

Una experiencia personal

María Verónica Mendieta

editorial
universitaria



Directora

Mariela Edelstein

Coordinación editorial

Pía Reynoso

Equipo editorial

Sofía Morón

Nico Ponsone

Ana Inés Leunda

Dana Brignone

Córdoba 2024

ISBN

978-631-6530-14-1

Esta publicación ha sido evaluada por el Comité de Referato con arbitraje Doble Ciego.

Las opiniones expresadas en las publicaciones de la Colección Esto También es un Libro de la Editorial Universitaria UPC son responsabilidad de sus autores. La Editorial, en nombre de su directora, coordinadora, editores y diseñadores, no necesariamente acuerda o adhiere a la posición o punto de vista en ellas expresadas.

ÍNDICE

✱	Introducción	8
✕	El viaje	13
✱	Testimonios del viaje: Corpus	40
✱	Obra	131
✱	Diario de encuentros	163
✱	Registro fotográfico	267

NOTA DE EDICIÓN

El formato de este libro adquiere una característica particular; en acuerdo con la autora y en línea con el contenido que nos propone, tendrá una lectura en capas. Es decir que se realiza, a quienes lean el texto, una invitación para concretar este recorrido con idas y vueltas, una invitación a jugar.

El texto propone cinco capas cuyo recorrido no es lineal sino zigzagueante. Para facilitar entonces el viaje aquí van algunas aclaraciones o claves de lectura, el reglamento básico para iniciar un juego.

Las cinco capas:

El viaje

Testimonios del viaje: corpus

Obra

Diario de encuentros

Registro fotográfico

A medida que comiencen a leer, van a encontrarse con derivas a modo de hipervínculos representados con Pictogramas específicos.

Los Pictogramas

- * Del viaje al Testimonios del viaje o corpus
- * Del viaje al cuaderno de encuentros
- * Del viaje a la obra
- * Al Registro fotográfico
- * Volver

Hipervínculos genéricos:

En el apartado que da cuenta del Testimonio del viaje, van a encontrar, a su vez, algunos hipervínculos tanto al diario de encuentros como a la obra y al registro fotográfico, para los que no se utilizaron pictogramas a fin de no generar distractores. Igualmente siempre van a encontrar un vínculo para regresar a la lectura del corpus una vez visitada la otra capa.

María Verónica Mendieta y quienes formamos parte del equipo editorial esperamos disfruten este recorrido lúdico de lectura.

*A Tomás Rodolfo Castagno, gran artista, persona y
amigo, quien fue clave para la realización de mi
trabajo final de licenciatura.*

*A Ricardo Abdón Centurión, mi abuelo, quien siempre
pugnó por el estudio y la formación.*

A mis padres y mis hermanas.

INTRODUCCIÓN

¿A quién puede servirle la lectura de este material?

Con este texto me propuse narrar de manera simple y clara, un proceso que en lo personal fue complejo, a razón de comenzar a investigar sin saber cómo hacerlo y, por lo tanto, tener que descubrirlo en el andar. También por el tema elegido, algo más bien abstracto, difícil de aprehender e imposible de definir, enmarcado en estudios de corta data a ese momento. En él narro mi propia experiencia desde dos puntos principales: la ignorancia (casi) absoluta sobre investigar y los pasos que fui dando, metodológica y metódicamente para resolver el enigma.

La resultante, un texto que adscribe al campo de las artes vivas, fruto de un trabajo final de investigación que se inscribe dentro del marco de la investigación en artes. Como tal se constituye en un medio primordial para dar cuenta de lo que implica un proceso investigativo dentro de un área que actualmente sigue conformándose.

La propuesta es valiosa, no sólo como un aporte a continuar delineando lo que implica la investigación en artes, teniendo en cuenta la clasificación ora establecida por Borgdorff, sino por la temática que aborda dentro del mismo.

La investigación versa sobre la noción de presencia, estrechamente vinculada a las artes vivas, que como tal, implica un desafío a la hora de trabajar conceptualizaciones y teorías, pero que asimismo se constituye en pilar de estas prácticas y en una temática recurrente a

la hora de hacer, participar, investigar y/o asistir a una práctica performativa. Se trata de una problemática que atraviesa el campo de la actuación, la danza, la música en vivo y de todo arte que implique un espacio-tiempo compartido entre artista y espectador.

Al tratarse de un tema tan abarcativo, incluye a muchas personas y quizás también pueda animar a tantas otras a, independientemente del tema, buscar el modo y encontrar el camino para la investigación.

Al fin, “caminante no hay camino, se hace camino al andar”, esto puede ser un estímulo para “so pretexto” de mostrar un ejemplo concreto, dar la premisa general.

Si bien el camino es particular y propio de cada investigación, tema e investigador, a partir de los ejemplos se desanda el derrotero o se anima a recorrer el propio.

