido de novia   | \$2.000   |          |
|                    | Vestidos rosa x2   | Aporte de la sala de teatro Quinto Deva   |          |
| <b>Escenotenia</b> | Viruta   | \$48  | \$10.451 |
|                    | Enredaderas  | \$1.203   |          |
|                    | Diseño de iluminación  | \$2.000   |          |
|                    | Operador de iluminación (\$300 x func. x 12 func.)               | \$3.600   |          |
|                    | Operador de sonido   |   |          |

|                     |  |          |                 |
|---------------------|--|----------|-----------------|
|                     | (\$300 x func. x 12<br>func.)            | \$3.600  |                 |
| <b>Maquillaje</b>   | Base cremosa                             | \$85     | \$220           |
|                     | Corrector de ojeras                      | \$45     |                 |
|                     | Delineador de ojos                       | \$50     |                 |
|                     | Toallas<br>Desmaquillantes               | \$40     |                 |
| <b>Honorarios</b>   | Actores x 2 (\$6.000<br>c/u)             | \$12.000 | \$20.000        |
|                     | Asistencia artística<br>x2 (\$4.000 c/u) | \$8.000  |                 |
| <b>Otros gastos</b> | Papelería                                | \$500    | \$1.500         |
|                     | Imprevistos                              | \$1.000  |                 |
| <b>TOTAL</b>        |  |          | <b>\$52.151</b> |

**Total del presupuesto: Cincuenta y dos mil, cientocincuenta y un pesos (\$52.151).-**

## ANEXO IV

### **d- Del *agitprop* a un teatro que está de la piel para adentro**

Entrevista a Graciela “La menga” Mengarelli.

Con motivo de nuestro trabajo final sobre el entrenamiento del actor como proceso de singularización y teniendo a *Lomodrama* como espectáculo de referencia, realizamos una entrevista a la actriz y docente de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba Graciela Mengarelli.

Esta entrevista tiene como objetivo acceder por un lado, a su trabajo como actriz y docente de teatro y por el otro, a una idea de teatralidad y el trabajo del actor.

Dentro de esta entrevista, hacemos mención a otra realizada en el 2011 en la cátedra de Historia del teatro de tercer año de la Licenciatura en Teatro de la UNC; en esta oportunidad a Oscar Rojo y Graciela Mengarelli con motivo del estreno de *Lomodrama*, dirigida por Paco Giménez. De aquí tomamos algunos disparadores que logran mas desarrollo en esta oportunidad.

**Fabrizio Cipolla (FC): Sabemos, un poco de oído y otro poco por una entrevista que les hicimos a vos y a Oscar en el 2011, que tu aprendizaje más fuerte fue en Brasil. Contanos un poco qué fue lo que te marcó en esa formación teatral.**

**Graciela Mengarelli (GM):** Estamos siempre pensando dentro de lo que sería el aspecto de la corporeidad del actor, su cuerpo. Su estar en el espacio. Este anclaje que es el cuerpo. Entorno a esto tuve desde chica una formación en danza clásica que no terminé pero sí reconozco como fundante, tanto para algunas cosas buenas como para otras cosas malas. Luego, la danza contemporánea como experiencia importante acá con una profesora llamada Ada Huniken que en Córdoba impartía estas clases rompiendo bastante con los esquemas de la danza clásica. Posteriormente, ya sí me empecé a dedicar más al teatro, trabajé con varios directores, y siempre tuve un interés particular por el cuerpo y por el movimiento, escénico. También me daba mucho placer, creo por características personales, me movió siempre una inquietud que toda actividad física me atraía mucho, el campo, escalar, andar, andar en bici. Moverme. Bueno, muy atraída por el movimiento del cuerpo. Luego, cuando me voy de argentina, después de una pasada por México llego a Brasil donde me vínculo con un país que de por sí le da al cuerpo un lugar especial. Y me atraen también, varias disciplinas que yo no conocía mucho como práctica personal y como herramientas de trabajo muy útiles, en este sentido aprendo con una discípula de *Rudolf Laban*, en San pablo. Esta mujer se llamaba *María Duschenes*, un alumno de ella J.C. Viola, que es un importante director y dueño de una escuela de danza, me enseñaron y aprendí el método *Laban*, que no solo consta de las famosas dinámicas, sino de un estudio muy preciso sobre varios aspectos del movimiento. Para mí fue un mundo que se abrió. Fue una suerte vivir en una ciudad cosmopolita y una gran capital del mundo donde recalaban



numerosas personas tanto del teatro, danza, compañías de varios lugares del mundo y también gente que trabajaba el cuerpo desde el lugar de la salud. Brasil es muy abierto, *open mind*, de absorber rápidamente los cambios. Y en ese sentido, *Lisa Ullman*, una gran discípula de *Laban*, visitaba San Pablo y presentaba un libro “*el dominio del movimiento*”. Y yo con Viola ejercitábamos en las clases este método, porque también formaba parte de una compañía de danza que él creó. Otra cosa importante fue la bioenergía, porque *Lowen* que fue el discípulo de *Reich* que creó este método, impartía cursos. Había todo un movimiento que se llamo *health movement*, el movimiento por la salud, que pegó fuerte por decirlo así en Brasil. Era muy interesante porque permitía acceder a un tipo de trabajo quizá más emocional que el de *Laban* pero muy rico en materia de exploración de la emoción, de la sensibilidad. Calaba hondo porque en realidad rápidamente los grupos iban profundizando bastante en las técnicas. Siempre eso lo noté, un ejercicio de entrega. Tal vez sea menos autocensura, probablemente. O más musicalidad, no sé. Pero si algo más abierto en torno a eso.

