

UNC – FACULTAD DE ARTES – DEPTO. TEATRO

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

Lucía Castaños Manavella – Victoria Garay – Ludmila Rossetti



Noviembre 2015



ASESORES: Lic. Marcelo Arbach / Prof. Viviana María Fernández



Agradecer a todas las personas que participaron y nos acompañaron en este proceso es poco.

Decir que hicieron de esta fase de nuestra vida un momento invaluable, se acerca más al torbellino

de sentimientos que nos trajo el haber transcurrido por este bello proceso.





“(...) es más interesante hacer teatro que leer a Deleuze, en el sentido de una experiencia que funda un territorio en el cuerpo y desactiva el modelo de control de la división de lo corporal y lo intelectual que nos formula el sistema de manera

permanente (...).”

Ricardo Bartís, 2003



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. EL GESTO	8
1.1 Antecedentes del gesto en la práctica escénica	8
1.2 Nuestra mirada sobre el gesto en relación al cuerpo extra-cotidiano	10
2. LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS DEL GESTO	14
2.1 Metodología	14
2.1.1 Estructuración de ensayos	15
2.2 Hacia la conformación de la obra	16
2.2.1 Pautas para la construcción escénica. Etapa 1: Instancia de exploración	17
2.2.2 De la improvisación. Etapa 2: Indagación sobre materiales	22
2.2.2.1 Las huellas del texto	25
2.2.3 Estructuración de las improvisaciones. Etapa 3: Conformación de escenas	27
2.2.4 Sobre la construcción de sentido. Etapa 4: Composición dramática final	29
3. NUESTRA POÉTICA	32
3.1 Entre Hilos de té, un dueto de cuerdas	32
4. LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS ESCENOTÉCNICOS	38
4.1 Escenografía	39
4.1.1 Diseño Escenográfico en perspectiva	44
4.1.2 Diseño Escenográfico en movimiento	45
4.1.3 Planta escenográfica	46
4.2 Iluminación	48
4.2.1 Planta de iluminación	50



4.3 Sonorización.....	52
4.4 Vestuario y caracterización.....	54
5. LA MIRADA PARTICULAR.....	60
5.1 Desde la dirección.....	60
5.2 Desde la actuación.....	65
CONCLUSIÓN.....	74
BIBLIOGRAFÍA.....	77
ANEXOS.....	80



Utilizamos el teatro-danza² como lenguaje que nos permite realizar un trabajo experimental desde la relación de los cuerpos de las actrices-bailarinas en escena, creando a partir de las singularidades artísticas de cada una de ellas y no desde la demostración de un virtuosismo.

Para comenzar nuestro trabajo escénico, elegimos la improvisación como técnica de exploración y composición, valiéndonos solamente del material emergente de los cuerpos, es decir, sin partir de un texto ni ideas de sentido previas. Necesitamos definir claramente el papel que cada una desempeña en la creación del espectáculo para poder trabajar sobre los criterios de construcción escénica. Esto se realizó de acuerdo a las inquietudes artísticas particulares de cada una de las integrantes del proyecto del Trabajo Final, asumiendo el rol de dirección Ludmila Rossetti, y los de intérpretes, Lucía Castaños Manavella y Victoria Garay.

Como artistas, cada una de las integrantes del proyecto de investigación, tenemos formaciones distintas, enfocadas desde diferentes perspectivas, pero abocadas a un trabajo donde el cuerpo es el motor de búsqueda para la composición escénica. Realizamos juntas la carrera de la Licenciatura en Teatro, compartimos los mismos lineamientos estéticos, sin embargo nuestro acercamiento a la danza contemporánea proviene de distintos enfoques. Esto nos lleva a querer incursionar en la relación que puede gestarse entre el teatro y la danza.

El presente trabajo escrito desarrolla conceptos de los campos de la antropología, la sociología, la filosofía, la danza y el teatro que se vinculan con nuestra producción artística permitiéndonos adoptar una postura en torno al gesto. De ellos se desprenden cuatro aspectos fundamentales para nuestro análisis: comunicativo, expresivo, estructural y evocativo³. Éstos se

² Cabe aclarar que cuando aludimos a teatro, danza contemporánea y teatro-danza, hacemos referencia a las artes escénicas en general que, desde nuestra concepción, usan el cuerpo como protagonista.

³ Estos aspectos se desprenden al iniciar la formulación del anteproyecto de la investigación, a partir del diálogo con la asesora Prof. Viviana Fernández.





relacionan con el concepto de cuerpo extra-cotidiano para desarrollar procedimientos de construcción escénica, dando origen a nuestra poética.

El capítulo I lo denominamos *El gesto*. En él describimos los antecedentes del gesto en el teatro y la danza que fueron pertinentes a la investigación para dar cuenta de nuestra mirada sobre el gesto en relación a un cuerpo extra-cotidiano.

En el capítulo II, *La composición a través del gesto*, explicamos la metodología en la que nos basamos para construir la obra, detallando la estructura de los ensayos. Esto nos permite mostrar el pasaje de las improvisaciones a la concreción de las escenas, es decir, cómo fuimos configurando la relación entre cuerpo extra-cotidiano y el gesto social, arribando así, a la construcción de sentido de nuestra obra.

A continuación, en el capítulo III, *La composición a través de los elementos escenotécnicos*, desglosamos el recorrido que en el proceso tuvieron los diferentes lenguajes técnicos que componen la escena: iluminación, sonorización, escenografía, vestuario y caracterización.

De esta manera, en el capítulo IV *Nuestra poética*, nos adentramos en la particularidad de la obra, detallando cómo se inscriben todos los lenguajes escénicos, dando pie al capítulo V *La mirada particular*, donde abordamos la experiencia individual de las hacedoras de este trabajo final y de cada uno de los lenguajes esceno-técnicos.

Finalmente, en el apartado “Anexos”, adjuntamos una bitácora sobre los ensayos que complementan el trabajo de investigación.



1 EL GESTO

“El gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia en el mismo acto y baila en él”

Giorgio Agamben, 2001

1.1 Antecedentes del gesto en la práctica escénica

El advenimiento de las vanguardias en los comienzos del siglo XX, genera una ruptura en el arte clásico burgués. En la danza, se establecen nuevas formas de movimiento y de pensar el cuerpo, opuestas a las nociones del ballet clásico. Buscando la liberación del cuerpo, se toman formas de la vida cotidiana que dan lugar al surgimiento de la danza contemporánea.

Para nuestro trabajo nos valemos de algunos artistas que han pensado y trabajado sobre el gesto. La coreógrafa Doris Humphrey (1959) realiza una propuesta de clasificación donde define el gesto expresivo como el más característico del bailarín por sus alcances simbólicos. En una subcategoría enmarca al *gesto social* como un recurso compositivo que se rescata de la vida cotidiana. Esto, al igual que la palabra, sirve a los bailarines como material disparador, transformando los gestos en movimientos. Para poder llevar adelante su trabajo de improvisación y composición, el bailarín debe ser capaz de conocer toda una gama de pasiones, tanto positivas como negativas, que serán los motores interiores para la transformación del gesto.

En la década del 80`, Anne Teresa De Keersmaeker se consolida como una de las coreógrafas más importantes de Europa, desde Pina Bausch, con la compañía belga de danza contemporánea *Rosas*. Ella utiliza para su composición coreográfica el

recurso de la repetición, la musicalidad y el minimalismo austero, pretendiendo retar al espectador a encontrar un sentido emocional en movimientos constantes y puramente mecánicos. El gesto se aplica en un sentido funcional como recurso de composición coreográfica.

En el campo teatral Tadeusz Kantor (1975) desarrolla en el *teatro cero*, la concepción del proceso como una “*zona de actividad libre*” que da lugar a asociaciones que van por encima de la significación de un texto o de una situación. Indagando en las materialidades que los actores proponen, con el propósito de que los estados expresivos crezcan, y al interrumpirlos, queden “*gestos vacíos*”, dando como resultado un cuerpo despojado de todo sentido apriorístico. Así mismo, Bob Wilson desde su teatro de formas profundiza en las pulsiones de la creación escénica, en donde los cuerpos son desprovistos de su expresividad, según Valenzuela (2004: p. 127), “*desfragmentados, aplanados, hinchados, embalsamados*”. El movimiento es constante en la escena y se disocia de la personalidad del intérprete, estando al lado y a través de los cuerpos sin significar.

Pina Baush, desde la danza-teatro, utiliza en su poética al cuerpo como medio de investigación para la construcción escénica. Toma formas de la vida cotidiana, pequeños gestos, no con la intención de ilustrar, ni narrar, sino inscriptos en una nueva lógica (como la del sueño), en donde los gestos se intensifican traspasando la cotidianeidad. Busca—el devenir y las formas abstractas. La utilización de estos elementos se realiza bajo una mirada profundamente crítica y emocional.

Siguiendo esta línea de trabajo encontramos la Compañía 124 de Buenos Aires, quienes hacen una propuesta artística donde dialogan recursos y elementos de diferentes lenguajes con los cuerpos de los actores/bailarines. Su trabajo de producción y experimentación aborda, por una parte, técnicas teatrales que investigan sobre el movimiento y el diseño sonoro y, por otra parte, la práctica y la reflexión teórica sobre la performance.



Estos antecedentes tomados de diversas artes escénicas, resultan relevantes para nuestra investigación, ya que nos permiten indagar en el gesto como materialidad y productividad escénica, diferenciándose en múltiples concepciones, posicionamientos estéticos, políticos e ideológicos tanto en el teatro como en la danza.

A continuación desarrollamos aquellos aspectos del gesto que nos sirven para abordar nuestro trabajo teórico y escénico.

1.2 Nuestra mirada sobre el gesto en relación al cuerpo extra-cotidiano

Entendemos por gesto social aquellos movimientos, tanto faciales como corporales, que expresan significados decodificables por un interlocutor, y que son el material para arribar a un cuerpo extra-cotidiano, es decir, un cuerpo activo y energicamente presente que estimula al espectador. Como dice Marta Schinca acerca del gesto cotidiano (2008: p. 16):

Cuando el trabajo corporal transforma en arte las acciones cotidianas, éstas se nos muestran como un espejo de nuestra propia realidad, pero con el fin de trascenderlas, y así ver qué esconde, qué hay más allá de esa cotidianidad.

Por lo tanto, el gesto social es la herramienta compositiva escogida para la creación de nuestro espectáculo porque reconocemos en él un potencial intrínseco, que nos posibilita generar materialidades para construir un cuerpo escénico. En él distinguimos cuatro aspectos fundamentales para la investigación: aspecto *comunicativo*, aspecto *expresivo*, aspecto *estructural* y aspecto *evocativo*.



El gesto es *comunicativo* debido a que remite a lo que socialmente está construido y se encuentra arraigado en el cuerpo, se hace visible en él. Es decir, es la manifestación física de los hábitos que caracterizan a los individuos que pertenecen a determinada cultura. David Le Bretón (1998: p. 38) dice al respecto:

La educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua y hace de las puestas en juego del hombre el equivalente de una puesta de sentido destinada a los otros.

Así el gesto se constituye como parte esencial de la comunicación entre personas, siendo no un mero acompañamiento o adorno, sino como bien afirma el mismo Le Bretón (1995) una “*figura de acción*”.

A su vez Merleau-Ponty (1945: p. 202), afirma en relación la comunicación gestual que:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador [...] La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro.

Es por esto que reconocemos en el gesto una capacidad narrativa, que se complementa y a su vez es independiente de la palabra hablada siendo relacional: se da en tanto haya otro que interprete. Al respecto Doris Humphrey (1959: p. 117), reflexiona: “*Creo que la danza está firmemente arraigada en el terreno de la comunicación (...) el medio de expresión del bailarín es el cuerpo*”.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Quando hablamos de *expresión* adherimos a lo que el filósofo Gilles Deleuze (2003: p. 10) afirma: “*la abertura del ser que toma clara su estructura causal interna y define la trayectoria de su genealogía*”, esto hace referencia a aquello que se transmite de un cuerpo a otro develando la naturaleza interior de cada ser humano. De esta manera la expresión no es una pertenencia del cuerpo ni está fuera de él, sino que es un “*extra ser*”. Así ingresa la capacidad expresiva del gesto como “*lo que permanece sin expresión en cada acto expresivo*” (Morales Martín, 2008), ya que muestra lo que no puede ser dicho, lo inclasificable, lo que no puede definirse exactamente pero que, sin embargo, comunica. En la escena, como en la vida, cada gesto que se esboza contiene mucho más de lo que podemos decir sobre él, a pesar de conocer su mensaje.

A lo largo del trabajo reconocemos una dimensión *estructural* en el gesto relacionada directamente con su forma. La construcción del cuerpo genera una “*imagen dinámica*” (Langer, 1957), es decir, una imagen formada por un gesto que se define por una sucesión de acciones. A su vez, la composición física del cuerpo hace explícito un interior que de otra manera no podría manifestarse. Doris Humphrey (1965: p. 116) manifiesta al respecto que “*(...) el movimiento debe fundarse en un propósito (...)*”. Detrás de cada gesto, forma, movimiento e imagen hay un interior que se revela. La estructura debe ser precisa y clara. Es por ella que cada gesto aparece y existe, cobra vida. De esta manera es como ingresa el aspecto *evocativo* del gesto.

Antes de aprender a hablar, nos relacionamos con los demás a través de la imitación de los gestos y las expresiones corporales. De infantes copiamos lo que vemos y aprehendemos, reproducimos la forma y estructura de aquello que observamos, y comenzamos a comunicarnos. Entonces incorporamos modos de expresar emociones que a lo largo de nuestra vida se irán repitiendo al atravesar momentos similares.

El poder *evocador* del gesto nos resulta importante e interesante a la hora de crear y pensar el teatro-danza. Es la imagen del gesto y la construcción que sobre él se haga lo que determina, en mayor o menor medida, qué es lo que transmite. Como dijo



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Javier de Torres (1999: p. 80): *“El recuerdo visual y la emoción de las imágenes nos impresionan no sólo por su poder evocador sino, también por su capacidad de crearnos nuevas sensaciones”*.

Nunca está todo dicho ni claramente expresado cuando se habla de la comunicación corporal o gestual en las artes escénicas, pero a través de ésta se establece la posibilidad de que cada espectador, de acuerdo a su propia vivencia, pueda tomar los elementos que más le llamen la atención y así formar su propia experiencia.

Estos aspectos del gesto son los que nos posibilitan la transformación de un cuerpo cotidiano en un cuerpo *extra-cotidiano*. Los gestos, cuya referencia es clara, comienzan a desprenderse de sus significaciones apriorísticas; dejamos que desaparezca la mimesis para dar lugar a una multiplicidad semántica. Los gestos ingresan a la escena con modificaciones en la corporalidad, desde lo que Eugenio Barba (1994: p. 34), llama *“técnicas extra-cotidianas”*, que son aquellas *“que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo [...] se basan sobre el derroche de energía [...] el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado”*.

De este modo los gestos en la escena se inscriben en una lógica diferente a la de la vida cotidiana y al mismo tiempo se identifican con la cultura a la cual pertenecen, pero estando bajo las reglas de los componentes artísticos. Es a través de la propuesta y el tratamiento que las artistas le damos a los gestos en escena, que obtenemos como resultado un cuerpo vivo y activo, extrañado, distanciado y vulnerado de aquella comunicación primera en la que socialmente se manifiesta bajo convenciones y normativas socio-culturales.



2. COMPOSICIÓN A TRAVÉS DEL GESTO

“Los cuerpos escriben un texto, que se resiste a la publicación, al encadenamiento de su significado”

Heiner Müller, 1994

2.1 Metodología

A lo largo de la investigación escénica generamos un ámbito de trabajo donde los aportes de los diferentes lenguajes teatrales (iluminación, sonorización, escenografía, vestuario y maquillaje) son fundamentales.

Utilizamos la improvisación como técnica y punto de partida para la búsqueda del material escénico, ya que no partimos de un texto dramático, ni de una estructura predeterminada. Por lo tanto, los ensayos son el lugar donde se origina el sentido del espectáculo, mediante un trabajo de elaboración, selección y reelaboración de las materialidades que emergen de los cuerpos. Para esto nos servimos de un registro audiovisual (videos y fotografías), combinado con la escritura de una bitácora. Esta metodología de trabajo facilita el análisis posterior a cada ensayo, permitiendo seleccionar aquellos movimientos, gestos, secuencias y corporalidades que nos resultan interesantes para seguir trabajando, y desarrollar la obra.

2.1.1 Estructuración de ensayos

Configuramos los ensayos en relación a lo que como grupo percibimos necesario para el óptimo desarrollo del trabajo, así es como han ido variando según el momento del proceso en que nos encontramos.

En un primer momento se estructuraron del siguiente modo: una entrada en calor, y luego, experimentación a partir de la improvisación sobre pautas dadas desde la dirección. Posteriormente, a través de la reflexión sobre la práctica, los ensayos devinieron en:

- Entrenamiento puramente físico: aquí se logra “poner en forma” al cuerpo. Se lo prepara para las exigencias propias de la composición en teatro-danza: fuerza, flexibilidad, elongación, equilibrio, etc.
- Aprendizaje de una serie de movimiento: las formas de los movimientos son colocadas en tiempo, ritmo y calidad. Sin ningún significado particular, con el objetivo de indagar en ciertas dificultades técnicas (giros, saltos, equilibrios, cambios de pesos, cambios de dinámicas, etc.), observando las particularidades de resolución de cada una de las actrices. En esta instancia también preparamos al cuerpo para las posteriores exigencias pero no desde un lugar meramente “físico”, sino desde un lugar más expresivo, incorporando en el cuerpo elementos relacionados a la composición y belleza del movimiento.
- Improvisación y/o fijación de estructuras: establecimos dos tipos de pautas utilizadas como disparadores del trabajo de improvisación las cuales se reelaboraron de acuerdo a lo que el proceso demanda: unas originadas desde el concepto de “*gesto social*”, es decir, partiendo de imágenes específicas, textos que evocaron imágenes y movimientos, gestos definidos, concretos y reconocibles que se entrelazaron para dar lugar a una partitura de acción. Otras, se establecieron



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

desde la materialidad del cuerpo utilizando diferentes estímulos como por ejemplo música, sonidos, vestuario, objetos, etc.

Una vez establecida la estructura de la obra, continuamos la entrada en calor que prepara al cuerpo para incursionar en el armado y perfeccionamiento de las escenas. La improvisación sigue estando presente pero sólo cuando necesitamos completar algunas partes de la obra.

2.2 Hacia la conformación de la obra

El punto de partida del proceso creativo es la materialidad concreta de los cuerpos de las actrices/bailarinas, a partir de la cual toma forma la obra final y desde donde construimos la vinculación teórico-práctica. Apostamos a ser pacientes, atendiendo a lo que la escena demanda sin precipitarnos a los resultados. Esto nos requiere una entrega absoluta, confianza en el trabajo de los compañeros y, como dice Rafael Spregelburd (2001), una cuota de azar y de accidente que llevan del caos al orden, de lo informe a la forma.

En este afán de dar forma, nos encomendamos a la tarea de clasificar nuestro proceso pudiendo distinguir cuatro etapas:

- Etapa 1: Instancia de exploración.
- Etapa 2: Indagación sobre materiales.
- Etapa 3: Conformación de escenas.
- Etapa 4: Composición dramática final.



Estas etapas han sido definidas a posteriori viendo el recorrido realizado, pero cabe destacar que en la práctica se entremezclan unas con otras conformando el cauce lógico que sigue nuestro proceso particular de creación.