Como docente de la casa de estudios a la cual pertenece esta editorial, a cargo del espacio curricular encargado de orientar a los estudiantes respecto de lo que significa la realización de un trabajo de investigación final de licenciatura, puedo comprobar cuán difícil les resulta avizorar y comprender qué implica investigar, más aún, qué conlleva una investigación no “para las artes”, ni “de las artes”, sino “en artes”. Como estudiantes están habituados a leer teoría y a realizar prácticas, presentaciones escénicas y creaciones, pero no a vincular ambos campos en una misma tarea. Esto determina que a la hora de abordar una investigación no consigan concebirla como algo que, en rigor de verdad, hace a una tarea propia de todo artista y que, en realidad, sí llevan a cabo (de una forma muchas veces inconsciente) a la hora de realizar una creación escénica. Ejecutan, de algún modo, una investigación en artes al crear, sólo que no sistematizada bajo los métodos de una investigación formal. Referir al campo de la teoría les amedrenta, siendo que también se teoriza a partir de la práctica.

La falta de familiaridad o de consciencia sobre esta tarea intimidada, de modo tal que a menudo terminan aspirando a realizar una investigación para las artes, o de las artes, despreciando muchas veces su genuino interés, en pos de algo que consideran más seguro, tal vez por el hecho de estar más instituido por la costumbre.

Esta realidad me inspira a compartir este texto que da cuenta de lo que una investigación en artes conlleva, que discurre por todo el proceso que la acompaña y que se presenta de modo accesible al lector.

Se pretende así que este texto, que parte de un ejemplo en particular, se constituya en un aliado a la hora de despejar dudas respecto de lo que la investigación en artes implica, que oriente la práctica, estimule la indagación y anime el espíritu investigativo.

El escrito está estructurado en dos grandes partes: la primera (El viaje), en la que narro cómo se llevó a cabo el proceso investigativo (del que la segunda parte dará cuenta) y los pasos que fui dando; la segunda (Testimonios del viaje), incluye documentos que hicieron parte de la investigación.

La segunda parte contiene, el corpus del trabajo final de investigación y una bitácora de trabajo, a la cual se denominó: “Diario de encuentros”, que está en primera persona y permite ver el trabajo reflexivo, operativo, analítico y crítico que llevé adelante. Ambos escritos se complementan, el corpus referencia pasajes propios en virtud de lo que está enunciado en la bitácora, discurre en narrar cómo se llevó a cabo la investigación y en varios aspectos, una y otra vez, vuelve sobre la persona humana. Para eso dialoga a lo largo de toda su extensión con el diario de encuentros, me cito a mí misma. Se emplea aquí la auto citación como herramienta para el estudio autorreferente -cuando el propio artista es el investigador-. Esta es para mí la cualidad primordial de este texto, ya que permite ver en qué medida todas las

conclusiones a las que llego se dan por el diálogo con ese material. También permite evidenciar la coherencia del trabajo, lo que se dice se hizo, lo que se explicita como conclusión parte de una observación y reflexión que está presente en ese diario de encuentros. En éste voy descubriendo a mis compañeros, pero sobre todo a mí misma, porque son todas apreciaciones personales propias sobre lo que acontece.

Comparto con generosidad las notas íntimas de mi cuaderno de campo, consciente de que me expongo al hacerlo y lo hago como parte de mi tarea, como si se tratara de un costo a pagar, pero sobre el cual no presento quejas u objeciones.

Vale decir que el diario de encuentros, tal como su título sugiere, es un diario. Tiene tintes personales, pareciera que son cosas que no diré a nadie, que sólo son para mí. Así es como me animo a escribirlo, pero que luego, sin embargo, compartiré con quienes lean este libro. El diario es entonces como una especie de trampa para mí misma para no limitarme, censurarme, ni ser políticamente correcta, pero que luego, y por libre elección, decido compartirlo.

Este texto nace de los recuerdos sobre lo vivenciado, porque claramente no es posible escribirlo en sincronidad con el suceder de los acontecimientos. Pero lo que sí escribí en el fragor de la acción son notas, palabras claves que constituyen mi cuaderno de trabajo, que luego en un tiempo tranquilo retomaré y cuyo contenido a esa altura se constituirá en pistas, datos, señales, que me permitirán reconstruir lo vivido y materializarlo en el diario de encuentros.

En la primera parte se sugiere un orden con el cual ir encarando la lectura de la segunda, a modo de contribuir a aclarar a quienes lean, el camino que una investigación conlleva, el cual no es unidireccional. Por eso mismo, la lectura no es lineal, hay un ida y vuelta de la primera a la segunda parte. Propuesta realizada con el afán de esclarecer

cómo arribé al trabajo final de licenciatura. Este último ha sido elogiado por quienes, como tribunal evaluador tuvieron la oportunidad de leerlo, ver la obra escénica que lo acompañó y evaluar ambas instancias. Las apreciaciones de las evaluadoras señalaban este trabajo como ejemplo de lo que implica una investigación en artes, de lo cual este texto (en tanto palabra que trasciende al tiempo) es un testimonio. Respecto de las palabras por mí vertidas queda la decisión en ustedes y su oportunidad en la lectura de esta obra.

¡Buena lectura!

El viaje

¡Bienvenidos¹ a este viaje!