**FC: ¿Y anduviste por la Eutonía también?**

**GM:** Sí, a eso vamos. Sí, porque tomé varios cursos con *Berta Vishnivetz*, que iba a San Pablo Bastante. Y también, por un problema personal físico con mi columna vertebral, tuve que pasar por una experiencia terapéutica bastante seria digamos que requirió mucho trabajo y aprendizaje con otros sistemas como son el método *Mezieres* y el método *Feldenkrais*, que son trabajos más lentos, como la eutonía.

Desmenuzan el movimiento, relacionado con el sistema nervioso y demás. El gran descubrimiento de la eutonía para mí fue, la conciencia ósea, todo lo que significó como aprendizaje para mí y como lo veo reflejado después en lo que, para los que trabajamos con actores, puede llegar a ser una presencia escénica, un lugar, en un espacio-tiempo, en una escena.

**FC: Y estas prácticas, que van más allá de una técnica de danza, como vos decís, desmenuzan el movimiento e instalan un espacio de búsqueda, construyen otra presencia ¿Cómo crees que esto aporta nuevas herramientas a los actores?**

**GM:** Pienso que se introducen en lo que sería lo interno del cuerpo. Uno percibe a veces un entrenamiento corporal ajustado, o en una acrobacia o despliegue específico, exigente. Pero siempre me ha gustado más trabajar desde otro lugar, o ha sido más lo que he elegido como pesquisa. Desde la interioridad encontrar una manera de estar. Desde la expresividad de cada uno encontrar, desde la subjetividad de cada uno sería. La eutonía vendría a ser algo así como el psicoanálisis aplicado al cuerpo. Porque es encontrar de la piel para adentro una materia que se pueda convertir en materia escénica. Primero hay toda una parte anterior a la palabra en nuestra evolución como seres humanos que tiene que ver con estas sensaciones, pre-lingüística. Entonces, bucear por ahí. Y eso nunca se acaba.

Creo que hay una confluencia de todas estas maneras de abordar el cuerpo ¿No? Está todo el aporte de oriente que siempre fue una fuente

importante, desde aquellas épocas ya, en relación a penetrar en otros tiempos, en otro abordaje del cuerpo, menos científicista... si, en otros tiempos, en otra energía, ese trabajo profundo con la energía, un trabajo de por lo menos hacer más presente esta parte digamos de la interioridad. También creo que han sido aportes importantes. Y otras búsquedas más vinculadas al teatro como pueden ser Bob Wilson. El indaga en una manera difícil de procurar físicamente, él trabajaba con gente con capacidades especiales, o discapacitados, sorda, muda. Y entonces, la mirada sobre el cuerpo y la imagen cobraba una dimensión mayor. Entonces, creo que trabajar con todas estas cosas... tal vez está todo un poquito desordenado... nos llevarían a encontrar formas, lenguajes nuevos, que nos saquen del estereotipo gestual al que estamos acostumbrados. Bueno hay varias cosas que hacer con el cuerpo. Primero hay que des-mecanizarlo, después, bueno, entenderlo desde otros lugares. Pero es sin duda una fuente de conocimiento para el hombre y la mujer, y para el actor o actriz ni hablemos.

**FC: Si vos pudieras poner características ¿qué tipo de actor, de teatro se desprendería de esto que venimos hablando?**

**GM:** Un ser libre, un actor libre, digamos de prejuicios estéticos. Un actor que encuentre en su cuerpo, en lo más profundo de su ser y estar en el mundo, algo... yo le podría llamar original, algo propio. No por individual, sino que con su propia subjetividad creativa pueda aportar a la creación dramática. Cuando digo original me refiero a algo nuevo, verdadero, algo que pueda asombrar a él mismo ¿no?

Quizá en esto que nombré me falte algo que para mi fue en extremo importante, que fue el trabajo con objetos. Lo realicé por dos vías: una fue con un gran maestro que hay en San Pablo, un argentino porteño que vive hace muchos años en San Pablo, *Ylo Krugli* que realiza teatro de objetos de todos los tamaños, formas colores. Tiene una escuela muy importante en SP y también con otro grupo de teatro *Pod Minoga* Yo les hablo de épocas anteriores, de la época en la que yo estuve allá.

**FC: ¿En qué año fue Menga?**

**GM:** Fines del 70 y volví con la democracia en el 84. Si, si. Al principio iba y volvía. Volví para el primer festival internacional y me fui en el 76. Hice una pasadita por México y después ya me instalé en SP.

Entonces, bueno, el cuerpo en relación a los objetos creo que es una fuente de trabajo, de búsqueda del actor, primordial. Porque es el cuerpo en relación a lo que existe como cosa, como ser inanimado digamos, que en alguna medida aparentemente son objetos muertos. Como toda una potencialidad infinita de relación. Distintos tipos: naturales, no naturales, lo que encontrás en la calle, lo que guardás de niño, lo que inventaste. Bueno es una gama infinita, chicos, grandes. La relación con el mundo inerte, las piedras, los animales y toda la cuestión que tenemos de animalidad propia de nuestro cuerpo ¿no? Como también, un desarrollo que se vincula mucho con otras ciencias, otros desarrollos, procedimientos. Otros saberes.