2.2.1 Pautas para la construcción escénica. Etapa 1: Instancia de exploración

En el proceso de creación se abordan las improvisaciones con diferentes pautas, generadas desde los interrogantes que surgen desde la práctica, y las reflexiones que de ella se desprenden: ¿Qué sucede, y cómo se logra el vínculo entre los cuerpos? ¿Qué generan individualmente los cuerpos? ¿Qué nos llama la atención? ¿Por qué? ¿Cuándo hay gesto? ¿Dónde comienza y dónde termina un gesto? ¿Los animales tienen gestos? ¿Algún gesto puede ser solo comunicativo? ¿Qué sucede cuando el signo y el referente no se condicen? ¿Cómo funciona la contradicción en la construcción de sentidos y significados? ¿Cómo se construye sentido? ¿De qué depende la interpretación? ¿Cómo llegamos de lo extra-cotidiano a lo cotidiano y viceversa? ¿Hay un punto de origen donde se apoya el cambio? ¿Cómo y desde dónde nace la calidad de movimiento? ¿Cómo entra el texto en el movimiento? ¿La voz y la palabra se modifican en pos de lo que mi cuerpo genera?

A raíz de esto, la primera manera de exploración y creación se funda en una concepción de gesto entendida desde el mero aspecto comunicativo, las pautas de improvisación remiten a la representación de situaciones. A modo de ejemplo, en los ensayos se les pide a las actrices que exploren situaciones relacionados con la lluvia, derivando en escenificaciones de circunstancias de la vida real. Entonces: ¿Desde dónde partimos para investigar el gesto? ¿Negamos sus diferentes aspectos, en el cual reconocemos mucho más que solo su capacidad comunicativa?



Decidimos abordar la escena desde dos lugares: un lugar narrativo, encontrando recursos que extrañan el movimiento al máximo dejando los gestos desprovistos de cualquier sentido apriorístico (que en escena se re-significan), y por otro lado, el lugar de la materialidad, en donde afloran en cada ejercicio desde las asociaciones más libres de las actrices. Para lograr esto, utilizamos diferentes estímulos, tales como músicas variadas o la incorporación de objetos escénicos⁴.

El lugar narrativo

En nuestro proceso nos propusimos trabajar con pautas que se inicien desde un imaginario⁵ compartido, exploramos las dinámicas del movimiento a partir de diversos recursos tales como la repetición, la variación de velocidad y planos, la maximización y disminución de la acción y la claridad en la trayectoria del movimiento. De esta manera buscamos desarrollar el gesto social propiamente dicho, haciendo hincapié en su aspecto comunicativo. Así surgen los siguientes disparadores escénicos:

- **Desde la lluvia:** Buscamos trece gestos relacionados con la lluvia, le incorporamos traslados, variaciones de planos, velocidades e intenciones.
- **Desde el texto:** A partir de un texto, indagamos gestos, que representen lo que se lee.
- **Cadáver exquisito:** Generamos un escrito colectivo a partir de asociaciones libres.
- **Tomamos el té:** Exploramos acciones cotidianas vinculadas con formas de tomar el té.

⁴ Véase Capítulo 4 “La composición a través de los elementos escenotécnicos”.

⁵ Motor generador de la acción y de la intención del actor constituido por referentes socialmente establecidos que varían según la experiencia particular de cada persona.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

- **Convertirse en objeto:** Jugamos con el imaginario a transformarnos en objetos, tales como cajita de música, mesa, lámpara de pie, banco, muñeca de trapo, etc.
- **Manipulación:** Tomamos al cuerpo muñeca de la compañera y accionamos sobre él trasladándolo, bajándolo, subiéndolo, etc.
- **Titiritero:** Manipulamos nuestro cuerpo y el de la compañera desde hilos imaginarios que se desprenden de las articulaciones.

El lugar de la materialidad

Reconocemos un lugar material desde el cual partir para la creación, entendiéndolo como una posibilidad dada por la fisicalidad y la relación de los cuerpos, en donde los sentidos se despiertan, no siendo formulados previamente, sino descubiertos a través de la intuición, la paciencia y el encuentro. De esta manera se despliegan infinitas posibilidades.

En el trabajo los cuerpos esbozan gestos que sirven de puntas para descubrir el significado que esconden. El gesto organiza, evoca y estructura la corporalidad, constituyéndose como un lugar de anclaje. Como intérpretes nos vemos improvisando desde pautas que proponen desarrollar acciones concretas. Esto nos permite explorar las posibilidades del cuerpo sin preocuparnos por lo que se ve, resolviendo una manera de estar en escena que deja aflorar múltiples sentidos.

De este modo, desde la dirección, pensamos en estímulos que generen movimientos desprovistos de cualquier significación previa, es decir, pertinentes a desarrollar “el lugar de la materialidad”. Las pautas específicas son:

- **Elementos formales:** Trabajamos con diferentes espacios, niveles, velocidades, dinámicas, etc.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

- **Ejercicio de subir y bajar:** Buscamos trece formas diferentes de llevar el cuerpo del compañero desde una posición horizontal (en el suelo) a la vertical y viceversa.
- **Movimiento articular:** Nos desplazamos por el espacio desde las articulaciones, probando planos y velocidades.
- **Bloqueo al compañero:** Bloqueamos y trabamos algún sector del cuerpo del compañero, el cual explora desde esta dificultad llevando al máximo los movimientos.
- **Movimiento mecánico:** Utilizamos un movimiento cortado (al ritmo de una música) para acomodarnos la ropa.
- **El grotesco:** Escuchamos una canción y dejamos que resuene en el cuerpo, a partir de aquí nos movimos desde el motor que el cuerpo y el sonido proponían.
- **Traslado del espacio:** Llevamos los elementos escenográficos de un punto a otro del espacio.
- **De la palabra:** Fijamos un gesto y decimos desde ahí el texto. Buscamos la disociación entre acción y voz.
- **De lo cotidiano:** Tomamos acciones cotidianas de cada una de las actrices y la repetimos variando velocidad, planos y dinámicas.
- **Relación del cuerpo con los objetos:** Investigamos con objetos, como un balde y una cajita musical. Trabajamos con la formalidad del objeto: imitar su forma, rodearlo, usarlo de manera convencional, dejarlo fuera de control, usarlo de manera no habitual. etc.



Si bien el lugar de lo narrativo y el lugar de lo material son diferentes puntos de partida para la creación, ambos nos llevan a la construcción de un modo de estar en la escena, en donde el cuerpo y su manera de ser gestual, se identifican con un exceso de potencialidad. Dice el antropólogo Le Bretón (1998: p. 228):

En la tradición occidental, el arte del actor [...] retoma los gestos de lo cotidiano, pero en un contexto en el que el espesor del vínculo social ha perdido toda consistencia en provecho de otro modo de comunicación.

Se trata de cuerpos que desbordan energía, contruidos exclusivamente para la escena. De este modo, desde lo narrativo y lo material, llegamos al desarrollo de *técnicas extra-cotidianas* del cuerpo que están abocadas hacia la información, poniendo en forma la corporalidad para que se vuelva artística y artificial, y, sin embargo, continúan siendo *cuerpos creíbles* (Barba, 1994). No son virtuosos ni cotidianos, son cuerpos que se encuentran dilatados energéticamente, seducen y llaman la atención.

Las improvisaciones se orientan hacia la construcción de un cuerpo escénico, que nos predispone energéticamente como actrices a desarrollar una *pre-expresividad*. Ésta se relaciona estrechamente con las *técnicas extra-cotidianas*, y se constituye mucho antes de comenzar a significar o a representar algo (Barba, 1994), conformando un cuerpo presente fundamental en el arte del actor.



2.2.2 De la improvisación. Etapa 2: Indagación sobre materiales

“Improvisar es a la vez sentir y presentar, es “asir”. Asir, es a la vez percibir y actuar, en un gesto que com-parten la percepción con la acción. Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de la presencia en curso.”

Marie Bardet, 2012

Reconocemos instantes en los que como actrices transitamos por unos cuerpos que ya no son nuestros cuerpos, son otra cosa; algo novedoso se manifiesta y, a veces, nos sorprende. Esto genera una temporalidad otra, que muestra incipientemente el nacimiento de lo que Jorge Dubatti (2002: p. 51) llama *“el lenguaje poético”*. Cuando estos momentos se manifiestan las decisiones se vuelven protagonistas y marcan un camino a seguir.

Así, la división de roles nos permite la especificidad en el trabajo, posibilitando que cada uno atienda lo que le compete: actrices que se entregan a la exploración de pautas que se originan desde la dirección; un ojo que observa desde afuera los acontecimientos y señala. De esta manera nos acercamos a la construcción de formas: alguien rescata un germen, una célula para desarrollar, algo que llama la atención y despierta un posible camino a seguir, convirtiéndose en un nuevo punto de partida desde el cual se explora, se indaga, se llega hasta lo profundo, se trasciende lo *“obvio”* para llegar a lo *“otro”*.

Esto podemos distinguirlo en nuestro proceso, cuando la dirección hace hincapié en desarrollar las puntas de trabajo que resultan atractivas para construir una corporalidad precisa que sirva a las intérpretes como estructura (forma) para estar en escena y

posibilitar la repetición. Un ejemplo clave lo observamos en la construcción de “las muñecas”. En un ensayo, desde la pauta “de los elementos formales”, discernimos un cuerpo atractivo cuyos movimientos tienen su origen en las articulaciones. Entonces nos propusimos indagar más en esta materialidad bajo la pauta “caminata desde lo articular”, arribando a cuerpos ficticiales que desprenden gestos propios. De aquí comenzamos a realizar un trabajo de conciencia corporal en donde como actrices/bailarinas buscamos los anclajes en los que se construyen los cuerpos para asegurar la repetición. En esta instancia necesitamos dar nombre a lo que ocurre, llamando a ese nuevo cuerpo “las muñecas”. Esto deriva de las asociaciones libres a las que nos remiten los signos que se desprenden de la corporalidad: rigidez en las articulaciones, gesto facial estático, mirada fuera de foco.

De aquí nos preguntamos: ¿Qué implica el dar nombre? Algo de la forma, del “orden” que se hace explícito. Al nombrar, valoramos líneas de trabajo que al desarrollarlas nos conducen a corporalidades diversas: “La serie de la eternidad”, “La serie de los besos”, “La serie del pasto verde al sur”, “Muñecas”, “Lagartos”, “Sailor Moon”, “Dúo del año pasado”, “Muñecas en Pasarela”, “Apagones”, “Los elefantes”, “Vicki pantalla”, “Traslado del espacio”, “Bloqueos”, “Juego con objetos”⁶. Todas estas palabras son metáforas de situaciones, estados y vínculos por los que atraviesan los cuerpos, que nos permiten rescatar lo efímero del teatro. Al mismo tiempo, nos posibilitan reconocer gestos singulares dentro de los movimientos.

Teniendo en cuenta lo anterior, el gesto nos demuestra, nuevamente, lo que no puede ser dicho, es una “*comunicación de una comunicabilidad*” (Agamben, 1996: p. 55), ya que el gesto es un medio que expresa lo que no se puede decir, que no puede ser clasificado, pero que a la vez comunica, no lo común sino lo que está latente en los cuerpos. Un ejemplo de esta característica del gesto en nuestra obra se da cuando se ejecuta la acción de “tomar el té”, donde el trazado corporal en el que se inscribe (cierro los

⁶ Estas son los nombres que le dimos a las corporalidades que surgieron en los ensayos a partir de las ya mencionadas pautas de improvisación.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

dedos, elevo el brazo y la mano hacia la boca, inclino la mano y cabeza hacia atrás que vuelve hacia adelante, retornando al lugar inicial) nos muestra el medio, el entre, donde se expresan las características individuales y colectivas de cada persona:

(...) el gesto tiene ese poder: a través de lo sensorial y de la imagen metafórica, puede comunicar realidades ocultas, experiencias que se transmiten a través de lo físico. (Schinca, 2008: p. 16)

De esta manera, en una primera instancia, el gesto nos estimula como intérpretes en el momento de improvisación, posibilitando traer de la experiencia personal imágenes que impulsen la creación. Luego, en una segunda instancia, pretendemos estimular al espectador desde un lugar ajeno a la razón, evocando su propia experiencia a través de los cuerpos.

En los materiales que se desprenden de la improvisación, surgen problemáticas que tienen que ver con la repetición en el teatro y, por consiguiente, con la elaboración de una estructura que guíe la puesta en escena. Nacen, a partir de ello, cuestionamientos de la siguiente índole: ¿Cómo rescatar el suceso? ¿Cómo repetir con la misma intensidad, con las mismas calidades? En el proceso ponemos en juego varias estrategias para abordar la problemática: reconocer los anclajes del cuerpo y motores de movimiento, repetir hasta recuperar la dinámica apropiada, estructurar acciones en secuencias repetibles. Un ejemplo de esto es la escena “Dúo del año pasado”, luego de explorar bajo la pauta “subir y bajar” realizamos una selección de acciones que derivaron en la conformación de una secuencia de movimientos, que facilita su repetición. Comprobamos que una vez instalado en el cuerpo, el movimiento no se olvida y se puede seguir explorando hasta llegar a los detalles más pequeños, dando como resultado cuerpos vivos y presentes. La estructura nos permite la reproducción ensayo a ensayo, por lo tanto, función a función, evitando que los factores externos alteren el hecho creativo.

2.2.2.1 Las huellas del texto

En una primera instancia, centramos nuestra atención en la exploración corporal y en los vínculos que aparecían, por lo que la existencia de un texto no era una preocupación y no negábamos su posible incorporación.

Es así que durante la etapa “indagación sobre materiales”, incluimos algunos para dinamizar la improvisación y generar estímulos nuevos. Entonces nos adentramos en la búsqueda de textos pertinentes: algunos propios, para lo cual realizamos un “cadáver exquisito”⁷, y otros, de autores como Vivian Lamarque y Heinrich Von Kleist.

Con el propósito de facilitar el análisis, describimos dos formas de usar el texto que se desprenden del proceso: como generador de materialidad escénica y como eje estructurador de obra.

Generador de materialidad escénica

En este caso distinguimos dos maneras de abordarlo: una como disparador de acciones y la otra como palabra dicha.

En la primera forma utilizamos nuestro cadáver exquisito y los poemas cortos de Vivian Lamarque “La señora de la última vez”, “La señora de los besos”, “El señor que nunca llegaba” y “La señora de cuarenta años”, que nos proporcionan diversas imágenes que traducimos con el cuerpo a partir de la pauta “desde el texto”⁸. Con ellos generamos secuencias de movimientos como “La serie de la eternidad”, “La serie de los besos”, “La serie del pasto verde al sur”.

⁷ Véase Capítulo 2.2.1 “Pautas para la construcción escénica. Etapa 1: Instancia de exploración”.

⁸ *Ibidem*.



En la segunda, nos interesa encontrar una voz que estimule los sentidos más allá del significado del texto, buscando descentralizar la función discursiva de la palabra, con lo que logramos enriquecer las imágenes creadas.

Decidimos utilizar fragmentos del texto “Sobre el teatro de Marionetas” de Heinrich Von Kleist para decir en escena porque son pertinentes con el sentido de la obra. La pauta de improvisación para abordarlo es “de la palabra”⁹, donde encontramos una voz correspondiente al cuerpo de muñeca: una voz susurrante que combina lo siniestro con lo inocente.

Eje estructurador

Ya avanzado el proceso, reutilizamos los textos de Vivian Lamarque para empezar a pensar una posible estructura de obra. En un trabajo de mesa, hacemos una asociación entre el referente de los textos y la corporalidad de las escenas. Por ejemplo, el poema “La señora de los besos” nos remite a lo prohibido, lo imposible, lo triste del amor por lo que le asignamos “Bloqueos” y “Sailor Moon”.

Finalmente, esta estructura no la seleccionamos como eje temático, por ser un conglomerado de ideas sin articulación, incoherente con la corporalidad a la cual arribamos durante la etapa de exploración, pero la utilizamos como pasaje hacia la forma final de la obra.

⁹ *Ibidem.*



2.2.3 Estructuración de las improvisaciones. Etapa 3: Conformación de escenas.

Una vez incorporadas las corporalidades extraídas de la etapa de indagación, empezamos la conformación de escenas, a las que denominamos de la siguiente manera: “Muñeca de trapo”, “Marioneta”, “Sailor Moon”, “Muñeca manipuladora”, “Traslado del espacio I y II”, “Muñecas en pasarela”, “Escena del té”, “Final”, “Bloqueos”, “Comienzo”, “Dúo del año pasado”, “Vicki pantalla”¹⁰. Para poder llevar adelante dicha conformación, utilizamos de diferentes estrategias compositivas tales como:

- **Poner en situación:** Contextualizamos las corporalidades ya definidas de acuerdo a nuestros intereses, es decir, lo que nos gustaría ver, lo que nos sugiere el vínculo entre los cuerpos, lo que el sentido demanda, etc. Por ejemplo, la escena “Muñecas en pasarela”. Al cuerpo de la muñeca le incorporamos el ejercicio de “subir y bajar”, con esto logramos ponerlos en una situación de la cual se desprende la competencia como sentido. Surge la pregunta ¿Por qué compiten las muñecas? Para responder el interrogante, incorporamos la cajita de música y la taza de té, encontrando como motor de la escena el deshacerse de ellos.
- **Transformación de imaginarios:** Convertimos la metáfora que se desprende de una corporalidad en otra. Por ejemplo, buscamos transformar la corporalidad de “Lagartos” a partir de la imagen de una muñeca enredada en sí misma arribando a la escena “Muñeca de trapo”. En esta escena se sintetiza el espíritu del cuerpo de los lagartos, condensado en una pertinente a la dramaturgia final.¹¹

¹⁰ Éstas son las escenas que construimos para la obra a las que necesitamos dar un nombre para recordarlas.

¹¹ Véase Capítulo 4 “Nuestra poética”.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

- **Fusión:** Mezclamos elementos procedentes de distintos lenguajes escénicos. Por ejemplo, en la escena “Sailor Moon” vinculamos fragmentos surgidos de un ejercicio dado como tarea, con una secuencia de movimiento establecida previamente y con una música elegida.
- **La poética demanda:** De acuerdo a lo que nuestra obra precisa, creamos escenas. Por ejemplo, “Marionetas” aparece por la necesidad de crear un nexo entre dos momentos de la obra. Al vincularlos, genera nuestro interés por lo tanto decidimos transformarlo en escena, trabajándose desde la pauta “Titiritero”.
- **Por la imagen:** Son escenas que pensamos en el trabajo de mesa, que llevadas a la práctica no funcionan. Por ejemplo, la “Escena del té” se origina ante la idea de que en la obra exista un registro actoral cotidiano. Improvisamos a partir del imaginario común incluyendo la cajita de música y la taza de té, pero los cuerpos resuelven de acuerdo a lo que el proceso viene generando (un registro *extra-cotidiano*), entonces la escena se concreta a partir del “juego con objetos”.
- **Juego con objetos:** Confeccionamos escenas a partir de las acciones que realizamos con los objetos. Por ejemplo, en “Traslado del espacio I y II” realizamos acciones con el objetivo concreto de llevar los objetos de un punto a otro del espacio, de forma indirecta donde se dan situaciones insólitas.

Con estas estrategias creamos escenas que, como ya señalamos, nos permiten generar estructuras que facilitan la repetición. Sin embargo, éstas deben ser llenadas con “otra cosa”. Es en esa búsqueda donde se manifiesta el desorden, el caos, lo informe y el *bios escénico* de los intérpretes.

En este momento las artes escénicas se vuelven algo incontrolable y los accidentes pueden presentarse y cambiar todo lo estipulado. En el proceso aprovechamos los errores de cada ensayo y trabajamos con ellos, proponiendo soluciones desde la escena, preparándonos para las funciones que se realizan solo una vez.



2.2.4 Sobre la construcción de sentido. Etapa 4: Composición dramática final

“Es inevitable que cuando uno reflexiona sobre sus propios procesos de escritura se plantee la necesidad de definir qué valor tiene el azar en ellos. Y no solo el azar sino también el caos, la casualidad del accidente, el capricho.”