**FC: ¿Podemos hacerte la pregunta del millón? (Risas de los tres)**

**Natalia Buyatti (NB): Ya la estuviste contestando un poco, pero ¿qué sería para vos un buen actor?**

**GM:** Un buen actor... Alguien que me llama a mirarlo, que me permite entablar una comunicación recíproca donde uno no rebota en el otro sino que se crea una empatía con el espectador un actor que te sorprenda, que te lleve a vivir no solamente un hecho estético sino que en alguna medida te permita absorber en esta situación de espectador-acto, algo nuevo. Y cuando digo nuevo, me refiero a algo que llegue a tus entrañas. Hay una palabra *Gutt Feelings* en alemán, que quiere decir el saber de las entrañas. Cuando rebota y llega hasta acá (*con un gesto de la mano en frente del torso*), hay alguna interferencia que puede ser de diversos tipos ¿no? Osea, lo que te estaría diciendo es que no me fijo en las destrezas ni la buena expresión, si no el suceso actoral sería. El descubrimiento. Uno se da cuenta cuando el actor está dentro de sí mismo y sus descubrimientos. Por su puesto, en una obra teatral, cómo está el actor en una situación. Aunque sea con el piso, la pared. Pero siempre está en una situación. Yo me animo a decir cuando situado en un peso, en una energía determinada, en un flujo de movimiento determinado, en un tiempo, cuando él es consciente de eso. Cuando está en situación de no repetir, digamos, sino de promover y generar una situación de comunicación importante. No está representando, no está... está creando nuevamente en cada momento.

**FC: Y en tu tarea de dar clases, ¿qué buscas que los alumnos aprendan? ¿Tenés un propósito con eso?**

**GM:** Si. Quisiera transmitir lo que aprendí yo. Cuando empezamos acá con la primera experiencia que hacíamos creación colectiva con el grupo La Chispa que Paco participó, María Escudero, algunos miembros del LTL. Yo me sentía bastante desprovista en escena, si bien había una estética del momento, que era un teatro medio *agitprop*, como de agitación y propaganda, mucha bandera, muchos trapos rojos. Había ideas, había movimientos escénicos, pero estábamos al servicio me parecía un poco, bueno de la ideología no hablemos, eso estaba primero. Yo sentía que me faltaba algo escénicamente. Y eso bueno, lo encontré en el cuerpo. Para sentirme creativa, que tenía alguna razón para estar ahí parada, puesta digamos. Creo que haber aprendido estos lenguajes del cuerpo, estos alfabetos este sistema, haberlo ido incorporando, me facilitó. Porque después es como tener letra, tener silabas, tener frases que después ya no tenés que pensar. Es como andar en bicicleta. Ya después que lo hacés, no lo tenés que pensar, ya te movés así. Incorporando una manera. Por eso me gusta tanto el contact, que no lo hemos mencionado acá. Lo viví más en Argentina, por época, porque llegó un poquito más tarde. De una utilidad inmensa, que me hace preferir un poco más el contact, en el sentido que se puede permitir un flujo más desbocado, no tan controlado. Y ya entraría en otra esfera. Por ejemplo, los actores de Barba, sería una gran generalización ¿no? Muchas veces me he quedado admirada por las puestas, por la grandilocuencia de algunas puestas, por la perfección. Pero también he percibido una frialdad y una distancia muy grande frente a algunos espectáculos. Si son admirables sus actuaciones desde el punto de vista

de ciertas perfecciones admirables, pero bueno será que en un mundo tan imperfecto, me parece que el actor más que ser perfecto, poder transmitir el ser parte de un mundo convulsionado bastante caótico en un punto.

**NB: En tu recorrido como actriz ¿Notas que haya una línea, una continuidad en el trabajo, en los procesos creativos, algo que sueles repetir? ¿O buscás oposiciones en cada trabajo?**

**GM:** *(Silencio)* ehhh ... *(Risas)* Hace mucho tiempo, pero... Si creo que hay una esencia en uno, ciertos rasgos de la expresividad de cada uno que se mantienen en el tiempo. Yo no soy una persona apagada, del todo melancólica. Sí, creo que tengo una cuestión interior, una llamita que se mantiene. Creo que el teatro me ha permitido, por la diversidad tal vez de personajes que he tenido que encarar, han merecido una profundización, un poquito de estudio en cada personaje, que me han hecho buscar por otros lados. *(Silencio)* Sí, he ido cambiando. He ido cambiando también en el sentido de un aprendizaje. Yo misma tratar de quebrar algunas pequeñas leyes que puedo tener sobre lo que es la actuación ¿no? En *Lomodrama* me sucedió eso. Incluso llegar a sentir que no actuás. Por la búsqueda que esa obra nos llevó a realizar, la búsqueda escénica ¿no? No es tan intelectual, si queríamos poner en práctica algunos conceptos. Esa obra, me retiró de cosas convencionales de la actuación.

**FC: A vos, cuando te dicen “vamos a hacer una obra” ¿De dónde salen las ideas y el material? Viste que cada uno tiene su modo de**

**hacer la pizza. Te estoy pidiendo como una receta de cocina más o menos.**

**GM:** Hay dos maneras que he desarrollado más en mi carrera como teatrera, que han sido la actuación y el *Body work*, que lo voy a nombrar con esas palabras y quiere decir el trabajo con el cuerpo al lado de un director. Digo, porque muchas veces se entiende como que es una asistencia al director, concretamente con Paco Giménez durante muchos años, como los *Ratones de Alicia*, *pam pam pam*, *Besos divinos*, *Barriendo La pampa*. Una vez cada siete años. Donde uno despliega algunas cuestiones que tiene que ver con esto que vos decís ¿cómo arrancan las cosas, no? Bueno, en algunos casos cuando trabajamos con Paco los disparadores eran algunos textos teatrales que Paco sugería, luego de haber tenido algunas clases donde se trabajaba muchísimo el cuerpo y lo colectivo. Porque había toda una parte del cuerpo más técnicas, donde estaban todas esas disciplinas que nombramos hace un rato, cosas de eutonía, de taichí, de algunos de esos entrenamientos que me interesaban. Sistemas que trabajaban más lo óseo o lo muscular, la piel, el contacto. Luego otro momento donde se vinculaba la fisicalidad con la teatralidad, donde muchas veces empezaban a surgir escenas que muchas veces quedaban, por supuesto montadas, hilvanadas con otras. Y de acuerdo a esos textos que proponía Paco cuando veía ya que había algo en el grupo que te llevaba para ese lado. A lo mejor era un libro que le había gustado o que tenía en mente o que lo vió para ese grupo, en el caso de los *Ratones...* fue *Alicia en el País de las Maravillas*. En el caso de *pam pam pam*, ya fue una cosa más brechtiana porque es una obra “*La panadería*” de Bertolt Brecht que siempre habíamos pensado en hacerla



antes de irnos, antes del golpe. Y lo que a mí me despertaba eso, era buscar que objeto podía trabajar en torno a eso. O cómo podía trabajar el cuerpo, qué podía aportar desde el cuerpo ahí. Los Ratones de Alicia fue las miniaturas, los objetos miniaturas, el mundo de la infancia, los muñecos, el mundo de lo onírico, que lo relacionaba con el agua, por eso la iluminación era con agua. Había aprendido en SP una iluminación, y entonces trabajabamos con una pantalla y líquidos proyectados. En *pam pam pam*, empecé a pensar en todas las posibilidades de la harina como elemento. Cómo cruzar lo textual... por supuesto que cada texto era destrozado... (Risas)

**NB: Me imagino. No esperábamos otra cosa**

**GM:** Era usado y abusado. Uso y abuso de todos los autores del teatro universal. Bueno ahí fue la harina, será por eso que me gustó lo de Podolsky. La harina así como viene, la masa, el pan duro, el pan tostado, la guerra de pan duro, el masaje de masa, los cuerpos desnudos. Y se va mezclando, ya no el cuerpo solo, sino el cuerpo en relación a una masa o a un golpe de pan duro... la teatralidad aparece ahí, eso es lo que quiero decir. Rápidamente es materia de teatralidad arrancar desde el cuerpo. No voy a seguir, hay muchos ejemplos ¿no? Los telúricos, el barro, la tierra, la criatura de barro que surgía. Cualquier cosa puesta en contacto con el cuerpo. Bueno, cualquier cosa no, cualquier cosa trabajada.

Como actriz... bueno *Lomodrama* fue una idea de Paco de ponernos. Ideas uno tiene muchas en torno al cuerpo, que en este caso era el protagonista. Pero en este caso la propuesta de Paco fue juntarnos a

nosotros dos, en torno a los saberes que nosotros teníamos casualmente vinculados al cuerpo y ponerlos en acción. Bueno, vos estás enseñando, haber pelá, como dice el Paco, hacé con eso lo que vos estás queriendo enseñar por decir así. Era como una provocación casi, una provocación. A ese nivel. Que se dispara en el acto ese, en esa idea, bue (*se ríe*) el Oscar agarró para su lado, yo para el mío. Y bueno, se ve mi amor mi pasión por que los objetos, lo que ellos dicen en sí. Que muchas veces uno no tiene más que mostrarlos o ponerlos en situación. Y luego como un propio descubrimiento. El Oscar quizás por el lado de su movimiento, de su espacio, de su gestualidad. Lo mío mas entorno al tiempo. A mí me gustó poner mucho el tema del tiempo, de otro tiempo. De armar un esqueleto como si armara un rompecabezas que dijera por sí mismo una acción lenta poner los gallos en situación de riña, de enfrentamiento. Creo que es darle un lugar al espectador. Bueno la gente que se desconcierta no le gusta. Algunos le gusta la cosa más clara, que no tenga ningún trabajo de pensar.

Sería, en cada trabajo uno pone lo que la idea de lo que vas a abordar te mueve por dentro. Y vienen a entrar otras cosas, como serían lecturas. Siempre además de hacer y de moverme me ha gustado mucho leer, verdaderamente me interesa mucho el tema de lo corporal, desde la antropología del cuerpo, desde la línea de Le Bretón, desde la línea de los chinos, desde la historia, desde la simbología de los cuerpos. Y un poco humorísticamente, a modo de reírse de uno mismo, que tanto habla del cuerpo, el cuerpo, ya no podemos hablar casi de otra cosa. Entonces también abordábamos desde ese lugar, a ver qué hacemos con esto. Y que no quede como una lección. Hay como unas ciencias nuevas, más

que ciencias modos de conocimiento como es la bioética la biopolítica el biodrama. El biodrama, vendría a ser algo más biológico, biográfico. Pero, a nosotros nos interesaba otra cosa. No tanto una biografía, sino un modo de estar de convivir, las cosas que nos preocupan. Cuando hacíamos el pronóstico del cuerpo, era decir que ese cuerpo era impactado por las noticias del día, estaba situada, estaba inestable, estaba frío, caliente. Apelaba un poco a que al espectador le quedara algo que no sabía, aunque sea chiquito del cuerpo, como experiencia de conocimiento. No sé, que viviera algo en torno a eso.

**FC: ¿Y cómo es que salen esas escenas, la del pronóstico, los mudras? ¿Es una idea que vos proponés?**

**GM:** A mí el pronóstico del cuerpo me gusto mucho siempre como idea, no sabía lo que iba a ser escénicamente. Me gustó mucho la idea de decir un pronóstico del cuerpo. Y que lo íbamos cambiando en realidad. Había unas que eran muy buenas entonces las hacíamos siempre. Pero había mucho que íbamos cambiando, con las noticias del día, unas cosas espantosas que pasaban. En todas las cosas que yo hice ahí dije, bueno, yo voy a cruzar algunas cosas que yo sé hacer con mi cuerpo, con textos u otras situaciones del Oscar. Íbamos haciendo muchas cosas. Siempre que nos juntábamos empezábamos a movernos, a hacer, a hacer. Con la silla hicimos miles de cosas, al final quedó lo que quedó. Ese diálogo pseudo-científico que teníamos con el Oscar del cuerpo, de las uñas, de las alas... la idea era no apoyar los pies en el piso nunca. Entonces trabajábamos con esa idea que sí te sitúa en otro lugar. También el