Rafael Spregelbur, 2001

Al pensar en la construcción de sentido, inmediatamente se nos presenta la figura del espectador, parte fundamental del teatro, del encuentro: ¿Qué tan explícito debe ser en el espectáculo el tema de la investigación? Tenemos clara la relación del gesto social con un cuerpo *extra-cotidiano*, pero por ello ¿Debemos hacer explícita esta relación en la obra? Pensamos y definimos que no es necesario ya que los cuerpos comienzan a desprender sentidos que poco tienen que ver con demostrar los procedimientos de vinculación de ambos conceptos. La propuesta y el interés están puestos en crear una obra que permita el disfrute y el entendimiento por lo que ella misma pueda generar. Es aquí donde entra en juego el rol de los espectadores. Ellos van a terminar de conformar el acontecimiento teatral a través de su propia experiencia, no desde su intelecto sino a partir de su sensibilidad. Esto no apunta a la interpretación semiótica de los signos del teatro, sino a lo que Jorge Dubatti establece como *convivio*¹².

Para poder darle unidad al sentido global de la obra en el proceso de creación de las escenas nos planteamos las siguientes preguntas ¿Cuál es el motor que la pulsiona? Concluimos en que es la corporalidad de las **muñecas**. Entonces, ¿Qué quieren estas

¹² “La reunión, el encuentro de un grupo de hombres, en un centro territorial, en un punto del tiempo y del espacio [...] como una práctica de cuerpos presentes, de afección comunitaria, y como negativa a la desterritorialización [...] experiencia vital intransferible” (Dubatti, 2002)

muñecas? **Armar el espacio para tomar el té** y ¿Cómo lo hacen? De forma **mecánica**. Este razonamiento nos condujo a hilar y seleccionar las escenas, quedando estipulado el siguiente orden:

Comienzo - Muñeca de trapo - Marioneta - Sailor Moon - Traslado del espacio I - Muñeca manipuladora - Muñecas en pasarela - Traslado del espacio II - Dúo del año pasado - Vicki pantalla - Final

Seleccionamos las escenas de acuerdo a diferentes criterios: las que nos aproximan a cumplir el objetivo final, aquellas que tienen que ver con el cuerpo de las muñecas y otras que se fusionan entre sí. De esta manera, descartamos las que no dialogan con el sentido general de la obra. Así, aparece la línea de acción dando lugar a la forma final del espectáculo, al cual llamamos: **Entre hilos de té, un dueto de cuerdas**. Creemos apropiado este nombre porque tiene un juego de palabras similar al que ocurre con los cuerpos y los objetos en escena.

Como ya hemos mencionado, en la obra toma relevancia el cuerpo, la forma, el movimiento, las atmósferas y la energía. Estas cuestiones no se fundan en una historia aristotélica en la que prima la narración, que obliga al espectador a realizar un esfuerzo intelectual para no perder ningún detalle del relato. La obra abre camino al resto de los sentidos para percibir de otra manera; desde un lugar más abstracto y menos racional, perteneciente más al campo de la danza. En este sentido, Pavis (2000: p. 106) dice:

Estamos en un «prelenguaje», en un «lenguaje anterior a la palabra, más primitivo y más directo, que hablaría directamente a los sentidos y a la kinestesia del cuerpo del espectador, sin la mediación o el filtro del intelecto».





Por esto nos proponemos una relación desde los cuerpos: cuerpos que ofrecen y cuerpos que reciben, dos partes necesarias para la existencia de las artes escénicas, que se generan, esta vez, desde nuestro lenguaje poético. Merleau-Ponty (1945: p. 202), afirma que:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador [...] La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro.

Es para un otro que componemos, desde cada lenguaje que integra el arte teatral. Siempre se interpreta lo que se ve, haciendo un esfuerzo intelectual por ponerle palabras a las vivencias y las emociones. Si bien tenemos nuestra propia interpretación de lo que el espectáculo propone, no pretendemos establecer una única verdad. Existe un sentido en nosotras, una intención propia de la investigación y nuestro posicionamiento sobre la vida y el teatro. No es nuestra búsqueda que los espectadores se lleven la misma experiencia, sino que alcancen una propia.



3. NUESTRA POÉTICA

“Trabajamos con formas, con signos, con significados, es cierto. Porque con lo informe nada podemos hacer, por su propia definición, porque es informe, justamente. Pero intentamos a partir de estas formas, mostrar la existencia de ese borde donde el orden puede volver a desmoronarse en vacío y caos.”
 Rafael Spregelburd, 2001

3.1 Entre hilos de té, un dueto de cuerdas

Darnos cuenta de que encontramos algo que decir y una manera de decirlo desde la materialidad pura, es un hallazgo. Si bien podemos mirar hacia atrás y mostrar el recorrido, nos es sumamente dificultoso constatar el momento preciso en el cual los materiales se configuraron dando origen a nuestra poética, ya que *“el Universo no es solamente sus partes sino la forma en que se interrelacionan”* (Spregelburd, 2001: p. 71). Sin embargo, al relacionar las escenas, observar los puntos en común y las diferencias, percibimos las demandas. Encontramos el camino por donde continuar, complementando el trabajo performático con el narrativo.

Como dijimos anteriormente, nos ayuda el hacer consciente que el desarrollo del sentido escénico tiene su punto de partida en los cuerpos extra-cotidianos ya constituidos. De todas maneras reconocemos la influencia del tema de investigación en la obra: desde éste se gestaron los campos de ideas para comenzar el desarrollo de los materiales escénicos. En efecto, el gesto social en relación a un cuerpo extra-cotidiano, enrarecido, desprovisto de las significaciones iniciales, nos lleva sin duda al desarrollo de seres ficcionales, constituidos en la imagen de *muñecos/marionetas/máquinas*.

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Gran parte de las improvisaciones han derivado en movimientos precisos y exactos, que asociamos a la idea de máquina. En esta dinámica, reforzada por la insistencia en la repetición como estrategia compositiva, se observa nítidamente cada gesto, que posee un inicio y un fin claro. El gesto se distancia de los parámetros humanos, es decir, se aleja de la manifestación interna de emociones y sentimientos. Se vuelve inexpresivo y artificial, respondiendo a las leyes de la mecánica, como afirma Luis Eduardo Hoyos (2011: p. 169) en su recopilación de la obra *“Sobre el teatro de marionetas”* de Heinrich Von Kleist, *“(…) los miembros, que no eran otra cosa que péndulos, seguían la acción de un modo mecánico sin tener que hacer nada por sí mismos”*. Es así que nacen las muñecas que creamos para nuestro espectáculo, donde lo que importa es la automatización del movimiento, los juegos y relaciones que generamos.



También reconoce un lugar de expresión en los *“movimientos de los dedos del maquinista”* (Hoyos, 2011: p. 170), y es aquí, donde las muñecas aspiran a ser maquinistas, se les manifiesta el alma, y bailan como humanos, reaccionan como humanos, se cansan y hasta transpiran. Así, nuestra obra transcurre en un ir y venir desde lo meramente artificial y mecánico hacia la vida, recobrando la sensibilidad y la expresión de las actrices/bailarinas.

Son las diferentes construcciones gestuales las que nos permiten reconocer y nombrar distintas corporalidades dentro de nuestro espectáculo. En él coexisten **muñecas ingenuas**, **muñecas perversas**, **muñecas acomodadoras** y las **no muñecas**. Los dos primeros tipos de corporalidades los desenvolvemos con el objetivo de manipularnos a través del juego y la pelea. El tercer tipo, solo aparece cuando trasladamos los objetos escénicos que forman el espacio para tomar el té. El cuarto, y último, lo denominamos



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

“no muñeca” porque es el momento donde cortamos la calidad mecánica y permitimos que aparezca la expresión de nuestro cuerpo de actrices/bailarinas.

En la corporalidad de todas estas muñecas, reconocemos la construcción de formas, adhiriendo a la definición que Susanne Langer (1966: p. 24) establece: “<forma> en su sentido más abstracto equivale a estructura, a articulación, a un todo que resulta de



la relación de factores mutuamente dependientes o, con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo”.

Entonces damos lugar a la realización de *formas lógicas* que constituyen la poética: todos los lenguajes de la escena se interrelacionan, se encauzan en pos del desarrollo morfo-temático de la obra. Las relaciones de los elementos se manejan desde una lógica interna, que no necesariamente es identificable, lo que permite múltiples interpretaciones. Nos impulsa un simple enunciado como tema:

armar el espacio para tomar el té, vinculado a los conceptos de **muñecas** y

máquinas. Esta simplicidad nos estimula a desarrollar las formas de nuestra obra con la intención de producir una experiencia en los espectadores y sumergirlos, con todos los elementos de la escena, en una temporalidad propia, que constituye un tiempo impreciso: no es la actualidad, no es un pasado, pero tiene un poco de ambos y se mixturán en la escena de manera equilibrada, transportando al espectador a un mundo otro.

Los objetos escenográficos toman en este punto carácter de signos espesos, bajo la premisa: “*reducción a cero de los valores de significación y contenido*” (Kantor, 1975: p. 10). Así establecemos juegos entre los objetos y las actrices que los colocan en la misma jerarquía: en algunos momentos los cuerpos son tratados como cosas, son manipulados, son trasladados, son



abandonados en una pila de elementos. Como muñecas forman parte de la escenografía, dando lugar a “*formas dinámicas*” (Langer, 1966: p. 27), es decir, a la dinamización y variación de la forma que adquieren los cuerpos/objetos, haciendo que su imagen deje de ser estática. En esta situación los cuerpos funcionan junto a los objetos como verdaderas máquinas. Las acciones por momentos se vuelven autómatas: todos saben qué deben hacer y ya lo han hecho antes. Así como actrices nos convertimos en peones, meros acompañantes de los objetos realizando acciones simples, tales como moverlos de un lugar a otro.

Como mencionamos, en “*Entre hilos de té, un dueto de cuerdas*” los textos¹³ son escasos y con ellos buscamos descentralizar la función discursiva de la palabra. Por esta razón los seleccionamos en pos de la coherencia que encontramos entre éstos y los cuerpos creados, pero no funcionan como hilo narrativo de la obra. Los dos textos hablan objetivamente de cómo se produce un movimiento mecánico, describiendo el accionar de nuestros cuerpos/muñecas durante el espectáculo. Esto produce una situación singular, ya que la muñeca enuncia los movimientos y acciones que realiza. El primer texto:

- “Si un movimiento resulta fácil en su aspecto mecánico, no por ello debe practicarse sin sensibilidad alguna. Como los movimientos de los dedos de los maquinistas, que se mueven con cierto artificio en relación al movimiento de las demás figuras. Pero esta última fracción del espíritu puede hacerse desaparecer por completo de las marionetas. Su baile puede llevarse enteramente al dominio de las fuerzas mecánicas y producirlo mediante una manivela”-.



¹³ Los textos son fragmentos extraídos y adaptados del escrito “Sobre el Teatro de Marionetas” de Heinrich Von Kleist.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

La muñeca lo enuncia mientras acciona la cuerda de la cajita de música, que despertará con su melodía a la compañera. El segundo texto, lo pronuncia mientras manipula el cuerpo de la otra:

- “Cada movimiento tiene un punto de gravitación; solo basta con gobernarlo en el interior de la figura. Los miembros, que no son otra cosa que péndulos, siguen la acción de modo mecánico sin tener que hacer nada por sí mismos”-.

De esta manera, podemos observar que los textos sirven como ejemplo de los movimientos y viceversa. Permiten que se desencadene la acción, dando lugar al simple enunciado de **armar el espacio para tomar el té**, que es como ya dijimos, el eje narrativo de nuestra obra.

Por este motivo, el ambiente sonoro toma la función de conductor de la narratividad: la música genera su propia dramaturgia, instala un código que combina lo circense, lo siniestro, la máquina y la vida. En algunos momentos anticipa, remarca, dinamiza e instaura la repetición de tiempos.

En esta línea de trabajo, destacamos la importancia de la iluminación como un eje de la dramaturgia ya que hay lámparas colgadas que funcionan como excusa para que el armado del espacio se lleve a cabo. En dos momentos de la obra tocamos las lámparas y el espacio se transforma: la luz se abre y llega a la máxima intensidad, los elementos escenográficos se vuelven protagonistas y transforman el espacio al ser trasladados de un punto a otro. Además las lámparas anticipan los espacios por donde habitarán los cuerpos y los objetos. Proponen en cada uno diferentes alturas que otorgan al espacio una dinámica y un diálogo con las acciones escénicas: la más alta nos posibilita que los objetos conformen una torre, la del fondo nos anticipa el plano bajo en que quedarán los objetos mostrando una alfombra, la del centro del espacio la colocamos a una distancia que permita colgar la pantalla, la más próxima a los espectadores, a una altura media. Las dos últimas lámparas se colocan a una distancia tal que las actrices



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

llegamos a tocarlas, esto es una acción fundamental dentro de la dramaturgia porque identifica los momentos en que cambia rotundamente la atmósfera y dinámica del juego teatral, y en este punto, los objetos adquieren protagonismo.

La combinación de los elementos que integran nuestra poética, nos permite formar un todo coherente que responde a la lógica particular del espectáculo.



4 LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS ESCENOTÉCNICOS

Al comenzar la formulación del proyecto de investigación, uno de los objetivos fue tener en cuenta los aspectos escenotécnicos, desarrollando y sistematizando líneas de trabajo que, desde el proceso, identificamos. Para esto, en el inicio, contamos con la formación académica de la directora que ha realizado, además del área actoral, el área escenotécnica de la Licenciatura en Teatro. A medida que el proceso necesitó funciones más específicas, se da la incorporación de nuevos integrantes al grupo: Sara Sbiroli en iluminación, Camila Murias en vestuario y Andrés Díaz en composición musical.

El trabajo que realizamos con la iluminación, el sonido, el vestuario, el maquillaje y la escenografía, coincide con el establecido en el tratamiento sobre los cuerpos de la escena, es decir, atendiendo a lo que el proceso demanda. Esto radica en la concepción que como grupo tenemos de los elementos escenotécnicos: no son un mero acompañamiento de lo que los actores hacen y dicen, sino que cuentan, tienen y aportan una dramaturgia propia; son complementos y parte fundamental del espectáculo.

En esta línea de trabajo concordamos con la definición que Eugenio Barba (1994: p. 241) da acerca del texto como *tejido de acciones*:

Las acciones que se tejen son las palabras (sea en su aspecto lógico como sonoro), las acciones vocales y físicas, las relaciones, los cambios de luz, los fragmentos musicales, las soluciones proxémicas, cada utilización de los trajes, acercamiento o alejamiento del espectador.



En este recorrido mostramos, a través de los elementos escenotécnicos, un diálogo entre los diferentes lenguajes que integran el arte teatral, complementándose y resaltando las cualidades expresivas de cada uno porque, como expresamos, cada lenguaje tiene su propia dramaturgia que debe ser desarrollada.

4.1 Escenografía

Los objetos escenográficos elegidos para trabajar son: una mesita, un banco, una silla, una pantalla de lámpara, una cajita de música, una alfombra y una taza de té. Proponemos recurrir a una escenografía que no constituya un mero “decorado”, sino convertida en parte fundamental del proceso. Desde ella se desarrolla la temática de la obra: la relación que establecemos escénicamente con los objetos despierta el juego y hace posible el cumplimiento del armado del espacio para tomar el té.

A lo largo del proceso, vislumbramos diversas propuestas escenográficas, como por ejemplo, un espacio repleto de cajitas de música, uno vacío con una sola, sillas que flotan en la pared y de diferentes alturas. De la combinación y síntesis de todas estas ideas surge la escenografía final de la obra.

En un principio son objetos encontrados que exploramos en todas sus posibilidades. Caprichosamente, determinamos la pantalla de lámpara y la cajita musical y, desde ellas, pensamos el resto de los objetos. El devenir del proceso determinó la exactitud de la materialidad (forma, cantidad, uso y sentido) arribando a los objetos ya mencionados. Hicimos una cuidadosa elección enmarcada en una estética “isabelina”. De ellos aprovechamos su función plástica: muebles con grandes curvas, apliques en bronce y chapa, tapizados con telas estampadas con mucho relieve. La cajita de música y la taza de té también se inscriben dentro de la propuesta, al tener detalles florales y acabados redondeados. Se trata de objetos bellos para contemplar.

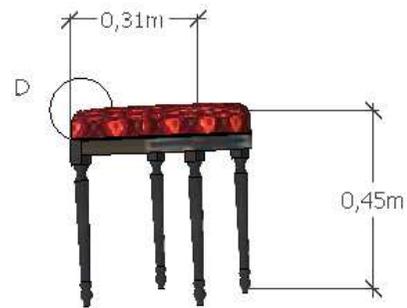


Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

De esta manera los elementos escenográficos constituyen parte fundamental de la estética y desarrollo de la obra, y tienen una coherencia con el resto de los lenguajes escenotécnicos.

Descripción de objetos y dispositivos escenográficos

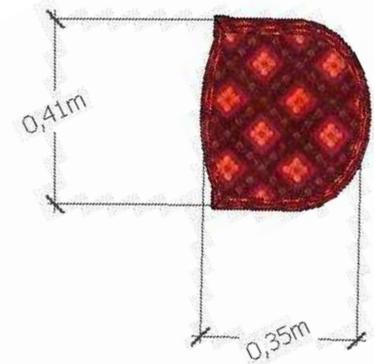
BANQUITO ANTIGUO:



Detalle de construcción D

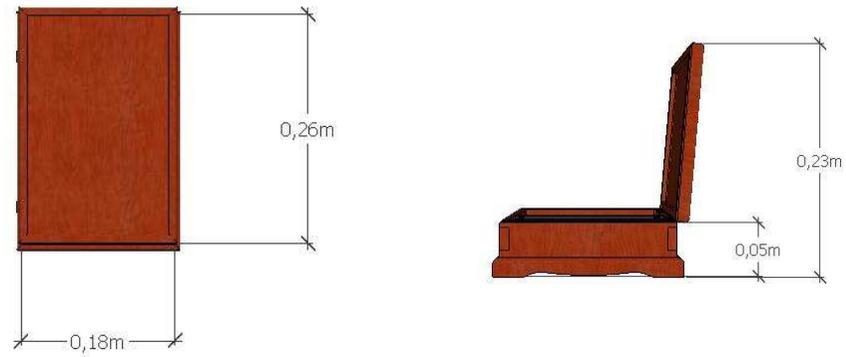


Retapizado con tachuelas visibles

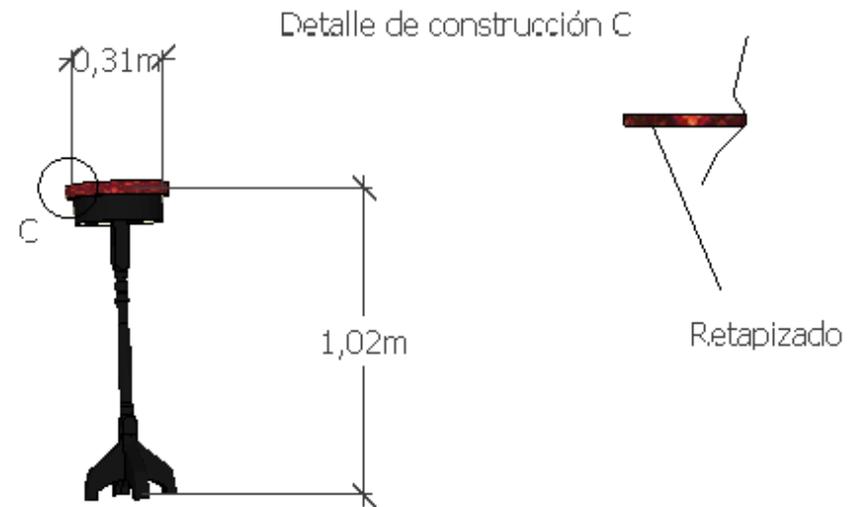


Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

CAJITA MUSICAL:

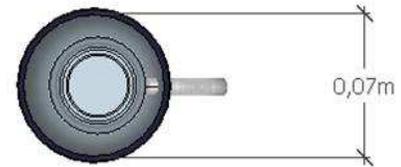


MESA ANTIGUA:

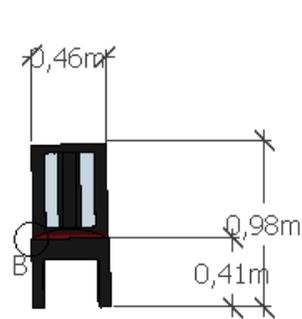


Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

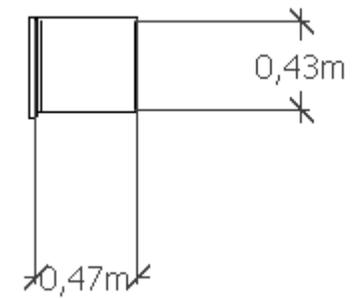
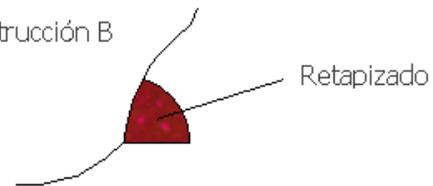
TAZA DE TÉ:



SILLA ANTIGUA:

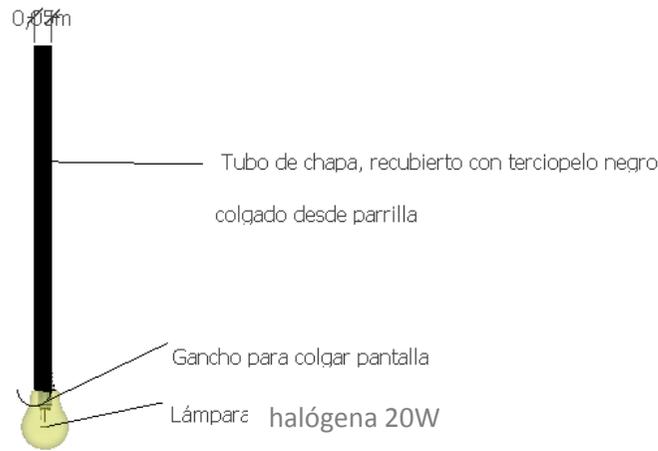


Detalle de construcción B



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

DISPOSITIVO PARA COLGAR PANTALLA:

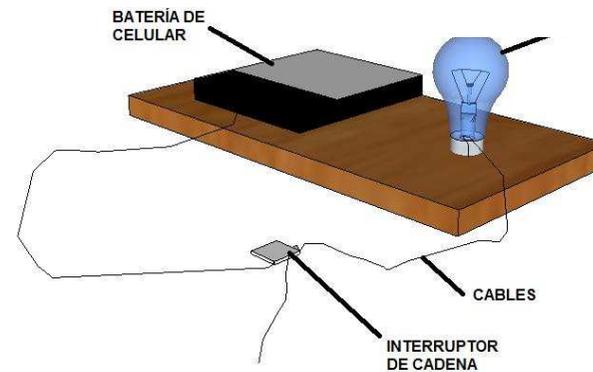


La pantalla requiere la posibilidad de poder trasladarse por el espacio sin necesitar de un cable, por lo tanto la fuente de luz debía obtenerse desde un sistema que funcione con corriente alterna. Para esto realizamos una adaptación de una batería de celular para que alimente una lámpara compuesta por 36 Led individuales blancos.

Además la pantalla requiere de una sistema de anclaje a la cabeza de la actriz/bailarina para lo cual realizamos una estructura de hierro de un diámetro de 18cm recubierto con gomaespuma, con lo cual queda sujeto.

TIEMPO DE MONTAJE SIN LUMUNARIAS: 30 MINUTOS

MECANISMO PARA ENCENDER PANTALLA CON CORRIENTE ALTERNA:



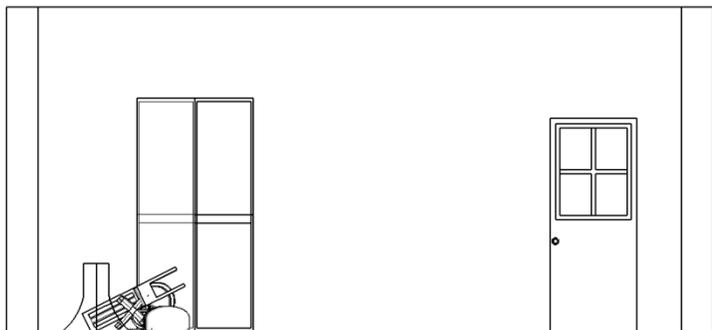
4.1.1 Diseño Escenográfico en perspectiva



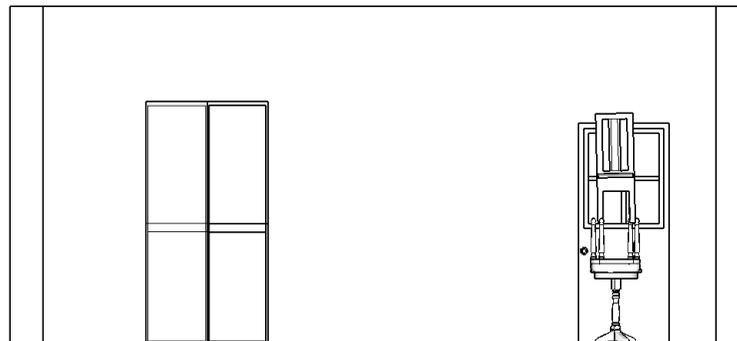


4.1.2 Diseño Escenográfico en movimiento

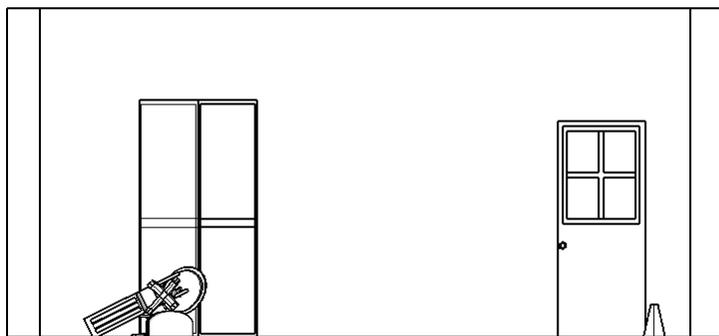
Momento 1



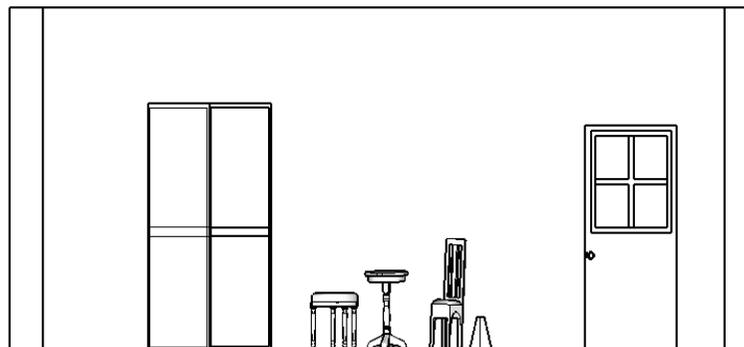
Momento 2



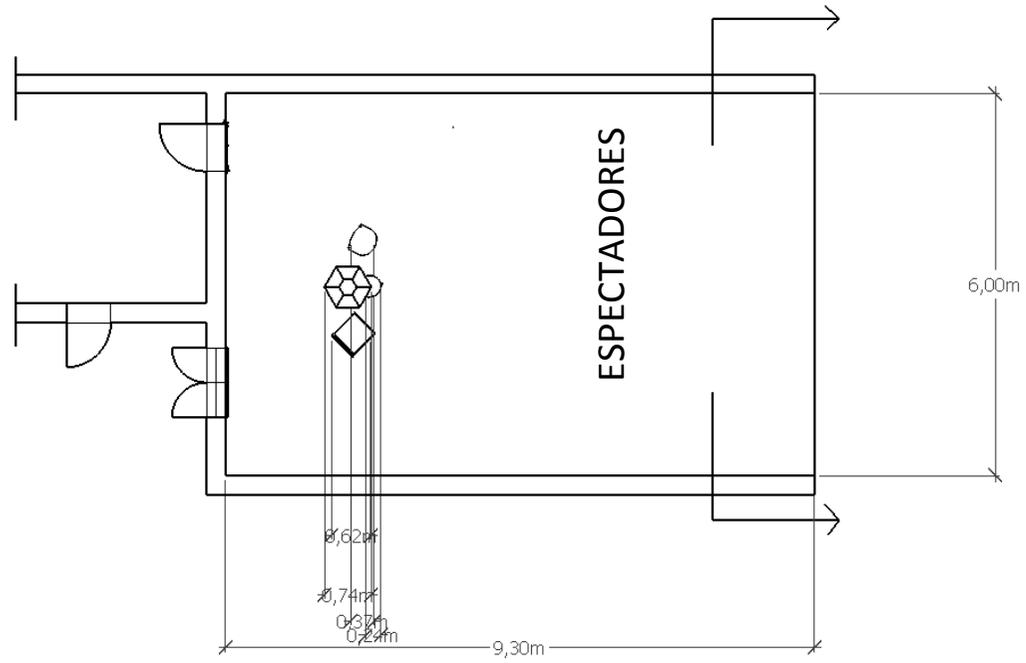
Momento 3



Momento 4

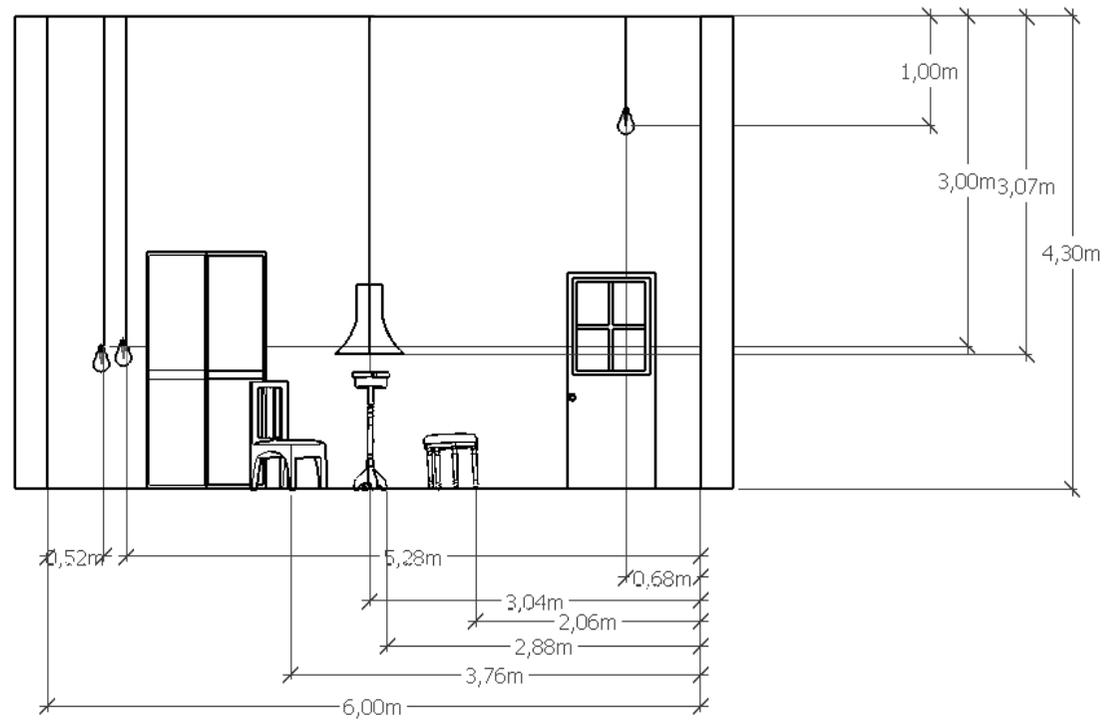


4.13 Planta escenográfica





CORTE A - A':



4.2 Iluminación

La iluminación está desde el principio del proceso. Realizamos algunos experimentos con sombras y utilizamos uno de los objetos de la escena como elemento diegético. Se trata de una pantalla de velador que otorga un punto emisor de luz y posibilita ampliar el espectro de las fuentes de iluminación: no solo usamos las clásicas luminarias teatrales sino que incorporamos lámparas tal como se encuentran en la vida cotidiana. Por otro lado, este objeto con luz propia, permite que la operación se realice desde el interior de la escena. Somos las actrices quienes nos encargamos en ciertos momentos de la ejecución, quedando a nuestra tentativa el manejo temporal de la luz.

Como elemento escenográfico y de iluminación utilizamos lámparas colgadas en escena que ayudan a la composición del espacio, delimitando zonas de actuación y reforzando los colores cálidos. No se trata de bombillas comunes sino de un tipo de lámparas halógenas, estilo *vintage*, de tamaño mayor a las convencionales que permite ver claramente el filamento en su interior. Reforzamos así la estética de la obra.

De esta forma la propuesta lumínica trabaja con una luz general cálida, que enmarca la acción, apoyada por puntos de color que realzan ciertos espacios de la escena. Así logramos dinamismo y recreamos el espacio lúdico. Sumamos a Sara Sbiroli al diseño y operación, completando el equipo de trabajo.

Proceso de creación de la iluminación: la composición de Sara Sbiroli

Sara Sbiroli se incorpora al proceso en el montaje de la obra, es decir, cuando los momentos de experimentación ya están prácticamente acabados y nos abocamos a la organización del material.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Las primeras impresiones de lo que se ve en escena son las que definen la propuesta de la iluminación: antiguo, precioso, no cuenta una historia sino que deja ver una serie de situaciones que suceden en un espacio.

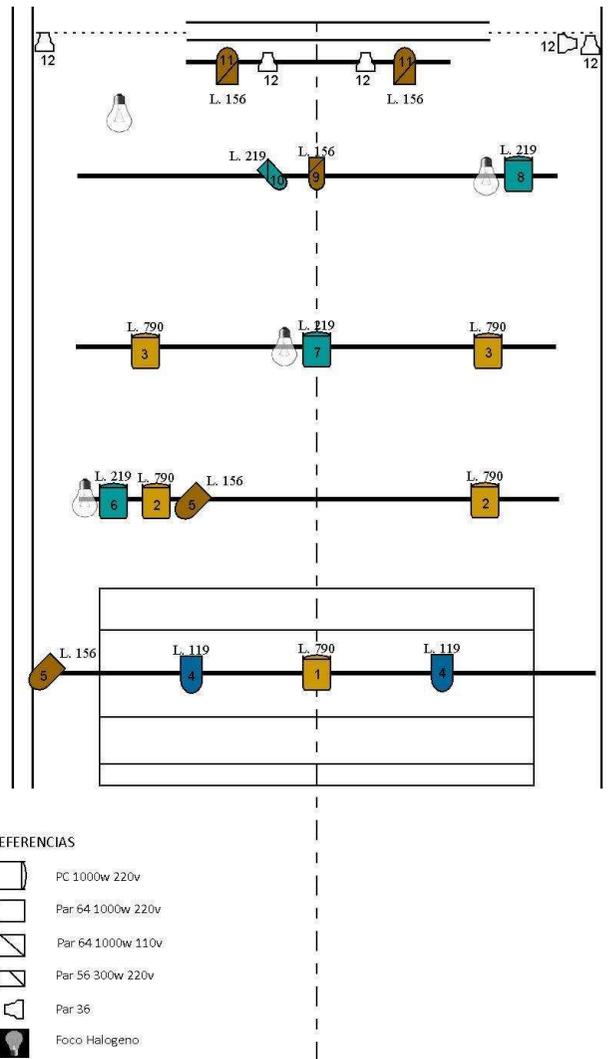
Al diseño lumínico lo definimos en base a la complementación de colores y a la disposición de luminarias. En cuanto al color, los primeros tonos en aparecer son los generales cálidos, basados en el material de construcción y las referencias que sugieren los objetos escenográficos. Así definimos los tonos marrones, chocolates y caramelos. En cada uno de los lugares donde hay lámparas colgadas contraponemos colores fríos, que puntualizan acciones. En torno a la disposición de luminarias encontramos algunas cenitales que sectorizan el espacio y, otras lo amplían, como los generales y aquellas que apuntan hacia las paredes.

La operación lumínica queda configurada en relación a dos ejes: las zonas de penumbra y la cercanía/lejanía con el espectador. Con respecto a la penumbra trabajamos la escena con intensidad baja, suficiente para apreciar los gestos y lo que ofrecemos desde la escena. Cabe aclarar que no buscamos que el espectador haga un esfuerzo para poder ver. Los colores cálidos y tenues aportan claridad y oscuridad a la vez, que dejan ver lo hermoso y lo perverso.

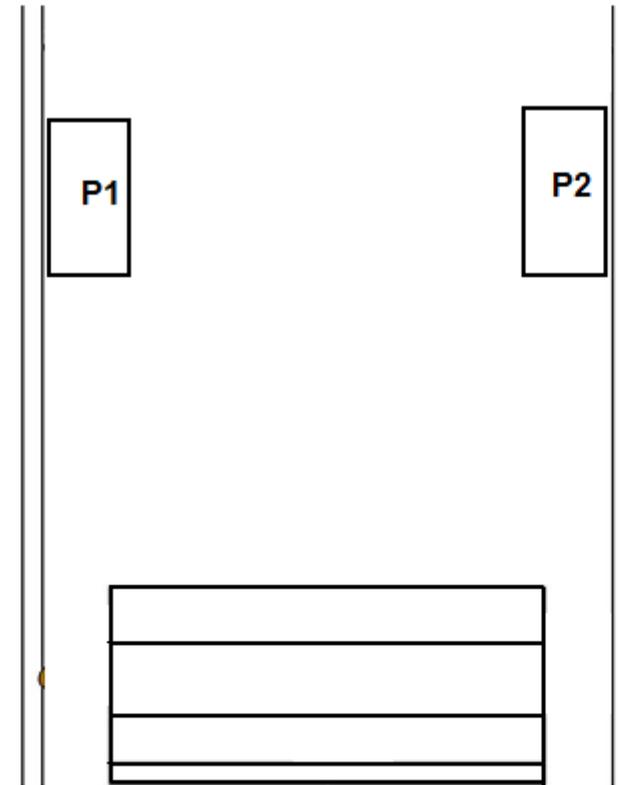
En relación a la cercanía/lejanía con el espectador, hacemos referencia al recorrido espacial que propone la obra: comienza muy cerca del público, alejándose a medida que se desarrollan las acciones. La luz sigue el recorrido dramático de la obra.