bigote. O sea era otra manera de cruzar una situación de equilibrios diferentes, ahí ponés una noción del cuerpo. Y le daba a la escena otra configuración que no fuera estar como uno está siempre en una silla. En lo del pronóstico del cuerpo, digo yo, bueno ¿qué hago acá? Se me ocurrió una ejercitación eutónica, aproveché que la mesa me daba en la pata. Entonces, cree una secuencia de movimientos y se unen las dos cosas. Cuando veo el caparazón de esa tortuga, que era verdadera, quepo adentro, y me pensé tortuga. Y ahí hice unas cosas que son unos movimientos, que yo creo que jamás hubiese hecho y que a mi me encantaban, de unas clases de eutonía. Haces así con los pies, las manos (*muestra los movimientos*) Vas tomando conciencia de los ángulos en que dividís un pié, el otro, los talones... y dije, bueno voy a hacer eso para la tortuga y me quedaba un ratito haciendo eso. También, por ese concepto de animalidad, es como mostrar un poco las etapas de la evolución del hombre, que repetís digamos en el desarrollo. Nacés en un vientre de agua, salís, gateas, te parás. Repite los momentos de la evolución. Eso era un poco la idea. Los mudras, eran una ejercitación y eran como decir, bueno hay otras maneras de hablar, y combinaba con la geisha, que yo le decía que era el Oscar. Y creábamos una situación.

**FC: ¿Eso era algo que habían pensado juntos o estaba separado?**

**GM:** No, estaba separado. En eso, no recuerdo exactamente, pero creería que Paco dijo mientras vos haces esto vos hacé esto, algo así. Era una mirada de afuera. Igual que me dijo a mí con la tortuga, porque yo entraba desde la puerta. Imaginate, un bochorno. Imaginate la cara de

“La Menga” ¿Entendés?, nada que ver. Esas cosas que decís, Paco ¡qué alivio, qué suerte, que bendición de dios! Me dijo, que saliera de atrás, y fue lo que me permitió hacer eso, sino se me complicaba. Después pararme y salir era lo máximo. Ahí se reía todo el mundo, siempre. O cuando por ejemplo el Oscar cantaba el paparui, yo decía que hacía mi contact, porque lo agarraba de la cadera le hacía ese rolito del contact. Eran pequeñas cositas en realidad.

**NB: Cuando vos decís con el Oscar nos movíamos, ¿con qué pautas lo hacían? ¿Cómo empezaban a moverse en los ensayos?**

**GM:** Los aportes eran musicales fundamentalmente, trabajamos con los cuencos tibetanos, con los monjes también, unos monjes budistas que hacen unos cantos sagrados, unas cosas raras. Bueno con cosas así que nos inspiraban y... no, no habían altas consignas específicamente corporales. No.

**FC: Yo voy a preguntar ahí. Nuestra tesis es sobre el entrenamiento como lugar de experimentación, un entrenamiento que ofrezca una experiencia expresiva al tiempo que se puedan tomar elementos técnicos, entonces preguntar si...**

**GM:** Yo te dije que no, pero tal vez sea porque nos conociéramos las maneras de trabajo. Entonces era entrar al espacio con nuestra mente, o sea nuestra corporeidad. Creo que sí que había ideas. El día que poníamos las dos sillas, bueno era muy importante poner las dos sillas, después salían cosas como Oscar que caminaba con la silla, él con su sillón haciendo eso del reloj que hacía, lo de la mesa. A lo que me refiero

es que nunca ni él me dijo bueno vamos a hacer este trabajo de Fedora, por decirte, que a él le gustaba, ni yo esto de la Eutonía. Sí siempre hacíamos algo energético antes de empezar. Fue una obra como que salió así re rápido el armado. Se habló, se craneó, como le gusta decir a Giménez a veces, mucho. Incluso ya habíamos pensado en Lomodrama 2 porque habían quedado chorros de cosas así de juegos, de dichos del cuerpo, teníamos listas de cosas así que queríamos... y quedó ese compacto porque fue así que quedó. Y por eso te digo que no se programaron ensayos para desarrollar tal o cual movimiento, sino era, bueno buscábamos un texto, que yo estaba con el tema del cuerpo en el mundo, las guerras, bueno, son los grandes temas, los aullidos. Lo de Oscar que también tenía que ver, la geisha, era como un desnudarse así, ese lado femenino de él, yo lo vivía así, no sé. Cuando el abría esa cara que era como, esa transfiguración. Sí, cada uno ponía y entrenaba las cosas que quería desarrollar.

**FC: Claro, porque se ve que hay un gran anclaje en el cuerpo, y bueno conociéndolos, hay un gran trabajo previo en el cuerpo para poder alojar todo ese material. Hay una gran construcción del cuerpo en la escena y también un modo de entenderse juntos, más allá de saber si entrenaron o no entrenaron juntos se nota que hay una gran comunicación de sus cuerpos en la escena. Eso es mucho trabajo sobre cada uno de ustedes. ¿No? Sino yo creo, no habría posibilidad de que esas cosas, como vos decís se dieran así nomás. Ya había un terreno fértil para que el trabajo creativo se dé.**

**GM:** Si había una convivencia escénica que no... Me animaría a decir que es muy difícil que pueda volverla a conseguir con alguien porque una manera de fluir así, eso que sucedía, y fíjate que no había mucho diálogo verbal, solamente en la silla, pero era como permanecer en un espacio con una sintonía que logramos rápidamente. Creo que también él fue, bueno yo lo conocí muy jovencito a él, era un niño y bueno, eso existió siempre con Oscar, era como la persona que más capta que más quiere, que más valora los aprendizajes, porque él fue así siempre. Rápidamente él entró en una línea de trabajo parecida a la mía y que él desarrolló, amplió y profundizó después, pero había como una onda de trabajo que partía del mismo lugar. Nos entendíamos rápidamente en escena sí. Creo que sí, que es por lo que cada uno tenía en el cuerpo y teníamos como una capacidad de ironía o lúdica parecida. Eso del cuadro, el cuello cuando empezábamos era así, surgían las cosas fácilmente, de juegos.