4.2.1 Planta de iluminación



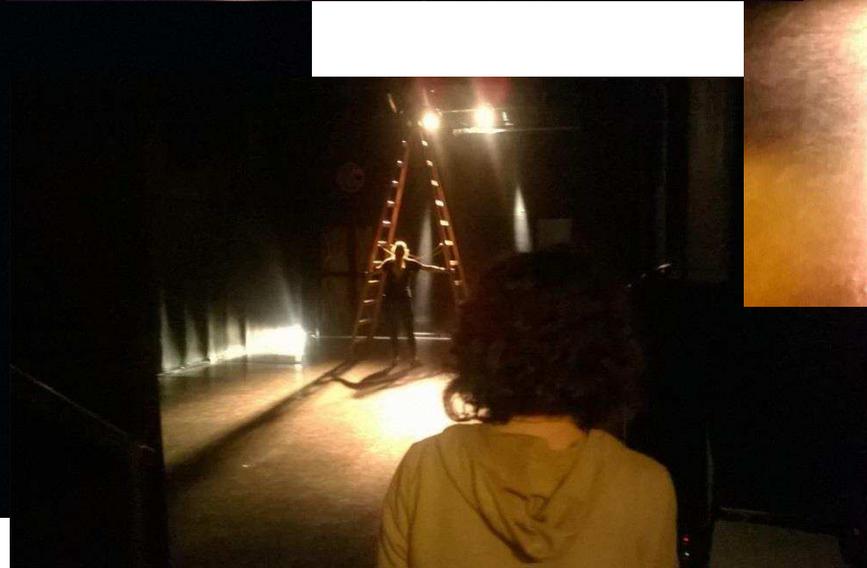
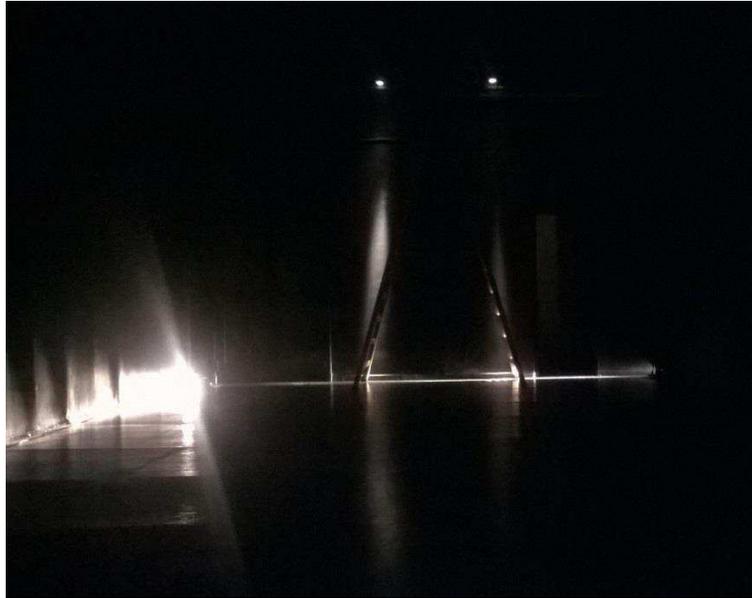
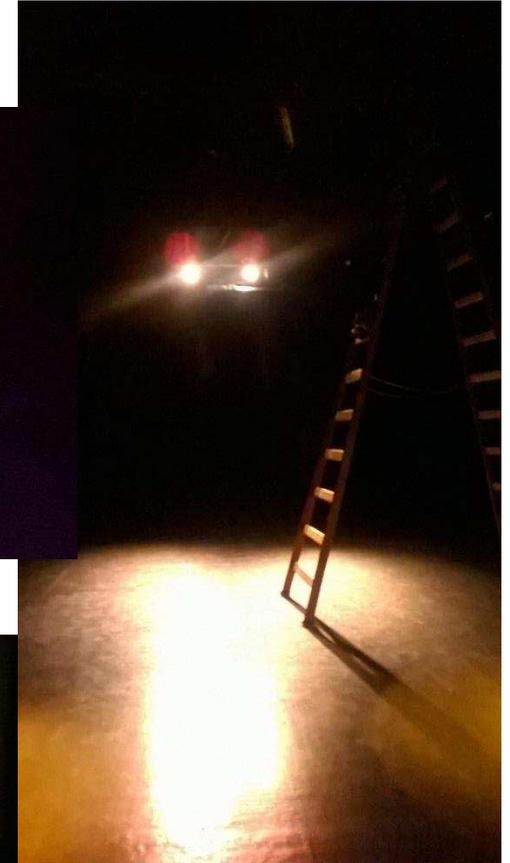
Planta de sonido



REFERENCIAS
 P1 Parlante izquierdo
 P2 Parlante derecho



Pruebas de iluminación



4.3 Sonorización

El sonido desde el comienzo del proceso es un elemento de suma relevancia: las improvisaciones están acompañadas de diferentes melodías que nos predisponen a actuar de determinadas maneras. Por ejemplo, una música movida nos lleva a realizar movimientos rápidos, mientras que una música lenta y densa, genera ambiente de tensión en nuestros cuerpos. Así comprobamos que la música es un elemento que contiene, le da un marco a la acción, potencia y acompaña.

Para la composición final, el trabajo del compositor Andrés Díaz se produce a partir de nuestras directivas, que determinan la duración y las atmósferas sonoras que se requieren. Por ejemplo, en la escena “Marionetas”, la música remarca los movimientos que se realizan: a cada uno le corresponde un sonido preciso. En las escenas “Traslado del espacio”, la música devela lo que viene: al sonar, todos sabemos que los objetos cambian de posición en el espacio. A su vez, la composición musical establece un diálogo con la cajita de música, cuya melodía es rescatada para repetirla y mezclarla con otros sonidos.

Utilizamos la sonoridad de la cajita musical no amplificadas, lo cual nos posibilita aprovechar sus particularidades concretas y reales sin engañar al espectador tergiversando su fuente de emisión sonora. Esto requiere un diálogo especial con el volumen de la reproducción de pistas y con la intensidad de nuestra voz. Por ejemplo, en la escena “Muñecas en pasarela” la música se acopla al tarareo; ingresa con un volumen bajo que va in crescendo, provocando una fusión de sonoridades.

Todos estos juegos de composición sonora nos conducen a desarrollar melodías agradables al oído que dialogan con la estética desarrollada desde los otros lenguajes escenotécnicos.



Proceso de creación de la música: la composición de Andrés Díaz

La musicalización de la obra está pensada a partir de la búsqueda de dos estéticas o sonoridades principales: por un lado la música de circo y por el otro lo tétrico o de terror. Esto tiene que ver con los cambios en el sentido que se le otorga a las muñecas durante la obra, pasando desde momentos más relacionados con el clown hasta otros en los cuales se resignifican los personajes y se acercan a lo tétrico. Para lograr ese resultado sonoro, el compositor indaga en la música de circo y la banda de sonido de películas de terror principalmente. Intenta encontrar los rasgos característicos, las instrumentaciones, las texturas y los elementos técnicos que definen estos estilos.

Para lograr generar la sonoridad de circo, hacemos hincapié en obtener una sonoridad ingenua y divertida, que al mismo tiempo conserve una atmósfera que le de profundidad y se relacione con el resto de la música de la obra. Para eso usamos el modo menor y la construcción de un material temático melódico con una sonoridad melancólica, en contraposición con un ritmo ágil, realizado con una tuba y un set de percusión estándar (redoblante, bombo y platillos) que ejecutan patrones típicos de la música de circo.

Por otro lado para lograr una sonoridad tétrica, utilizamos recursos de la música de terror y suspenso de muchas películas. Algunos de éstos son el uso de loops melódicos con sonoridades infantiles, descontextualizadas (el clásico es el loop con sonido de cajita musical), la aplicación de clusters en las cuerdas o en el piano, los trémolos reiterados en las cuerdas o la composición sin un campo tonal definido, con momentos atonales y otros politonales.

Sumado a estas dos cosas, proponemos la búsqueda de una sonoridad minimalista, cercana al estilo de Steve Reich. A partir de ella componemos el cuarteto de cuerdas. Nos valemos de pequeños loops de uno o dos compases que por superposición complejizan la textura y aumentan la tensión de la obra a medida que avanza. Es decir que no trabajamos a partir de la elaboración

y el desarrollo de un material determinado, sino de estructuras melódico-rítmicas breves que se superponen sin transformarse en el tiempo. Esta es una manera típica de trabajar la música minimalista, aunque en la pieza compuesta no se encuentran todos los rasgos de este estilo.

Finalmente, utilizamos la melodía de la cajita de música como un sonido unificador de toda la obra. Desde el comienzo, cuando los personajes abren la cajita de música percibimos ese timbre particular. Con diversas funciones, este sonido va apareciendo en cada pieza que compone la sonorización de la obra, a veces desplegando la melodía principal, a veces acompañando, a veces generando ingenuidad, o por el contrario dando la sensación de algo tétrico. Así, la cajita de música se constituye como un timbre fundamental, ya que cumple la función de unificar toda la música del espectáculo.

REQUERIMIENTOS DE SONIDO

Equipo de sonido con sus respectivos parlantes

Consola con entrada RCA estéreo

Cable mini plug – RCA estéreo

4.4 Vestuario y Caracterización

En cuanto al vestuario pensamos varias opciones de acuerdo a las corporalidades que surgen en diferentes momentos del proceso: pantalones cortos en forma de globo con camisetas, vestidos cortos como camiones, etc. Los diseños son vastos, pero al



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

comenzar a definir la poética de la obra nos decidimos por los vestidos grandes, al estilo “muñeca”, con el apoyo en el diseño y confección de Camila Murias.

Al decidir la forma de los trajes, reconocemos su complejidad, por lo que es necesario incorporar tempranamente algunos provisorios, similares a los de nuestro imaginario.

El diseño final consiste en vestidos de gran volumen compuestos por una falda de tafeta sobre la cual añadimos capas de tul y billonet negros, para culminar con media pollera de gasa en color ladrillo y maíz. En el torso se reciclamos vestidos con espalda descubierta en colores negro y marrón. Agregamos detalles en los extremos, como volados y cintas. Completamos los vestuarios con bombachas grandes que combinan.

Cabe destacar que realizamos varias modificaciones en el diseño al contemplar factores económicos, prácticos y estéticos. Los factores económicos determinan el reciclado telas y vestidos para reducir costos. Los factores prácticos y estéticos se reflejan en la confección, al utilizar materiales de poco peso y mucho volumen, pensando en la combinación de texturas y colores.

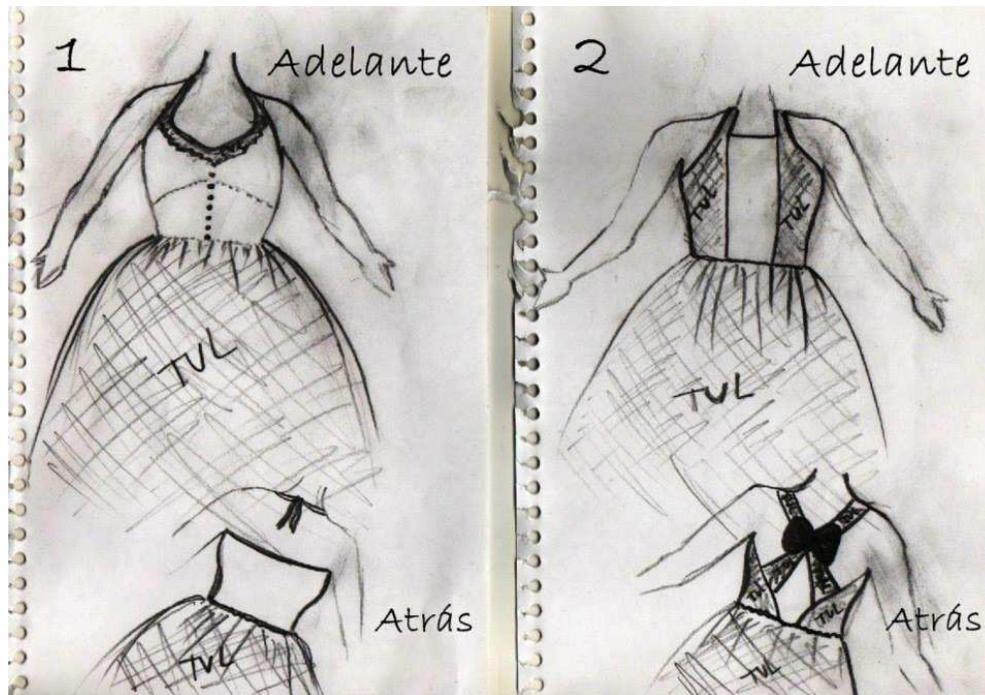
Desde el vestuario enfatizamos la idea de muñecas, permitiendo efectuar ciertas ilusiones sobre el ojo del espectador. En la primera escena escondemos a una de las actrices para dar la sensación de bulto; usamos los cuerpos como un objeto más. Así manejamos la superposición de telas y colores, que realzan las acciones, combinando comodidad, sentido dramático y atractivo visual.

En cuanto al maquillaje, decidimos enfatizar la artificialidad de los cuerpos, caracterizando a las actrices como muñecas. Para esto recurrimos a un trabajo de luz y sombra que exalta y minimiza determinadas facciones: una base homogénea, sobre la cual delineamos los ojos con la intención de agrandarlos; achicamos las bocas pintando la zona media y ruborizamos los pómulos.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Para complementar la caracterización, incluimos peinados funcionales a las necesidades de la obra. Las dos muñecas poseen peinados en altura: uno posibilita la precisión en las acciones de equilibrio al formar un espacio contenedor para la cajita de música y la taza de té, y el otro, permite la utilización de la pantalla en la cabeza.

Proceso de creación del vestuario: el diseño y la confección de Camila Murias

El proceso de diseño comenzó con la realización de bocetos, establecidos de acuerdo a los conceptos de **muñecas, superposición de telas y utilización de diversos colores.**



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica



Proceso de caracterización



5. LA MIRADA PARTICULAR

“Lo que no existe de manera latente, no puede ser hallado”
Peter Brook: 2004

5.1 Desde la dirección

Ludmila Rossetti

Mi trabajo desde la dirección fue guiar los ensayos trayendo propuestas elaboradas y pensadas con anterioridad, en soledad, para captar momentos de interés escénico y detectar posibles problemáticas, ofreciendo soluciones. Sin embargo, hicimos un trabajo en conjunto, compartiendo responsabilidades, decisiones y la construcción de sentido.

Abordé la dirección sin pretender imponer alguna verdad absoluta. Fue pensada desde la posibilidad de construir junto a las actrices, la iluminadora, la vestuarista y el compositor musical, un lenguaje propio, particular, en donde el centro de la investigación fuese el cuerpo (sede del acontecimiento escénico) con los sentidos que de él se desprendieran. No avalo la idea de que el director es el propietario de algún saber previo o alguna idea que pone (impone) en la práctica. De esta manera di la posibilidad de que la creación escénica tome rumbos inciertos. Inclusive, hubo momentos en que propuse cosas sin saber muy bien por qué. Esto derivó

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

en múltiples problemáticas, situaciones de incertidumbre, de inseguridades, que salvamos gracias al compromiso y aporte de todos los integrantes del grupo.

Desde la dirección agradezco la entrega, invaluable, de todos y por sobre todo de las actrices que aceptaron aventurarse a la iniciativa de una directora que no poseía experiencia en el rol, pero que en el devenir fue aprehendiendo cómo hacerlo y cómo serlo.

En esta época, es muy complejo para los artistas crear obras ya que, como dice Alejandro Catalán (2004: p. 30) “*son obras que cuentan con actores capaces de ser convocados a trabajar en obras que no existen*”, y, en este caso, las actrices/bailarinas asumieron la responsabilidad de afrontar un proceso que no sabíamos muy bien cuándo, ni cómo, ni cuál iba a ser el resultado, pero aportaron todo lo que son, lo que saben y lo que sienten.

Si bien es la primer experiencia que afronté desde la dirección, creo que los antecedentes en mi formación fueron fundamentales, no solo desde la formación académica, sino también desde la experiencia, ya que he transitado como intérprete por diferentes procesos bajo direcciones muy distintas que me permitieron formar ideas acerca de qué cosas pueden funcionar y cuáles no, teniendo la ventaja de conocer las problemáticas que pueden presentarse en las intérpretes.

Fomentar un lugar de trabajo ameno, fue uno de los puntos claves del proceso. Esto implica considerar todo lo que le acontece a las actrices/bailarinas: procurar que se alimenten correctamente, llevar propuestas cada ensayo que les den seguridad y contención, ser flexible en el plan al presentarse enfermedades, o malestares realizando cambios de actividades).

En este contexto se presentaron varias problemáticas como: comenzar a confiar en mi criterio de dirección, desarrollar estrategias para crear un espectáculo dinámico con solo dos personas, indagar en pautas colectivas e individuales.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

En la obra las intérpretes están todo el tiempo en escena, ya que la poética amerita que ambas muñecas sean las encargadas del devenir de las acciones. Al respecto escribe Victoria, una de las actrices: “Estas dos son falsamente amables entre ellas. No se quieren pero se necesitan”, no pueden existir la una sin la otra. Por esta razón hay muchos momentos en los que realicé un trabajo sobre la composición teniendo en cuenta la figura-fondo, es decir, una de las intérpretes está en el foco y la otra apoya con otra dinámica. Por ejemplo, en la escena “Sailor Moon”, produje una conjunción de elementos que permiten el desarrollo de esta estrategia: cada una de las actrices/bailarinas tiene una línea de acción que desarrollar a partir de la música, y el ingreso de la luz se da con mayor intensidad para resaltar los momentos que corresponden a cada una. La implementación de la voz también fue una estrategia de composición para dinamizar la escena: los espectadores son estimulados por los textos y los tarareos, es decir, por fuentes emisoras que no provienen de una medio mecánico (cajita de música) o de fuentes amplificadas (música incidental).

Un punto a favor fueron las diferencias que Lucía y Victoria proponían desde sus corporalidades, las disímiles formaciones de las que provienen se materializaron en las improvisaciones donde resolvían las mismas consignas de manera singular, complementando el trabajo de ambas. Además tuvieron la capacidad de ser versátiles al realizar las mismas dinámicas de movimientos. Esto me dió muchas posibilidades de combinaciones: unísonos, solos, superposición, complementación, etc.

Las problemáticas las condensé en una pregunta fundamental: ¿qué pautas son las apropiadas para este trabajo? ¿cómo se enuncian? Para salvar estas problemáticas realicé un trabajo de revisión y reflexión sistemática pos ensayo que me ayudó a desarrollar una dinámica de trabajo constante, que sirviera a las actrices como impulso para desarrollar su arte.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Una constante desde las pautas de dirección fue la exploración de la variación en las dinámicas de cada uno de los ejercicios propuestos mediante la alteración del peso, el flujo, el tiempo y el espacio (elementos básicos de la dinámica según Rudolf Laban).

Los ejercicios fueron simples excusas que di con la intención de llevar a cabo improvisaciones en donde las intérpretes pudieran dejar de pensar y el cuerpo tome protagonismo. Así logré, además, que las intérpretes se desarrollaran en un marco en el que tuvieran una tarea concreta que realizar. Habilité que enfocaran su energía en la acción y descubrieran la infinidad de posibilidades que el *cómo* puede presentar, y, en caso de extravío, impartí coordenadas exactas desde las cuales retomar el trabajo. Esto también las guió en la realización de la escena: es la estructura, el saber qué hacer y cómo, lo que posibilitó la repetición ensayo a ensayo.

La conformación de una estructura fue algo que me inquietó a lo largo del proceso, por lo que al surgir incipientes células de movimientos, ya sea por las calidades que manejaban, por la contraposición de los cuerpos o por algo del sentido que se despierta, busqué poder estructurar en acciones que sean factibles de reproducir. Esta manera de trabajo nos llevó a realizar una obra en la que desplegamos una ingeniería que amerita exactitud en cada una de las acciones. Sin embargo en los ensayos también procuré que trabajemos con los errores, adquiriendo práctica en la resolución de posibles inconvenientes. Esto nos permitirá resolver desde la corporalidad los incidentes que puedan surgir en las funciones.

Las estructuras que propuse fueron de diversas índole: algunas meramente gestuales y otras en las que el movimiento deja entrever los gestos. De todas maneras, en ambas pudo distinguirse un cuerpo *extra-cotidiano*, que no se parece al de la vida cotidiana con una gran potencia gestual. Aquí aparece el tema de investigación que desarrollé en las pautas de improvisación desde un “lugar narrativo” y un lugar de “la materialidad”. Algunas de las propuestas surgen de adaptaciones de consignas que he



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

explorado como creadora y otras devienen del proceso mismo. Por ejemplo, “Desde lo articular” y “Del texto” se desprenden del proceso, “Desde la lluvia” y “Subir y bajar” fueron una adaptación de consignas dadas por Viviana Fernández, “Del grotesco” extraído de clases de Oscar Rojo. Así mismo, a la hora de observar las improvisaciones el tema de investigación también estuvo latente, de aquí pensé preguntas sobre el gesto: ¿Cuándo hay gesto? ¿Dónde comienza un gesto y dónde termina?, en la dramaturgia ¿debe estar explícito el tema de investigación? Estos interrogantes fueron las guías del proceso escénico y de la investigación, quedando explícita la relación teórico/práctica.