**FC:** La base era poner el juego la subjetividad del actor, como vos decís.

**GM:** Sí. Porque es difícil digamos si vos te ponés a buscar, se pueden encontrar correspondencias, pero ¿qué texto nos representa del teatro universal o del teatro nuestro cordobés?, es tan difícil ¿no? Yo no digo por esto de que no haya que hacer teatro de texto. Yo lo he hecho, me ha ido bien también con algunos textos, pero a veces es difícil encontrar alguna obra que digas, este soy yo, esto es lo que quiero decir yo.

**FC:** Lo que vemos con Nati es que de las clases que tuvimos con ustedes podemos rescatar un reconocimiento concreto del cuerpo y de lugares, de capas, como vos decís de la piel para adentro, que se

vuelven como espacios muy propios, pero después no sabemos qué hacer con eso porque no encaja ni en la idea de ningún director, a veces, ni en un texto. Y nosotros lo que veíamos en Lomodrama es que esas capas eran el material puro puesto ahí. ¿Vos sentís que es así?

**GM:** No, yo no creo que haya podido hacer este trabajo si no fuera con Paco, ni con Oscar. Porque era como surrealista también en un punto. Porque tampoco era ni vanguardista, ni muy loco.

**FC:** Se notaba una búsqueda en la identidad de cada uno como artistas y los recorridos que hicieron para llegar a una cosa así...

**GM:** Exactamente, Paco te permite libertad, y creo que como él nos conoce mucho a los dos, también había una percepción de parte de él de que seguramente podría pasar algo entre nosotros dos. Cuando hicimos *Los ratones de Alicia*, al último, tres meses antes de que termine me dice que por qué no actuaba yo. Había quedado pendiente aquella vez. Yo le dije que no porque yo he estado siempre afuera y yo le daba mucha importancia a ese trabajo y sentía que no se podía hacer estando adentro. Entonces también había sido un pendiente que había quedado. Pero sí, yo creo que se requiere de un director especial también, con esa cabeza, con esa libertad de Oscar también poder desarrollar su danza, sus momentos, vincularlos. Para mí era como un acto psicomágico también esa obra, que tanto leímos a Jodorowsky, estábamos en esa época copados, y sigo copada. Pero hay momentos en que uno está más metido... Y era muy fuerte lo que pasaba antes de la función, siempre invocábamos energéticamente, trabajábamos en el lugar. Y más impresionante fue lo



que sucedió. Esa escena que cuando yo armaba el esqueleto, Oscar tomaba una vértebra y se la ponía como un anillo, como si fuera a casarse con la muerte de alguna forma, y después todo lo que metafóricamente viene a suceder, con él, con su vida, fue bastante impactante. Porque se ve que estábamos cerca de cosas profundas, que uno a veces ni imagina que pueden suceder. Pero ahí vos decís, qué fuerte, como viene esta mano. Y bueno pienso también que el teatro era eso y terminábamos poniéndole flores al esqueleto con la idea de transmitir esto, de la vida, de esta posibilidad de que tampoco el cuerpo es pura materia, sino que el cuerpo es un habitáculo y es un lugar que está cargado de sentido, y que son varios cuerpos los que están, hay uno material, pero hay también otro, otro más alto, un aura. El cuerpo es todo.

**FC: Vos decís en la entrevista de tercer año que la experiencia de actuar te permite ver el mundo distinto y que ahí te encontrás con esos otros cuerpos, en donde sos vos pero parece que no vos, esto es otra cosa que está y que es parte de esto mismo, ¿a eso te referís?**

**GM:** Sí por supuesto, no solo creo eso, sino que creo también que uno encarna, que hay algo que hace mover unas capas muy profundas en el cuerpo y todo, las ideas, lo que has vivido, las experiencias vividas, las sensaciones propias del lugar, del momento. No hubo en ese sentido un criterio en cuanto al entrenamiento así pautado.

**FC:** Sí, todo eso es lo que está de fondo en la obra, de los pensamientos, en lo de fondo en esos cuerpos y de esas situaciones. Y cuando ustedes armaron la dramaturgia, ¿pensaron alguna relación en el orden de las cosas?

**GM:** Sí por supuesto, sí pensamos. Todo tenía una relación. Primero, era esa situación en el cuerpo de la persona, el pronóstico del cuerpo, lo que iba sucediendo, el armado del esqueleto y eso te lleva también a la noción de las guerras, la noción de las bombas, las bombas estallan, los cuerpos estallan, el recuerdo con este aullido que era el poema de Allen Ginsberg, que había sido acá, las muertes en las cárceles, todo eso. El Oscar que hablaba de la pobreza, de los niños. Sí había un hilo que nosotros desarrollábamos, teníamos nuestra historia. Los gallitos, darles de comer y después esos mismos maíces eran los que eran el pururú. Era una trama, una historia no sería, sino una trama que tenía un sentido, absolutamente.

**FC:** Vos decís que la teatralidad empieza desde el cuerpo o que en cualquier situación corporal ya hay teatralidad. Nosotros ahora que ya tenemos un montón de cosas que nos resultan potentes e interesantes, nos preguntamos cómo hacer una obra con todo eso. ¿Vos qué consejo nos darías, desde Lomodrama o desde tu experiencia, para saber qué tener en cuenta a la hora de ponerle un orden a los materiales?