Igualmente para la conformación y desarrollo de las estructuras de movimiento exploré el desarrollo de pautas de imprevisto, reacomodando sobre la marcha consignas. Necesité adaptarme, ser versátil, permeable y estar atenta a lo que sucedía. Lo inesperado, el error, lo imprevisible fueron parte del proceso y las pautas cambiaron, las adapté por intuición, por ganas, por capricho, por azar.

De esta manera fuimos desarrollando las escenas: enfoqué el trabajo en las acciones concretas que sucedían, conformando el texto, “*Tejer acciones en el espacio y en el tiempo, conduce al texto “Lógico-sensorial”: al teatro y a la danza*” (Barba, 1994: p. 241). Así se dieron las formas, sin buscarlas, sin imponerlas. Simplemente se presentaron, surgieron desde lo más auténtico de los cuerpos.

El resto del trabajo me llevó a comprender que se requiere de paciencia y confianza para encontrar algo que está ahí, que en algún momento aparece, y que es la búsqueda de la poética, de la *micropoética* (Dubatti, 2002: p. 59) la que generan esos cuerpos únicos que se construyen segundo a segundo.



5.2 Desde las actrices

“La actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único. En realidad se va al teatro, no tanto a que le cuenten una historia, sino a ver actuar. Esto es, a ver un procedimiento (...) donde alguien muy parecido a nosotros, durante un tiempo se ausenta y produce otra temporalidad.”

Ricardo Bartís, 2003

Lucía Castaños Manavella

Como actriz/bailarina, me veo inmersa en este proceso en donde lo construido, por el tipo de metodología escogida, floreció de las personas y los cuerpos que conformamos el espacio de creación. El no tener una estructura de obra clara de inicio, sino ideas, imágenes, conceptos, nos condujeron por el camino más arduo y largo: el de investigar y componer a través de nuestros cuerpos, mediante la improvisación como técnica de exploración.

La incertidumbre que tenía en un inicio, en torno a lo que iba a ser el espectáculo marcó mi actitud en los ensayos. El hecho de realizar una obra con un tema de investigación de por medio me condicionó a la hora de improvisar y por momentos no me permitió hacerlo con soltura. ¿De dónde saldrían los gestos? ¿Cómo llegaríamos a componer una obra desde el gesto a partir de los ejercicios de improvisación? ¿Eran apropiados los movimientos que hacía para la creación escénica? Estas preguntas me surgieron en los ensayos esperando resolverlas intelectualmente, pero lo concreto se resolvió desde el cuerpo. De esta manera me fui encontrando con Victoria en los momentos de improvisación, donde se generaron conexiones involuntarias: sin ponernos



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

previamente de acuerdo, ni mirarnos la vinculación entre nosotras estuvo latente desde el cuerpo, generando una comunicación puramente expresiva.

Esto me llevó a reflexionar sobre el gesto como conector y vínculo entre los cuerpos que se movían en escena. En la vida social, el gesto expresa, narra, comunica, cuenta y relaciona a las personas. Es un lenguaje que se configura de diversas maneras en cada sociedad. En el proceso sucedió lo mismo: el gesto se manifestó en los movimientos y nos unió en una comunicación que no requirió de análisis mentales previos, sino del cuerpo predispuesto y abierto a escuchar al otro, a sentirlo y actuar en consecuencia. Por esto el gesto estuvo presente en cada expresión, ya que es movimiento develado en las corporalidades construidas de nuestra obra.

Una de las problemáticas que transité como intérprete fue la de recuperar la corporalidad de la muñeca encontrada en los ensayos: el tono muscular, la forma corporal y la calidad del movimiento. En ese sentido, el formato de los ensayos, hicieron que con mi compañera pudiéramos volver a explorar el ejercicio “Movimiento articular” para alcanzar los cuerpos que habíamos perdido, y encontrarles nuevas variantes. Así, logramos encontrar en el cuerpo el anclaje de las muñecas: en mi caso, está en las piernas y la cadera, que manteniéndolas rígidas sin articular, provocan una firmeza en la parte superior del cuerpo que dejan ver lo mecánico de mi muñeca.

Por otra parte, la decisión de los roles que cada una desempeñó fue un desafío importante ya que implicó una dinámica de ensayo particular: estar solo con Victoria en el foco de la acción. De a poco y por el tipo de pautas propuestas, que apuntaban a expresar con el cuerpo sin pensar en movimientos virtuosos, compusimos la obra.



Logré construir una conexión con mi compañera de escena que nos permitió resolver cualquier tipo de accidente o dificultad dentro de la estructura de la obra. Por ejemplo en el primer ensayo con luces, se modificaron varias marcaciones espaciales, que pudimos resolver escénicamente.

El espacio despojado de personas no está vacío, sino que se llena con la presencia que logramos construir con nuestras acciones, manteniendo el cuerpo en eje, tensionando los músculos del abdomen para sostener el equilibrio, es decir, colocando al cuerpo en un nivel *pre-expresivo* que se relaciona con lo que Eugenio Barba (1994: p. 35) dice al respecto de las técnicas extra-cotidianas: *“tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, ponen-en-forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero creíble”*.

Victoria y yo somos muy distintas, en aspecto físico y en formación. Realizamos juntas la carrera de teatro pero diferimos en el estudio de danzas. Esto potencia la escena ya que nos complementamos desde la diferencia, componiendo y definiendo nuestro vínculo escénico desde la singularidad. Un ejemplo de esto se vislumbra en la manipulación que ejerce ella sobre mí. En un inicio, al realizar ejercicios donde la pauta apuntaba a movimientos danzados, se detenía a acompañarme y marcarme el origen de la acción y por dónde continuar. Luego, al ir tomando confianza en el espacio y en la misma pauta, se vislumbró un control hacia mis acciones, por lo que decidimos reafirmar la manipulación ejercida y componer desde esa idea.

Por otra parte, realizar una obra de teatro-danza fue un desafío a la hora de ver de qué manera incorporaría la danza, ya que somos principalmente actrices. Por este motivo la abordamos con pautas dirigidas al movimiento corporal despojado del virtuosismo con el que se realizan las técnicas de danza. Esto me permitió improvisar con más soltura, desprejuiciando las acciones que hacía; no apuntábamos a mostrar una técnica de danza particular, sino a mezclar los lenguajes. El cuerpo tiene memoria y al momento de improvisar, salieron elementos incorporados en mi formación como bailarina.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Con el fin de generar una estructura repetible, marcamos cada escena de la obra, precisando los movimientos de cada parte. En los pequeños espacios que no tienen una coreografía marcada, pude improvisar desde el cuerpo creado. Esto me produjo seguridad, ya que en todo momento hay una base sólida.

En los últimos ensayos, en los cuales comenzamos a realizar pasadas enteras de la obra, se me presentó la dificultad de abordar las diferentes muñecas que tiene cada escena. Fue un trabajo minucioso el clarificar cuál de ellas iría en cada parte y con ello definir los elementos que provocan los cambios de una a otra. Para esto nos detuvimos escena por escena y buscamos los momentos y elementos que nos producían los cambios, como por ejemplo el dirigirnos a tocar el foco para transformarnos de “muñecas ingenuas” a “muñecas acomodadoras” y poder trasladar el espacio, o la apertura de la cajita de música para volverme “muñeca ingenua”.

En cuanto a mi “muñeca perversa”, su incorporación a la obra fue posterior a la de Victoria y tuve que dedicar varios momentos de los ensayos a practicar la gestualidad de la misma, ya que no la tenía arraigada en el cuerpo. Observando cómo lo hacía mi compañera y con las indicaciones de Ludmila, encontré el modo de ejecutarla. Sin embargo, y debido a que tengo dientes pequeños, el labio superior (que se encuentra sostenido por la encía dejando ver los dientes) se me iba cayendo y no lograba culminar la escena con la cara correcta de la muñeca, entonces realizaba un movimiento de tensión succionando el aire con la boca para poder colocarlo nuevamente. Esta acción gestual fue incorporada como un tic de la muñeca, porque la directora consideró que enriquecía lo perverso, volviendo más acabada la escena en su totalidad.

Una problemática que tuvimos al pasar la obra completa fue la regulación de la energía. Cuando más entusiasmo y nervios tenemos, solemos realizar las acciones con exceso, provocando imprecisiones en los movimientos sutiles que tiene la obra. Un ejemplo de esto se manifiesta en la escena “Traslado del espacio” cuando desbordamos de energía provocamos ruidos o caídas

que normalmente no suceden. Por este motivo detecté los momentos en que debía controlarme, para lo cual pienso en el motor de cada acción.

A medida que pasaban los ensayos íbamos comprendiendo las intenciones de las pautas y lo que podíamos lograr con ellas. De este modo noté que mientras más precisas y delimitadas eran éstas, más fácil nos resultaba abordar las improvisaciones. Y a su vez, cuando no lo eran, comprendí que el propósito era generar movimiento a partir de la incertidumbre que podría generarnos el ejercicio. Con el correr de los ensayos, fuimos produciendo una comunicación y entendimiento propios del grupo que se refleja en nuestra poética.

En este proceso transcurrí por diversos momentos, tanto gratos como complejos, pero hubo tres cosas que estuvieron desde un principio, que fueron creciendo con el tiempo y que fueron fundamentales para el funcionamiento del grupo: *confianza*, *respeto* y *amor*. Confianza en las compañeras como artistas, en los roles de cada una, en nosotras mismas como creadoras, en el proceso. Respeto en cada decisión, palabra, directiva, acción, movimiento. Respeto al cansancio, a los enojos y furias, a la adrenalina, al ansia y al temor. Y amor en cada instante de esta etapa vivida.

Victoria Garay

Desde mi lugar de actriz/bailarina, fue importante la predisposición para el trabajo corporal y de improvisación. La conexión escénica con mi compañera también fue un elemento de mucha relevancia. En relación a este punto destaco el siguiente interrogante: ¿De qué depende esta conexión entre los cuerpos? El trabajo que nosotras llevamos adelante se basa puramente en la improvisación corporal, sin palabra, en donde raramente cruzamos miradas. Sin embargo, logramos una escucha corporal armonizando nuestras improvisaciones. La forma de movernos, la calidad de las acciones y la energía depositada en ellas se

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

configura de manera tal que no generó ningún inconveniente en cuanto a nuestra relación de partenaires. Esta particularidad me llevó a preguntarme acerca de las maneras de resolver las pautas propuestas. Si el gesto es eso que viene ya impreso en nuestro cuerpo, formado por el contexto cultural en el que nos desarrollamos y las vivencias que cada uno ha transitado en la vida, al pertenecer a la misma cultura, Lucía y yo, recurrimos a referentes comunes siendo éstos los que emergieron a la hora de improvisar pero, al mismo tiempo, se distinguían las individualidades de cada una formada por la experiencia personal.

Durante los ensayos me surgieron interrogantes tales como: ¿Cuándo hay gesto? ¿Todas las improvisaciones son gestuales? El gesto son las vivencias de cada uno manifestadas en el cuerpo, por lo tanto, siempre está presente. Nuestro proceso de investigación escénica no queda exento de esto: en cada encuentro en el espacio, con mi compañera, con cada pauta de improvisación se hizo presente mi gestualidad.

Los proyectos de teatro-danza en los que he participado han tenido en el espacio escénico muchos intérpretes. En esta producción escénica somos sólo dos, y además, estamos en el foco de la acción todo el tiempo (algunas veces más activas que otras pero siempre presentes). Personalmente, llevarlo a cabo es todo un desafío porque es una modalidad nueva que necesita administración energética para poder afrontar la demanda de la obra. De esta manera la construcción corporal y la dinámica de cada muñeca requirieron energías diferentes, siendo la conexión y la escucha corporal con mi compañera otro factor fundamental. Así, el proceso completo fue positivo, enriqueció mi experiencia personal y fortaleció los lazos con quien comparte la escena conmigo.

Mi formación radica principalmente en teatro. La práctica de la danza comenzó a ser parte de mi educación hace poco tiempo. Por lo que me surgió la siguiente pregunta ¿Cómo abordar la danza desde el teatro? Es desde este lugar donde comienza mi trabajo: desde el accionar mismo. La exploración en el espacio de los elementos formales que varían un movimiento con la combinación de dinámicas (como por ejemplo las que propone Rudolf Laban), impulsaron la composición y construcción del gesto a



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

través del trabajo corporal en acción, sin pensar si era danza o teatro. Con el correr de los ensayos y por el tipo de pautas que desde la dirección se marcaron encontramos un lenguaje propio que no se acercó al virtuosismo de la forma (propios de ciertos tipos de danzas) sino a generar una manera de relacionarme con mi compañera. El cuerpo y la gestualidad que cada uno manifestó, fue siempre el punto de partida, se trabajó con el material emergente y no con algo impuesto, haciendo genuino el vínculo que surgía.

La soltura, seguridad y confianza en las improvisaciones y propuestas corporales me las fue dando el tiempo y el trabajo en equipo. Un ejemplo de ello fue la construcción del “Dúo del año pasado”. En una primera instancia, las trabas personales hicieron que apareciera una corporalidad que denominé “Maestra de yoga”, es decir, un cuerpo que sólo acompañaba u observaba los movimientos de mi compañera. Para correrme de este lugar, se me propuso iniciar un trabajo desde las articulaciones haciendo hincapié en una sensación de manipulación que había despertado la “Maestra”. Este trabajo hizo, por un lado, que dejara de ser un mero acompañamiento del cuerpo de Lucía, y, por otro lado, empezáramos a generar un vínculo que proponía un estar presente en la escena y componer con ello. El sentido dramático que luego hicimos, dio lugar a la idea de titiritero y de manipulación (muy presente en nuestra obra).

A la hora de improvisar, para luego componer, fue muy importante trabajar la precisión del movimiento, en su “limpieza” y claridad. A esta conclusión llegué durante el proceso de búsqueda, selección y partiturización de las secuencias: prestando atención al cuerpo, y a cómo se ejecutan los movimientos, se llega a la máxima exactitud posible. No sólo se relaciona con la forma y la posición del cuerpo en el espacio, sino que es también, la calidad que acompaña: energía, trayectoria, comienzo y fin claro del movimiento. En relación a esto, uno de los momentos compositivos de mayor dificultad fue el de encontrar la “muñeca de la pasarela”. Durante muchos ensayos no me sentía cómoda con la que había construido, no podía repetirla, ni encontrarle variaciones

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

al movimiento, tampoco relacionarla con la muñeca de mi compañera. Era algo físico lo que no podía hallar. Específicamente le pedí a Ludmila retomar la etapa de exploración de las muñecas, es decir, sacarla de la situación en la que ya la habíamos empezado a incorporar. Así, mi muñeca adquirió una nueva corporalidad: rígida y mecánica. En mi propio cuerpo encontré los lugares que cambiaron la expresión de algo “circular y variable” a algo más “rígido y sostenido”. Los puntos de apoyo corporal: cuello, espalda, brazos y rodillas, me permitieron ir encontrando la calidad, la energía y la movilidad de este nuevo cuerpo.

Cada una de las muñecas que tengo en escena requirieron de un trabajo exploratorio corporal pero consciente de cómo se iba construyendo. Es así que la muñeca ingenua combina movimientos energéticamente dilatados y sostenidos que de repente se cortan otorgándoles una calidad particular de resolverse. A la muñeca perversa, le corresponde el cuerpo desarrollado en el párrafo anterior. La acomodadora cambia completamente de corporalidad: se transforma en un cuerpo “circular”, menos controlado y duro. El eje de movimiento pasa del cuello y la columna a los hombros y la cadera (lo cual facilitó la relación con los objetos de la escena). Focalizar los puntos corporales desde donde se construyó la materialidad escénica, es un trabajo que hace factible el paso de una muñeca a la otra. Cada una hace que resuelva mi “estar en el espacio” y el vínculo con la muñeca de mi compañera desde lugares particulares, variando el trabajo energético sobre la “presencia escénica”.

Todas estas diferencias se llevaron a cabo debido a los diversos estímulos y pautas con los que trabajamos, remarcando una vez más la importancia que tienen cada uno de los lenguajes escénicos dentro de nuestra propuesta, haciendo posible el resultado al que arribamos: una obra que surgió pura y exclusivamente del trabajo corporal, improvisado y guiado.

Otro aspecto importante es la posibilidad de resolver imprevistos en escena. Los accidentes pueden ocurrir en cualquier momento y de cualquier forma, por lo que los ensayos (sobre todo los últimos donde pasamos la obra entera) se orientaron en gran medida a dos cosas: la primera, pasar la estructura en la que se engloba nuestra obra haciendo hincapié en los cuerpos, los objetos

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

y los vínculos. La segunda, resolver los errores que se presentan. La extrañeza, la extra-cotidianeidad que manejan y en la que accionan las muñecas, hacen que no sea tarea sencilla, pero siendo fiel a la corporalidad construida es posible salvar los imprevistos sin evidenciarlos.

Otro punto de mucha dificultad fue la incorporación de la palabra al cuerpo extrañado. Al decidir la inclusión de textos en la obra me dí cuenta que no iba a ser tarea sencilla. Luego de analizar las escenas y su sentido, comenzamos a trabajar sobre ello. ¿Cómo debía ser la voz de esta muñeca? La propuesta fue que el cuerpo modifique la voz y no al revés. Por lo tanto, buscamos un gesto facial fijo y desde allí se produjo la emisión, llegando a una muñeca de voz susurrante que combina lo siniestro con lo inocente. Básicamente, el trabajo sobre la palabra fue el mismo que el que tuvo el resto de la obra: encontrar en mi cuerpo aquellos puntos de apoyo que modifiquen mi propia voz. Es así que el rostro fijo tiene el labio superior retraído, dejando al descubiertos los dientes, la lengua debe situarse en la parte media y trasera de la garganta para poder dejar pasar el aire, proporcionándole la característica aniñada y aireada. La combinación del cuerpo de la muñeca perversa más la posición de la lengua, me permitieron encontrar una voz que resulte coherente.

Como actriz, a lo largo de todo el proceso, reconozco que mientras más claras y concretas fueron las consignas propuestas por la dirección, más rápido pude resolverlas. Si la pauta generaba acciones que salieran pura y exclusivamente del cuerpo, los hallazgos que hicimos resultaron maravillosos: un cuerpo presente, activo, extraño y en acción, haciendo que hasta la incorporación de la palabra resulte más sencilla.

En general fue un trabajo que me resultó muy grato y placentero. Siempre hubo momentos en donde me encontré perdida y no se sabía cómo seguir, pero confiando en el trabajo propio y en el de todo el equipo se hizo posible encontrar nuevos caminos para continuar.



CONCLUSIÓN

Nuestro proceso de creación e investigación teatral nos ha llevado por un camino que nos permite establecer ciertas consideraciones en relación al gesto y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica.

En primer lugar utilizamos el gesto en un sentido funcional como recurso de composición coreográfica, es decir, como generador de materialidades escénicas reflejadas en series de movimientos que develan corporalidades distintas. De esta forma observamos cómo los aspectos comunicativo, evocativo, expresivo y estructural del gesto se manifiestan en la práctica escénica: muestran aquello que no puede ser dicho, lo inclasificable, lo indefinible, o sea, contienen más de lo que podemos decir y se encuentran arraigados en el cuerpo. A partir de esto concluimos que los aspectos del gesto se complementan y se dan en simultáneo.

En segundo lugar, son las pautas del “lugar narrativo” y las del “lugar de la materialidad” las que nos permiten generar cuerpos *extra-cotidianos* donde manifestamos el gesto. A través de la repetición, la variación de velocidades y dinámicas componemos los seres ficcionales de nuestra poética, ya que constatamos que el gesto organiza, evoca y estructura la corporalidad. Esto constituye un lugar de anclaje donde se generan *imágenes dinámicas*, que forman la génesis de nuestra obra.

En tercer lugar, la construcción escénica se da en los ensayos, donde el material es vinculado y toma forma la obra final, pero cada uno de los hallazgos requiere de un tratamiento específico, único, exclusivo, producto de la intuición, de la toma de decisiones y en algunos casos del azar. Esta forma singular de creación hace que no podamos detallar una fórmula, una receta o

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

unos pasos a seguir para llegar a conformar un espectáculo. Sin embargo, en todo el recorrido del proceso, podemos observar la presencia de las cuatro etapas antes desarrolladas: instancia de exploración, indagación sobre materiales, conformación de escenas y composición dramaturgica final. Sí podemos afirmar, como regla general, que los procesos creativos requieren una gran demanda de energía, en donde todos los sentidos se encauzan hacia un mismo rumbo, atendiendo a lo que la puesta en escena necesita.

Por otra parte, el texto escénico es mucho más que la suma del texto escrito y el cuerpo del actor, es un universo conformado de muchas partes en donde toma relevancia **cómo** se interrelacionan los diversos aspectos de la escena. Eso nos permite relacionar el cuerpo, la voz, los objetos, los vestuarios, la música y la iluminación, desde la **materialidad** de cada uno de ellos, con el fin de que afloren múltiples sentidos. Encontramos en el teatro-danza un lenguaje que nos permite transitar por diversas construcciones corporales, posibilitando sumergir al espectador en una vivencia sensitiva.

Estos son los ejes del trabajo que guían la búsqueda y desde donde se constituyen las reflexiones y aprendizajes propios de la práctica, posibilitando una vinculación con la teoría teatral, dancística, antropológica y filosófica, que nutren la investigación.

Para finalizar este trabajo, exponemos los interrogantes que se despiertan al cavilar sobre el recorrido de la investigación, que pueden llevar a nuevos rumbos el tema abordado: *El cuerpo extra-cotidiano produce un extrañamiento sobre la convención escénica ¿Cómo funcionan las actualizaciones de la convención? ¿Cómo se desarrollan los aspectos del gesto ya expuestos en un proceso donde existe una idea de sentido previa? El gesto social es propio de cada cultura, por lo tanto le da identidad, con esto nos preguntamos ¿Cómo abordar el gesto social desde su aspecto socio-político para la creación escénica? ¿Cómo se construye una crítica a la sociedad a partir del gesto?*

Mirando en perspectiva, la manera en que abordamos la investigación nos ha llevado por un camino con muchos matices, donde la teoría y la práctica se retroalimentan constantemente, enriqueciendo nuestra experiencia como artistas-investigadoras. Sin

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

embargo, creemos que ninguna teoría es suficiente para explicar la esencia del acontecimiento escénico, producido en el encuentro de los cuerpos, donde nacen los conocimientos más genuinos del campo.



- MERLEAU-PONTY, Maurice. *“Fenomenología de la Percepción”*. Editorial Planeta de Agostini. 1993.
- PAVIS, Patrice. *“Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología”*. Editorial Paidós SACIF. Buenos Aires. 2003.
- MORALES MARTIN, Marta. *“La Catástrofe del Gesto: Anomalías de la Mímesis en la Modernidad Tardía”*. Universidad Autónoma de Madrid. 2008.

Bibliografía consultada no citada

- BARDET, Marie. *“Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía”*. Cactus. 2012.
- BATTÁN HORENSTEIN, Ariela. *“Hacia una fenomenología de la corporeidad. Merleau-Ponty y el problema del dualismo”*. Ed. Universitas/ Ed. FFyH (UNC). 2004.
- Biblioteca Gustavo Riccio. Anne Teresa De Keersmaker, Rosas Danst Rosas, Danza *“Revisa El Bosco, pinturas, danzas y otras poesías”* [en línea] s/f [fecha de consulta 15 de septiembre de 2015] <http://revistaelbosco.blogspot.com.ar/2013/05/rosas-danst-rosas-danza.html>
- BLANCO, Cecilia (s/f) *“Cecilia Blanco”*, recuperado el día 15 de septiembre de 2015 en <http://www.ceciliablanca.com>
- BROOK, Peter. *“Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987”*. Ed. Alba. 2004.
- DAVIS, Flora. *“El lenguaje de los gestos”*. EMECÉ Impresiones. 1975.
- DÍAZ, Jorge y BRIZUELA Mabel. *“Teatral Dirección”*. Gobierno de la Provincia de Córdoba. 2000.
- LABAN, Rudolf. *“El Dominio del Movimiento”*. Fundamentos. 1984.
- LEHMANN, Hans-Thies. *“Teatro posdramático”*. Editorial Paso de Gato. 2013.



- LENZU, Anabella. Doris Humphrey. Su Vida, El Movimiento y Su Danza. “*Luciérnaga. Cuerpo y arte*”. s/f [fecha de consulta 15 de septiembre de 2015] http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/24_dorishumphrey2.htm
- MATOSO, Elina (compiladora). “*El cuerpo In-cierto; Arte/ cultura/ sociedad*”. Buenos Aires: Letra Viva. 2006
- NANCY, Jean-Luc. “*58 Indicios Sobre el Cuerpo. Extensión del Alma*”. Ediciones La Cebra. 2007.
- ORTIZ, B. 'Rosas danst Rosas', un clásico de la danza en el Central. *Diario de Sevilla* [en línea] 06 de marzo de 2015 [Fecha de consulta 15 de septiembre de 2015]<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1977482/rosas/danst/rosas/clasico/la/danza/central.html>
- PAVIS, Patrice. “*El análisis de espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*”. Paidós Ibérica. 2000.
- PIAGET, Jean y INHELDER, Bärbel. “*Psicología del niño*”. Ediciones Morata. 1969.
- SÁNCHEZ, José A. “*Dramaturgia de la imagen*”. Colección Monografías. 1994.
- SERRES, Michel. “*Variaciones sobre el cuerpo*”. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2011.
- VALENZUELA, José Luis. “*Bob Wilson. La Locomotora Dentro del Fantasma*”. Editorial ATUEL/La Avispa. 2004.



ANEXOS

Registro de ensayos

Creemos interesante poder plasmar el registro de ensayos que fuimos realizando en el proceso. Es por medio de esta escritura que pudimos establecer las relaciones más interesantes entre teoría y práctica teatral. Indicaremos entre corchetes la etapa a la que corresponde cada ensayo, según las establecidas en el *Capítulo 3.2 Hacia la conformación de la obra*: etapa 1: exploración, etapa 2: indagación de materiales, etapa 3: conformación de escenas y etapa 4: vinculación de las mismas.

Ensayo 1. [etapa 1] Buscamos trece gestos relacionados con situaciones donde la lluvia impera¹⁴. Elegimos algunos de ellos y los unimos para formar una secuencia. Posteriormente agregamos desplazamientos en el espacio.

Como resultado de esta práctica se configuró una secuencia de movimientos en donde la narración se vuelve determinante. La utilización de diferentes estímulos musicales (primero una música más triste, luego una música más alegre) lleva a las actrices/bailarinas a diferentes estados: una misma secuencia de acciones genera en quién lo ve diferentes sensaciones. La capacidad de contención que efectúa la música sobre la escena llama nuestra atención. ¿Qué sucede si traspolamos éstos mismo gestos a otras partes del cuerpo? ¿Comunicarán lo mismo? Somos actrices no bailarinas, ¿cuál es el lugar de la danza? Pensamos que el cuerpo propondrá desde su sabiduría.

Ensayo 2. [etapa 1] Llevamos los gestos a diferentes partes del cuerpo. Los pies.

Para poder reproducir las mismas sensaciones con una parte del cuerpo que con la totalidad, las dinámicas expresivas se vuelven imprescindibles, así un pie sumamente contraído que se retuerce con movimientos lentos, densos, pesados, no sugiere lo mismo que los pies

¹⁴ Ejercicio adaptado de la Cátedra “Análisis del Movimiento” dictado por Viviana Fernández (2013), en la Tecnicatura en Métodos Dancísticos, Escuela Superior de Teatro Roberto Art.

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

que se estiran y flotan sobre el suelo. A raíz de esto trabajamos con la idea de deformación, buscando movimientos y formas en los pies que los desfiguren.

Ensayo 3. [etapa 1] Danza grotesca¹⁵. A partir de una música con un pulso constante, se comienza a mover una parte del cuerpo y de ahí se contagia el resto, estos cuerpos comienzan a desplazarse por el espacio.

Un cuerpo grotesco se materializa, los personajes son bastantes claros (¿dos señoras con algunos problemas motrices? ¿monstruos de una ciudad perdida?). El imaginario de las actrices se activa (Vicki recuerda a su vecino), residuos de composiciones anteriores (remiten a trabajos ya realizados por las actrices)

¿Qué sucede con el vínculo entre ambas? Necesidad de que empiecen a componer en dúo.

Desde el primer momento desde la dirección hay dudas sobre las pautas, ¿cómo darlas?, ¿desde dónde pensarlas?, ¿el tema del espectáculo ya está cerrado, sabemos qué y cómo decirlo? ¿De esta manera no estamos negando los diferentes aspectos del gesto que son muchos más que solo su capacidad narrativa? Entonces... ¿Desde dónde partimos para la investigar el gesto?

Ensayo 4, 5, 6, 7. [etapa 1] Realizamos ejercicios en dúos: acostar y levantar al compañero¹⁶. Buscamos diez maneras diferentes. Luego las unimos, formando una secuencia de movimiento. No utilizamos música.

Desde las formas concretas que las actrices proponen se va generando un vínculo y un sentido. En la observación de afuera se hace evidente la aparición de gestos propios de las chicas. A medida que la secuencia se va limpiando y a hacerse conocida para las actrices, los gestos, antes más marcados, se van fusionando, dando como resultado movimientos ligados.

Al repetir el ejercicio, el sentido es más evidente, hay un cuerpo que ejerce una manipulación muy marcada sobre el otro cuerpo. Lo siniestro, “algo que se teje”. Agregamos música.

¿Qué pasa con el vínculo? ¿cuáles son las características de los cuerpos? ¿Qué sucede cuando no se está manipulando? ¿Cuál es la relación que aparece entre los cuerpos? ¿Cómo se evidencia corporalmente esa relación?

Inquietudes por parte de las actrices que no se sienten tan cómodas en el lugar de manipulación, ya que no saben qué hacer con su cuerpo. Las actrices se sienten más cómodas con música.

Aparece un SENTIDO: Relación muñeco/titiritero y por momentos, liberación de esa manipulación

¹⁵ Este ejercicio surge a partir de la idea de un cuerpo que danza que a la vez es grotesco, adaptado del material dado por Oscar Rojo en el año 2011.

¹⁶ Ejercicio tomado de la Cátedra “Composición Coreográfica II” dictado por Viviana Fernández (2014), en la Tecnicatura en Métodos Dancísticos, Escuela Superior de Teatro Roberto Art.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Desde la dirección se propone enfatizar las dinámicas que se insinúan en cada cuerpo. Esto les da a las chicas motivos para construir su cuerpo además de la manipulación de la otra. TENSION (deformación en dedos, manos y pies).

Ensayo 8, 9. [etapa 1] Bloqueo una parte del compañero¹⁷, desde ese nuevo lugar se lleva al máximo los movimientos. Utilizamos música. Al transcurrir el ejercicio va tomando dinamismo y ya ni siquiera hace evidenciar el momento de cambio de rol. Movimiento ligado y fluido. Hay una gran escucha entre las actrices y es en estos momentos donde el trabajo se vuelve interesante. El que bloquea debe tomar decisiones que hablan por sí solas. Cada vez arriesgan más y comienzan a bloquear con otras partes del cuerpo. La persona inhabilitada por sectores, lleva los movimientos al extremo, se preguntan ¿por dónde va el movimiento? ¿Qué muevo? ¿Dónde está la complicación física y cómo lo resuelvo? ¿Cómo compongo con mi compañero?

Pequeña variante del ejercicio anterior: Bloqueo una parte del compañero en el acento de la música. El ejercicio se transforma, el movimiento ligado se corta, exigiendo mayor grado de precisión. Aparecen gestos, no se reconoce un sentido directamente, están totalmente extrañados. El ejercicio sirve como método de composición. Hay que escoger qué mover y cuándo. Obliga y ayuda a concentrar todo el cuerpo y la energía en el próximo movimiento. Todo el cuerpo se prepara para ello. El movimiento por el movimiento mismo diluye la energía (aunque no necesariamente debería ser así). Trabajo sobre el detalle: no importa tanto el movimiento sino el detalle de este.

Ensayo 10 y 11. [etapa 1] Trabajamos con corridas, texto que se dicen de manera mecánica. Formas sostenidas en el tiempo¹⁸.

Las actrices corren, desde afuera se les dice ahora y corren a un abrazo, lo sostienen un minuto y medio con música. Vuelven a correr. Se colocan en fila y dicen un texto. Corren, paran se abrazan, sostienen, con una canción que rápidamente nos remite a una historia de amor o por lo menos involucra sentimientos.

La forma del abrazo al mantenerse comienza a deformarse, a variar casi imperceptiblemente, se nota el cansancio de los cuerpos, el esfuerzo por sostener la forma. La música acompaña el gesto, dando un contexto. Ninguna de las acciones se interpreta, solo vale la fisicalidad de las mismas. ¿Qué sucede cuando el signo y el referente no se condicen? ¿Cómo funciona la contradicción en la construcción de sentidos y significados? ¿Cómo se construye sentido? ¿De qué depende la interpretación?

¹⁷ Este ejercicio deviene de la actividad anterior de “subir y bajar” intentando generar otras materialidades a partir de que las actrices tengan una tarea concreta para hacer.

¹⁸ Ejercicio adaptado de seminario dictado por Pablo Rotemberg (2014)



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Ensayo 11, 12 y 13. [etapa 1] Tercera semana de enero 2015. Improvisación. Teniendo en cuenta elementos formales de la composición (niveles, velocidades, unísonos, pregunta-respuesta) empieza el movimiento, con la utilización de diferentes músicas.¹⁹

En estas improvisaciones comienzan a surgir movimientos muy interesantes y potenciales de ser profundizados: trabajos articulares, gestos con brazos, combinaciones de movimientos, diferentes utilidades del espacio, fragmentación del cuerpo, gestos cotidianos de acomodarse la ropa y el pelo.

Ensayo 14. [etapa 1] Cuarta semana de enero 2015. Improvisación. Las actrices dispuestas en diagonal comienzan a copiarse los movimientos. En este ensayo surgen las “muñecas” y “los lagartos”. Los primeros son movimientos articulares y los segundos, movimientos que remiten al cuerpo de un animal.

La observación modela nuestra propia forma de adquirir expresividad y la manera en que ella se trasmite o se manifiesta. El contexto en cual se desarrollan y forman las actrices no es el mismo ¿Cuál es el punto de conexión? Existen imágenes que todos reconocemos (Barbie, marioneta, “grotesco”). Hay un referente que hace activar el imaginario individual, por lo que se pueden reconocer elementos comunes en los cuerpos.

Ensayo 15 y 16. Primera semana de febrero 2015. Rescatamos las “muñecas”, realizamos caminatas individuales por el espacio, dislocando articulaciones.

En la caminata prima el llevar al extremo el movimiento, son movimientos cortados, juegan con los niveles. En el nivel bajo aparece nuevamente lo animal. ¿Cómo llegamos de lo extra cotidiano a lo cotidiano? Trabajo sobre la transición.

Ensayo 17, 18 y 19. [etapa 1] Segunda semana de febrero 2015. Trabajamos lo animal que surgió de la semana anterior. Desde el movimiento articular en plano bajo, una luz rasante acompaña el ensayo.

La luz muy blanca baña los cuerpos y las sombras se proyectan sobre la pared. “Los lagartos” aparecen, los rostros se transforman, se compenetran con la acción. Ya no es movimiento cortado, comienza a ligarse, cuerpo extraño, fuera de lo cotidiano. Los cuerpos con el piso generan una sonoridad propia. Gestos sin significados se manifiestan ¿los Lagartos, los animales, tienen gestos sociales? ¿cuáles son las condiciones para que algo sea considerado gesto?

En estos ensayos profundizamos en las dinámicas corporales, rescatando momentos de las improvisaciones para que puedan ser repetidos. No realizamos una secuencia estructurada. Probamos la composición de sombras, sin música. Con esto las actrices no se sienten muy bien, no pueden entrar al trabajo.

¹⁹ Ejercicio se hizo con la intención de que las chicas puedan reconocerse improvisando y volver a entrar en estado de creación después de las vacaciones.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Ensayo 20. [etapa 2] Tercera semana de febrero 2015. Trabajamos con Las Muñecas. Rescatamos las caminatas y la corporalidad de cada una.

En este ejercicio se nota la diferencia de los cuerpos y las dinámicas que se adquieren. Por un lado Lucía utiliza movimientos más cortados, mientras que Victoria utiliza movimientos ondulantes, la mirada y expresión de la cara son claves en el trabajo. Los gestos se hacen presentes entre forma y forma, son gestos no cotidianos. A este ejercicio le sumamos el subir y bajar a la otra. Surge una competencia por llegar a algún lugar, muy cómico. Ideas de obra se van hilando (repetición de escenas, cortes, devenir, transformación)

Surgen ideas de vestuario y utilización de diferentes objetos.

Ensayo 20, 21 y 22. [etapa 2] Cuarta semana de febrero 2015. Estructurar secuencia de movimientos de Las Muñecas.

Cuesta entrar en clima de trabajo. Para recuperar se marca los motores de los movimientos de cada una de las actrices. Se puede generar una secuencia fija de acciones, no siempre se encuentra el cuerpo. Probamos con diferentes músicas, melodías muy teatrales llevan a las actrices a una registro clown, con personajes con identidades muy marcadas, preferible una música menos elocuente. ¿Por qué fueron poco productivos estos ensayos? Puede ser por la repetición del ejercicio, no generar materiales nuevos nos inquieta, nos sentimos perdidas. Falta confianza y soltura en los cuerpos, nos frustra.

Ensayo 23. [etapa 1] Primera semana de marzo. Movimientos mecánicos en los que las actrices se acomodan y/o sacan la ropa.

Lucía trabaja sacándose y poniéndose la remera, Victoria trabaja con acomodarse la ropa. El movimiento se vuelve mecánico por tener una dinámica cortada y precisa. La mirada es fundamental ya que ayuda a definir los movimientos. Al realizar los movimientos el rostro, el gesto de la cara, se va transformando y se observan ciertas líneas de sentido. Mientras más estructurado, limpio y preciso el movimiento, mejor se ve. Se vuelve más interesante el trabajo, ya que comienzan a implicarse todas las partes del cuerpo y la “energía” no se dispersa sino que se condensa y “explota”.

Ensayo 24. [etapa 2] Retomamos y recordamos la serie de subir/bajar del año pasado. Trabajo sobre el contraste: Lucía muñeca, Victoria persona.

¿Qué movimientos son necesarios y cuáles no? Todo parece ser un trabajo de precisión y exactitud: Cabeza, mirada, brazos y manos: circular pero cortado y mecánico. Construir la calidad de movimiento ¿cómo? ¿Desde dónde nace?

Trabajo personal sobre lo preciso: un movimiento empieza y termina claramente.

Surge la idea de buscar un texto para decir en el ejercicio.



Ensayo 25, 26. [etapa 1 y etapa 4] Segunda semana de marzo. Del texto.