**GM:** Desde Lomodrama o desde esa concepción, más que desde Lomodrama.

**FC:** Porque uno desde esa concepción no tiene una historia, no es causal, sino que es más intuitivo.

**GM:** Yo les diría así. ¿Actúan ustedes dos? Habría que pensar si van a intentar encontrar más o menos por acá o por donde estamos hablando,

esas piedras preciosas, esas cuentas que después van a ser un collar. Situarse en un espacio, ya sé que es en Quinto Deva, pero digo, en qué espacio van a estar, o si van a ser múltiples, si va a ser siempre el mismo, si van a transitar por varios, si va a haber un espacio común, si van a ser dos espacios que confluyen. Situarse también en un tiempo. ¿Qué es? El transcurso de un día, el transcurso de una vida, o son varias vidas. Cuál va a ser ese itinerario que el cuerpo de cada uno va a realizar durante la obra. Se van a juntar, no se van a juntar, van a caminar juntos, van a bailar juntos, van a estar juntos, comer juntos, van a conversar en algún momento, se van a tocar. El cuerpo se pone en situación también de acuerdo a lo que quieran decir, qué les preocupa en este momento de la vida, si hay algún texto que quieran abordar, si hay varios. Me acuerdo que sí llegábamos con algunas lecturas por ejemplo. Situarse. Y desde ahí también creo que el tema de ver qué querés vos de vos poner para afuera y a través de qué, de objetos, de música, de palabras. Nosotros no establecíamos qué con Oscar, porque creo que teníamos una manera de encarar el movimiento. Pero cualquiera de los abordajes de los que hablamos antes me parecen muy útiles para encarar cualquier tipo de entrenamiento, la Eutonía, el Contact, podemos hablar después con más detalle.

**NB: Nosotros en Lomodrama, veíamos varios modos de accionar y de estar en escena, entonces queríamos reflexionar un poco teóricamente con vos de cómo pensás que era esa acción, qué características tenía, qué modos de estar.**

**FC:** Veíamos que en Lomodrama había modos de estar que tenían tiempos precisos, tenían recorridos particulares. Capaz es difícil porque dijiste que ya lo tenían tan internalizado, pero capaz que vos te das cuenta de una calidad de acción que han desprendido y que yo particularmente la veo, por ejemplo en Oda al Tunga. Veo muy distinto tu modo de comportarte al resto de los actores y actrices. ¿Podés traer en palabras las características de esa presencia, ese modo de accionar en el espacio y de presentarse?

**GM:** Yo creo que había una descomposición del tiempo y también del espacio. Porque empezábamos allá arriba en una ventana y después se desarrollaba una escena que era veloz en el tiempo, que era como narrar toda la obra, era muy lindo el Oscar ahí. Poníamos en práctica algunas ideas escénicas. El que se escuche por momentos solamente la voz, osea apagar el rostro y que por momentos se trabaje solo la voz. El canto, el canto también como una forma de expresión, incorporar algo cantado. El relato, ese cuento que contaba el Oscar del chico. El silencio también, bastante, toda esa parte de los mudras, de las geisha, era sin palabras, había mucho sin palabras, lo que dicen las acciones por sí mismas. Parecía por momentos como si no fuera una obra de teatro, como si uno anduviera por una ciudad recorriendo recovecos y terminara bailando, terminara con una ceremonia con comida y demás. Sinceramente no sabría racionalmente explicar cómo llegamos, no hubo nunca una estructura de antemano que quisiéramos desarrollar, se fue dando esa concatenación de las acciones, de los momentos. Y sí, por momentos poner en práctica algunas ideas como de descomponer el tiempo, descomponer y volver.

**FC: Sería como tener ciertas pautas, donde uno se mete en eso y va jugando, entonces se va componiendo en la medida que se hace.**

**GM:** Exactamente, de hecho, cambiaba el espacio y hubo algunos cambios en la obra también. La escena del pronóstico cambió. Cambiaron algunas cosas. Después en timbre 4 cambiamos otra vez. No era rígida en ese sentido. En Tandil también trabajamos de otra forma. No era rígida la estructura, permitía algunos movimientos. Hace mucho que no hablaba de Lomodrama, estoy pensando, sintiendo, recordando también.

**FB: Con los cambios que hacían en la puesta se volvían a parar no en esa idea de ejecutar una acción previamente pautada, sino que están parados más en una idea de cómo uno funciona dentro de ese recorrido, dentro de esa ciudad como decís vos, y más que repetir una acción es encontrar un modo.**

**GM:** Sí tal cual.

**FC: Llegar de algún modo a esa comunicación que vos planteabas al principio.**

**GM:** ¿Yo les conté que en Tandil en el momento más cumbre de la obra, de la concentración y de todo, abro así la valija y encuentro una plancha? La plancha de los vestuarios, ay casi me muero. (Risas de los tres) Tuve que sacar la plancha con la cara, que se yo qué cara puse ahí. Qué horror. Nadie se dio mucha cuenta. Nos habíamos olvidado que llevábamos esa plancha. Yo no había abierto la valija antes. Qué gracioso.

**NB: Todos empezaron a atar cabos a ver que podía significar la plancha.**

**GM:** La plancha, el signo. Sí, creo que eran sucesos, muchos observaban el hecho de que no éramos como un hombre y una mujer, como lo que convencionalmente pueden desarrollar un hombre o una mujer en escena, que podría hacer referencia, o puede ser que alguien lo vea así como una pareja. Era como estar parados en una plataforma semejante, casi como una hermandad, o no sé qué, tampoco eran hermanitos. Pero sí era un estar sin categorías sociales que nos representaran y apuntáramos a eso, éramos como neutros, no sé si asexuados o qué.

**FC: Sí, no se veían esos parámetros.**

**GM:** Sí, no era por ahí que iba la cosa, de entender que pasaba entre ellos algo. No, era decir cosas así del mundo.

**NB: Bueno justamente la pregunta que viene es en relación a eso. Nosotros notamos que la base fundante de Lomodrama es el vínculo de ustedes, que cobra mucha importancia, que es muy especial, que no entra en ninguna categoría.**

**GM:** Exacto, había un encuentro sutil, como de almas, y eso que se trataba del cuerpo.

**NB: Sí, casi no dialogaban y casi no se tocaban, pero en el momento en que dialogan y se tocan es el momento más especial de la obra.**

**GM:** Sí, lo más profundo de la piel y todo eso. Me agarro de extrañar al Oscar, discúlpenme.

**FC: Sí todos lo extrañamos mucho todo el tiempo.**

**GM:** Nunca hablo casi de él pero bueno. Debe estar bien por supuesto.

**NB: A nosotros nos pasa siempre lo mismo.**

**GM:** Qué pérdida che. Así fue.

**FC: Yo cuando me acuerdo de él no puedo pensar otra cosa que, qué lástima. Era una base, un pilar. Era un hermano, un amigo, un amor enorme.**

**GM:** Ustedes habían viajado juntos, hacían muchas cosas juntos, él te adoraba.

**FC: Uno aprendía estando con él. Pienso en sus cosas, pienso en lo que él decía, pienso que nosotros estamos acá, y digo qué lástima.**

**GM:** Si porque viste que era hiper sensible él, pero tampoco era sensibilero. Él me ayudaba tanto cuando se murió mi hermano justo en esa época, en el 2010 que habíamos estrenado, y él siempre invocábamos a los arcángeles.

**FC: Él no hacía mierda, él invocaba al arcángel Gabriel.**

**GM:** Al Santiel, al Miguel, volábamos.

**FC: Y hacía los signitos del reiki. ¿Lo viste alguna vez que él se iba a la sala y hacía los signos del reiki como si bendijera la sala?**

**GM:** Ese Oscar... Bueno, me acorde cuando me pegaste en el corazón porque era que nos agarrábamos la mano y que era cierto. Aparte me

hacía reír tanto porque me miraba con unas caras y me decía cómo sabés del cuerpo. Un día me dijo por qué no te ponés una escuela. Que gracioso. Y bueno, Oscarito. Sí, es particular, por eso te decía que son encuentros especiales, había una manera de entender o de percibir el cuerpo que compartíamos de la experiencia de La Cochera, encontramos un canal muy particular. Se transformó en un laboratorio de experimentos La Cochera muy interesante, yo me di cuenta lo que significa ese espacio porque cuando fui a la universidad y quise hacer lo mismo no me salía. Era otra cosa y hubo que buscar otra manera. Pero tienen que estar dadas las condiciones para que uno pueda moverse con esa libertad, para que puedan surgir las cosas de esa forma. Sí. Porque las ideas previas ahí, fueron sólo esas, poner en escena los saberes del cuerpo, las prácticas corporales, las lecturas del cuerpo y que quede no un compendio anatómico o un libro, sino que quede una sensación en el espectador, algo de una idea del cuerpo que no sea la que tenemos cuando nos duele o cuando nos va mal. Y también fue sin muchas pretensiones, creo que fue una obra sencilla, que siempre nos acompañó un espíritu de sencillez.

**FC: Pero de una calidad artística muy grande.**

**GM:** Gracias.

**FC: Bueno, para la última pregunta no te vamos a explicar nada. Desde las prácticas que te preguntamos que vos aprendiste, desde esa idea de actores, desde esa idea de teatro, de vínculo teatral, ¿qué sería la singularidad para vos? ¿qué es algo singular en el teatro? Tomate todo el tiempo que quieras.**



**NB: Está permitido divagar.**

**GM:** Sí, por supuesto, para mí la singularidad tiene que ver con una originalidad expresiva. Creo que el actor fundamentalmente es un factor semántico que dice muchas cosas, su cuerpo significa muchas cosas, crea sentido por sí mismo, que no siempre hay que apelar a la palabra. Eso es la teatralidad para mí, todo lo que se dice sin que sea un diálogo. Todo lo más que se dice sin que necesariamente haya palabras. Entonces, la manera con que ese cuerpo está en el espacio, sus apoyos internos, su relación con el tiempo, con los objetos, con el movimiento, osea particular. Que encuentre algo en sí mismo que lo sorprenda a él mismo también y que pueda desenvolverse así como si fuera la primera vez, para mí tiene que ser algo así, algo que salga de lo convencional, así sea estar quieto. Que tenga una propuesta, una propuesta no dicha, pero algo que te haga pensar: mirá, esta es otra manera que a lo mejor a mí no se me había ocurrido, o juntar cosas que a lo mejor no se nos ocurriría juntar, desarrollar como una suerte de descubrimiento de algo que tal vez está que pero que sea el presente como la primera vez que uno lo ve. Si en alguna medida tiene algo el teatro que es maravilloso es eso, que es un territorio libre por excelencia, y dentro de ese punto podemos transformar el espacio y el tiempo como queremos y confiar en las cosas que les guste hacer también. Cuando digo que les guste que tengan una vinculación con el yo de ustedes profundo, con sus deseos más íntimos, sea lo que sea, pero sí es el cuerpo deseante, que aparezca esa fuente de riqueza imaginativa y de todo tipo que puede existir en un sujeto. Porque eso también es construcción de subjetividad qué tengo, qué uso, qué como, qué escucho, qué toco, con qué me rodeo.

**NB: Hasta cuando quieras.**

**GM:** No sé si tengo algo más. Después me parecen unas pavadas las que digo.