Realizamos un trabajo de mesa: ¿hacia dónde vamos con el espectáculo? Aparecen diferentes tentativas de posibles significados, nada relevante. Surgen inquietudes por la manera de encarar los ejercicios:

- No tomamos gestos cotidianos de partida, sino los que aparecen sin ser buscados. ¿algún gesto puede ser solo comunicativo?
- En los ensayos se trabaja con materiales muy diversos, podría desprenderse un tipo de obra hecha de fragmentos. Esto nos despierta otros textos a los cuales recurrir. ¿Cómo trabajamos significado/sentido? Todo tiene sentido pero no todo significado
- Inquietud en cuanto al sentido y al significado que nos gustaría que tenga la obra. ¿Qué nos gusta de lo que improvisamos? Tomarlo, definirlo y con ello ver posibles uniones. Composición de textos propios. Decidimos que vamos a seguir rescatando material y de acuerdo a lo que salga vamos a decidir en cuanto al significado del espectáculo. Intentar realizar escenas, viendo cómo unir las, qué las une.
- Pensamos incorporar textos de Vivian Lamarque propuestos en la Cátedra Actoral II con Roberto Videla.

Escritura.

Escribimos un “cadáver exquisito” para tener otros materiales para poder improvisar.

“Para arreglarse es muy, pero muy necesario el uso adecuado de manzana con paté, maracuyá con helado de frutos del bosque verde y problemas de visión. Daltonismo decía, decía, decía, palabrotas de esas que no se deberían decir porque todos saben o no saben, saben o no saben, y así tres veces más lo que pasa el tiempo, verano, otoño, invierno, primavera y otra vez otoño y cualquier otra estación. Lo único que nos importa en este objeto contundente con el cual se puede llegar a podar el pasto verde al sur, pasto verde al norte, pasto verde al este.”

Ensayo 27. [etapa 1] Segunda semana de marzo. Sobre el cadáver Exquisito comenzamos a poner gestos: a partir de una palabra, el sentido de la frase, etc. que las actrices escuchan, se componen gestos con el cuerpo. Éstos se realizan en un tiempo de negras regido por música, llevándolos al máximo nivel de extracotidianidad posible.

Al principio cuesta el ejercicio (salen cosas demasiado ilustrativas) pero al dejar de pensar y solo accionar, surgen partituras de movimientos, el máximo es un lugar donde lo extracotidiano se despliega, el gesto organiza el cuerpo, tiene un comienzo y un final preciso que permite la repetición. De a poco, los movimientos, se vuelven más concretos, extraños, pero a la vez muy gestuales (socialmente hablando).

Al ver el video resulta curioso observar que las actrices se mueven de forma similar sin mirarse. Aunque la dinámica cambie o sea distinta, hay algo de la esencia del movimiento (dirección, calidad, niveles, etc.) que se relacionan.

¿Cómo rescatar la esencia del movimiento? El gesto no es solo imagen pero el movimiento se vuelve interesante cuando tiene un comienzo y un final claros.

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Tarea: Realizar una secuencia de movimientos con los gestos que se extrajeron de este ejercicio.

Ensayo 28. [etapa 1] Tercera semana de marzo. Partimos de movimientos propios de cada una de las actrices, movimientos que se realizan en diferentes situaciones cotidianas, jugamos con variaciones en velocidad, tiempo, desplazamientos.

Partimos de formas reconocidas por las actrices que fuera de contexto se re-significan, ya no es Lucía bailando cuarteto ya no es Victoria feliz. Al variar las dinámicas y concentrar la atención en desarrollar los motores de dónde viene el movimiento cosas nuevas aparecen, dándole matices al movimiento, haciéndole caso a lo que va surgiendo para que nuevos movimientos aparezcan. Tomar decisiones sobre qué cosas hay que acentuar y por ahí continuar la búsqueda. ¿Cómo el movimiento va mutando? Según a qué parte del cuerpo se le hace foco, puede llevarse hacia lugares muy distintos. ¿Cómo retomar lo improvisado?

La palabra. Para trabajar la emisión del texto las actrices leerán el texto algunas veces al día sin memorizarlo. A la hora de hablar no importa que utilicen exactamente las mismas palabras del texto. Se propone jugar con las inflexiones, los tonos, la velocidad, siendo una de las actrices manipulada por la otra, en un momento la actriz manipulada habla y en el otro lo hace la manipuladora.

El ejercicio tiene el objetivo de sacar el texto de su nivel interpretativo y tratarlo como los movimientos del cuerpo, un texto musical, un texto extraño. ¿Cómo entra el texto con el movimiento? ¿Vale la interpretación? ¿O sólo con decirlo, más la construcción corporal lo hacen interesante (la voz y la palabra dicha se modifican en pos de lo que mi cuerpo se estimula)? Al aparecer junto con una acción clara se vuelve atractivo.

Ensayo 29. [etapa 2] Cuarta semana de marzo.

Seguimos trabajando con el texto de la misma manera de antes. Luego probamos recuperar el cuerpo de muñecas y con este cuerpo decir el texto, primero separadas y luego juntas, al juntarse comienzan a componer musicalmente los textos. Componen en base a lo que el otro cuerpo propone.

Hay dificultades para recuperar los cuerpos de muñecas al no encontrar su esencia. Se prueba otra corporalidad prestando atención a los anclajes en el cuerpo, para poder recuperarlo posteriormente.

Ensayo 30. [etapa 3] Cuarta semana de marzo.

Victoria muestra un trabajo individual que había sido pedido: con el estímulo de una canción realizar una secuencia de movimientos. Ella lo trabajó haciendo escuchar la canción a varias personas que debían decirle a qué les remitía lo que escuchaban (imaginaban la nostalgia, la quietud y el movimiento, el mar y su sensación) y a partir de esto creo una secuencia de movimientos.

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Lucía llevó una cajita musical y nos mostró una secuencia que había compuesto en un seminario. Esta composición se dio a partir del vínculo del actor con el objeto, que era utilizado de manera cotidiana y de maneras extracotidianas.

Ludmila llevó compuesta el inicio de una secuencia de movimientos a partir de lo trabajado en los ensayos anteriores. Esta secuencia la seguimos desarrollando en el ensayo.

Ensayo 31, 32 y 33. [etapa 1 y etapa 2] Primera semana de abril.

Trabajo con objetos. Nos interesa ver cómo se manifiestan los gestos en relación a los objetos.

Victoria explora con un balde y Lucía continúa con la cajita musical. Las pautas que se transmiten tienen que ver con la utilización de los objetos de manera no habitual, indagando en las relaciones menos predecibles entre actor-objeto²⁰ (objeto fuera de control, copiar la forma del objeto, ocupar los espacios que el objeto deja, realizar las acciones que el objeto permite, objeto que se revela, etc.) . El objeto es protagonista, en una relación dialéctica con el cuerpo de las actrices: es un cuerpo presente a disposición de un elemento que lo modifica, que a veces se convierte en una extensión del cuerpo y otras es autónomo.

La exploración deriva en el pedido de la estructuración de una secuencia de movimientos. El resultado son secuencias dinámicas en donde objeto y cuerpo se comunican y sorprenden a quién observa, lo inesperado sucede, el imaginario se activa.

Lleva a imaginar la posibilidad de escenografía: sillas empotradas en la pared, que posibiliten juegos.

Ensayo 34, 35. [etapa 2] Segunda semana de abril.

Trabajamos el dúo del año pasado, probamos cambiar la dinámica de movimiento, las chicas serán muñecas. No funciona, todo se vuelve muy trabado. Nos damos cuenta de que la fluidez es la clave del dúo.

Ensayo 36 y 37. [etapa 3] Tercera semana de abril.

Intentamos unir ejercicios para formar una escena. Ordenar.

Lucía comienza con secuencia de Sailor Moon, Victoria continúa con su tarea, finalmente llegan al dúo del año pasado. El montaje funciona es atractivo de ver. Se materializan distintos espacios (la iluminación se manifiesta)

Inquietudes acerca del sentido: ¿Qué vamos a decir/contar/transmitir? ¿Qué queremos?

El sentido que se despierta: ¿qué llama nuestra atención en los ensayos? ¿Qué lecturas hacemos? ¿Nos llevarán a decir algo, más allá de la forma? ¿Nos lleva a una obra fragmentada sí o sí? ¿Qué decimos? ¿Qué sucede con los cuerpos más allá del significado? El acontecimiento,

²⁰ Ejercicio extraído del seminario de teatro de objetos dictado por Santiago Grand en la Nave escénica, marzo de 2015.

Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

lo que pasa en el cuerpo y en el espacio no está en lugar de otra cosa, lo que pasa ahí es lo que pasa. La construcción de un cuerpo ilimitado en donde convergen entidades disímiles (“lagartos” y “muñecas”).

Ensayo 38, 39. [etapa 2] Cuarta semana de abril.

Trabajamos el dúo del año pasado. En este dúo el gesto se vuelve “danza”. Limpiamos movimientos que no salían bien: cambiamos algunos por otros y fuimos buscando por donde podían estar las fallas y las formas de corregirlas (adaptándose al rol que le toca a cada una dentro de la serie y a los cuerpos que tenemos). Decidimos hacerla bien dinámica y ligera. Necesitamos de una estructura de obra tentativa para seguir.

Ensayo 40, 41. [etapa 1] Quinta semana de abril.

Ejercicio: leímos un texto y las actrices marcaban los lugares donde les resonaba. Establecidas las secuencias le agregamos texto. Aumentamos la velocidad de la secuencia. La velocidad posibilita que el gesto se aleje de su primera significación dejando leer otras cosas. Los textos son solo textos que nos gustan.

Ensayo 42, 43. [etapa 1] Primera semana de mayo.

Pauta de improvisación: representamos, exagerando (diciendo y haciendo) al máximo el significado del texto, sacamos la voz, nos quedamos con el movimiento, y variamos la velocidad.

La repetición da como resultado la sensación de lo mecánico, remite a las muñecas, algo que está entre lo humano y lo mecánico (lo que se lee)

Definición de objetos: cajita musical, tazas de té, pantalla (en lugar de balde).

Ensayo 44. [etapa 2] Segunda semana de mayo.

Trabajamos con la secuencia de bloqueos: se propone un cuerpo cotidiano de la actriz que está arriba y un trabajo expresivo de la actriz que está en el suelo.

Da la sensación de que se trata de diferentes partes de una misma persona, gesto social visible y lo oculto, lo otro, lo extracotidiano aparece.

Ensayo 45. [etapa 4] Segunda semana de mayo.

Estructuramos la obra en base a los textos que nos gustan de Vivian Lamarque. (de acuerdo al significado de cada uno de los textos colocamos los materiales que tenemos según a lo que nos remite). Surge la idea de confeccionar un espacio para tomar el té ¿cómo se compone el espacio? Surge el diseño de los vestuarios y se definen los objetos que serán parte de la escenografía.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Ensayo 46, 47. [etapa 4] Tercera semana de mayo.

Trabajamos sobre la estructura de la obra comenzando por la primera escena (combinación de materiales que colocamos bajo el primer texto): movimientos de Victoria con la pantalla sobre la cabeza (posibilidades expresivas sin utilización del rostro), y Lucía lagarto que llega a la cajita musical para comenzar con Sailor Moon.

Ensayo 48, 49, 50, 51, 52 y 53. [etapa 2] Primera y segunda semana de junio.

Probamos la pasarela de muñecas agregando objetos (cajita musical y taza de té). La consigna es realizar intercambios de los elementos en el recorrido de la pasarela.

Aparece la maquinaria, la repetición hace que los intercambios se den por casualidad, movimientos precisos que hacen que la máquina se ponga en funcionamiento, no hay que precipitarse. Surge un nuevo sentido, el deshacerse de los objetos más que la competencia por llegar. Victoria tiene problemas para recuperar su cuerpo de muñeca, no encuentra un anclaje que le posibilite la repetición. Encontrándola al concentrarse en el plexo solar, los movimientos son precisos, definidos, se ven claros, acompañados de una mirada precisa, esto transmite tranquilidad a quien observa. Lucía tiene problemas para recuperar su muñeca (no logra incorporar a los objetos)

Convocamos a la vestuarista Camila Murias.

Ensayo 54, 55, 56. [etapa 1] Tercera semana de junio.

Trabajo con el texto.

Realizamos un trabajo de deconstrucción de las muñecas, hasta llegar a un cuerpo más cotidiano (no por eso carece de construcción). Con este cuerpo probamos los bloqueos. Lucía se ve mucho mejor, agregamos texto al ejercicio y es un caos. Lucía se siente muy incómoda ya que no sabe cómo ni dónde pisar, al decir el texto se olvida de la tarea que realiza, son muchas cosas juntas.

Con el texto se busca poder indagar en la sonoridad, como se hace con el cuerpo, más allá de su significado, para que otra cosa suceda. Hay problemas para esto ya que desde la dirección no se sabe cómo accionar, y cuesta salirse del significado de lo que se dice.

Victoria prueba el texto con la consigna de convertir todas las vocales del texto en “i”, teniendo la corporalidad cotidiana que se exploró al comienzo del ensayo. Ante este ejercicio se logra sacarle solemnidad al texto, aparecen gestos que acompañan el sentido pero no por esto son ilustrativos. El texto se llena de inflexiones. Al intentar decirlo con las vocales correspondientes, se pierde lo anterior, hay una idea previa formulada sobre cómo se dice el texto que prevalece.

Recibimos la visita de Marcelo Arbach (asesor), nos dice que estamos encaminadas y nos hace preguntas: ¿cuenta un cuento la obra?, ¿quiénes son?, ¿cuál es el eje?, ¿qué cuenta el rostro y el cuerpo?



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Reflexionando sacamos en claro que: no debemos perder de vista que son actrices que hacen danza. Debemos tener en cuenta los objetivos de cada escena para llenar de contenido la forma.

Definimos escenografía y la adquirimos: un banco, una silla y una mesa.

Nos dimos cuenta que la obra requería que los cuerpos fueran muñecas constantemente, pero que variarían en torno a lo mecánico. Realizamos una estructura tentativa de obra: Texto pantalla-Diagonal Muñeca de Trapo-Marionetas-Sailor Moon-Traslado del espacio 1-Escena del té-Pasarela Muñecas-Traslado del espacio 2-Texto pantalla/Vicky pantalla- Bloqueos-Dúo del año pasado-Traslado del espacio 3.

Ensayo 57, 58, 59, 60, 61, 62 y 63. [etapa 3] Primera, segunda y tercera semana de julio.

Trabajo sobre la manipulación: Victoria se convierte en un titiritero que manipula a Lucía Marioneta, desde hilos invisibles que movilizan el cuerpo por fracciones. Surge un gesto de la mano en forma de pico que llamamos “gesto del titiritero”. De aquí estructuramos la escena “Marionetas”.

Trabajo en la diagonal: Lucía explora los “Lagartos” desde la consigna de volverse un “Muñeco de trapo”. Logramos que el cuerpo extra-cotidiano del lagarto adquiriera una lógica pertinente a la obra: siempre son muñecas.

Improvizamos con los nuevos objetos bajo la pauta: trasladar los objetos de una punta del espacio a la otra.

Las actrices/bailarinas accionan junto a los objetos y por momentos se convierten en uno, se pelean por ellos, y a su vez, colaboran para cumplir el objetivo. Los cuerpos se componen desde la ejecución de la acción: siguen siendo muñecas menos mecanizadas, pero no por ello menos precisas.

A partir de esto estructuramos la escena “Traslado del espacio 1”.

Decidimos usar música compuesta especialmente para la obra, nos reunimos con el compositor Andrés Díaz.

Ensayo 64 y 65. [etapa 1] Primera semana de agosto.

Definimos el texto y lo trabajamos. Realizamos una adaptación del texto “Sobre el teatro de Marionetas” de Henry Von Kleist. Las pautas para abordarlo fueron: dejar un gesto fijo en el rostro y desde allí probar la emisión, desde la artificialidad que ésto provoca en la voz. De aquí, Victoria, recupera un gesto que es coherente a la construcción de su muñeca: la voz se transforma, se extraña.

Ensayo 66, 67, 68 y 69. [etapa 4] Segunda y tercera semana de agosto.

Probamos hacer partes de la estructura que solo están pensadas. Terminamos la escena de Sailor Moon. Pauta: Manipulamos desde el gesto del titiritero a la compañera. Surge una dinámica fluida, de mutua manipulación, el tiempo se suspende y se dilata. Retomaremos este trabajo cuando la música esté lista.

Alargamos la escena “Pasarela Muñecas” haciendo el nexo con el “Traslado del espacio 1”. La obra va tomando forma.



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica

Trabajo sobre la escena del té. Improvisamos con los objetos taza de té y cajita musical: desde la idea de formar un cuadrado en el espacio entre los cuerpos y los objetos las actrices se los pasan, colocándolos en distintas partes del cuerpo. Estructuramos. La escena requiere de mucha precisión y concentración ya que los objetos son frágiles.

Probando la estructura decidimos sacar la escena “bloqueos”, fusionando una parte con el “dúo del año pasado”.

Ensayo 70 y 71. [etapa 3 y etapa 4] Cuarta semana de agosto.

Partiturizamos escena de Sailor Moon.

Pasamos los primeros 25 minutos de obra. Faltan trabajar las transiciones.

Ensayo 72 y 73. [etapa 3 y etapa 4] Primera semana de septiembre.

Probamos el devenir de la voz: Incorporamos la pantalla lista lo que posibilita a Victoria fusionar el texto con la acción, se juega con el tarareo, la cajita musical, el texto y las manos. Todos estos elementos combinados le dan un marco de acción a Victoria donde la voz es construída pero no impuesta.

Ensayo 74, 75, 76, 77 y 78. [etapa 4] Tercera y cuarta semana de septiembre.

Composición de la escena “Traslado del espacio 2”: Reforzamos para esta escena la idea de persona-objeto.

Hacemos la transición de “Vicky pantalla” a “Dúo del año pasado”, tomamos el “gesto del titiritero”, ya no a la distancia sino a través del contacto a la compañera, comenzamos con movimientos muy pequeños que se van agrandando hasta llegar al dúo.

Realizamos una pasada completa de la obra. Nos damos cuenta de que hay partes que no funcionan en nuestra poética como la continuación de las “Sailor Moon”. Decidimos continuar con los movimientos mecánicos de las muñecas iniciando un trabajo con los objetos similar al del “Traslado del Espacio 1”. Probamos y estructuramos.

Decidimos nombre: “Entre hilos de té, un dueto de cuerdas”

Los siguientes ensayos los concentramos en realizar pasadas completas de la estructura poniendo énfasis en diferenciar las corporalidades de cada muñeca y en dinamizar los nexos entre escenas.



DETALLES DE GASTOS DE PRODUCCIÓN

CATEGORÍA	CONCEPTO	MONTO
OBJETOS ESCENOGRÁFICOS	Silla, mesa y banco	\$1000
	Dos tazas	\$40
	Tornería	\$150
	Telas de tapicería	\$200
	Interruptor de cadena	\$50
	Cadena	\$18
	Linternas LED	\$120
	Fana	\$50
	Cuerda	\$60
	SUBTOTAL	
ILUMINACIÓN	Filtros	\$340
	Cables	\$180
	Lámpas Halógenas Antigue	\$445
SUBTOTAL		\$965
VESTUARIO	Telas varias, hilos, agujas, etc.	\$650
	Bombachas	\$120
SUBTOTAL		\$770
MAQUILLAJE	Varios	\$120
SUBTOTAL		\$120
VARIOS	Fotocopias	\$80
	Sala de ensayo (enero/noviembre)	\$8290
SUBTOTAL		\$8370
TOTAL		\$11913



Relación entre el gesto social y el cuerpo extra-cotidiano como procedimiento de construcción escénica





“Repuso que si un asunto era fácil en su aspecto mecánico, no resultaba de ello que se pudiera practicar sin sensibilidad alguna.(...) por el contrario, los movimientos de los dedos del maquinista se comportan con un cierto artificio, en relación al movimiento de las figuras, algo así como los números con respecto a los logaritmos o la asíntota con respecto a la hipérbola. Pero, por otro lado, creía él que esa última fracción de espíritu de que había hablado podía hacerse desaparecer de las marionetas, que su baile podía llevarse enteramente al dominio de las fuerzas mecánicas y producirlo, como yo me imaginara, mediante una manivela.”

Heinrich Von Kleist