*El recorrido tiene sus idas y vueltas,
no es rectilíneo ni unidireccional.
El destino es fascinante, el punto de partida fue de
incertidumbre y dificultad.*

Acá va el itinerario

¹ ¡Y bienvenidas!

A lo largo de este escrito utilizaré la voz masculina para el plural y el genérico. Como autora y académica no me siento discriminada por este uso del lenguaje. Acuerdo con la economía de éste y como mujer decido conceder, noble y generosamente a la voz masculina, estas usanzas.

PUNTO DE PARTIDA

Encontrar un tema de investigación. La importancia de determinar el campo de interés

Para comenzar a investigar se debe determinar el tema de investigación, esto no es sencillo, a veces uno no es del todo consciente de lo que le gusta o atrae al punto de querer desarrollar una investigación sobre eso.

Entonces, se procura determinar lo que se denomina: *un campo de interés*.

Como primer paso y siguiendo una propuesta del texto *Cómo redactar un tema* de María Teresa Serafini (1989), armé un “agrupamiento asociativo”. Nunca hubiera pensado que una tarea tan simple y hasta sencilla, podría decirse, me ayudara tanto.

Dejar plasmadas en una hoja todas esas ideas e intereses que en mi cabeza se mezclaban, fundían y confundían, con la libertad que este ejercicio conlleva, me permitió dar el primer paso en el “bajar a tierra” (mejor sería decir a papel) ese mundo de las ideas.

✱ **(Sugiero ver el agrupamiento asociativo que, a modo de carátula, está en el Corpus, antecediendo al capítulo I).**

En este agrupamiento asociativo se colocaba en el centro la palabra (o palabras) que uno creyera o intuyera nucleares sobre ese interés. En mi caso éstas fueron: lleno-vacío. Recuerdo que la imagen del papel corrugado me ayudó a materializar esta idea (también aparece en el gráfico).

La pauta para realizar un agrupamiento asociativo es la siguiente: se escribe en el centro de la página la idea, el hecho o la palabra sobre la que queremos trabajar. A medida que vienen a la mente ideas relacionadas con ese elemento central, se ordenan en forma radial alrededor del centro.

Si bien esta dinámica calmaba ansiedades y me ayudaba a organizar mis ideas un poco, la situación seguía conservando la característica de caótica y los intereses eran tantos y..., sí, algo se vinculaban entre sí, pero ¿cuál era en definitiva el campo de interés? Tenía que circunscribirme a algo de todo ese universo plasmado en el papel.

Entonces, uno empieza a preguntarse con el fin de hacer consciente ese interés: ¿qué es lo que me gusta? ¿Qué me atrae? ¿Qué me interesa?

En mi caso, bajo consejo de mi asesora, las preguntas fueron:

¿qué ves cuando vas al teatro? ¿Qué te atrae de ahí? ¿Qué llama tu atención? ¿Qué querés ver en escena?

(Con el tiempo y la práctica de la docencia, agregué nuevas preguntas: ¿Qué le reclamás a la danza? -puede ser teatro, música, etc, según el caso-. ¿Qué querés ver ahí que no ves? ¿Qué críticas? O ¿Cuáles críticas haces? Cuando ves una obra, ¿dónde identificas que pones el ojo?)

Con el ejercicio de estas preguntas descubrí que siempre ponía énfasis en la actuación y me interesaba lo que transmitía un actor en escena que me hacía llevar los ojos hacia él en detrimento de los demás actores. Entonces, me preguntaba:

¿con qué conecta ese actor cuando, como público, percibo que me transmite algo, ese “no sé qué”?

En toda pregunta inicial hay supuestos, algo que se considera o se da por hecho (inconscientemente la mayor de las veces), hay algo que simplemente es así.

De la pregunta arriba expuesta, yo daba por supuesto, por ejemplo, que “el actor conectaba con algo”. En el suceder de la investigación, tal vez se puede comprobar cómo, este supuesto intuitivo no estaba tan alejado de los hechos, sin embargo, no deja de ser un supuesto, algo que uno cree e intuye que es así.

Y no está mal, siempre partimos de lo conocido en pos de lo desconocido, sobre lo cual nos hacemos preguntas. Y es precisamente ahí donde comienza la investigación, ya que no hay investigación sin pregunta de investigación, tal como sostiene Ander Egg (2011) en su libro *Aprender a investigar*.

Sin embargo, vale decir que hasta aquí yo no tenía una pregunta de investigación, esa pregunta que enunció más arriba abría la puerta al ya nombrado: campo de interés.

Sobre este interés, genuino, que realmente me movía, no encontraba teoría que hablara al respecto. Esto, y el hecho de observar que esa percepción de que “el actor me transmite algo” podría tratarse de una sensación o gusto personal que variaría de acuerdo con quien fuese el público. Y, además, que se tratara de algo tan intangible, una sensación, una percepción, un parecer...me hacían dudar sobre considerar este interés para la investigación.

Ese es el momento en que la teoría emerge como imprescindible y en mi caso el momento en que el rol de mi asesora jugó un papel fundamental. Ella me puso en contacto con la teoría pertinente, los “Estudios de la presencia” (G. Icicle, Brasil). Así fue como pude determinar mi campo de interés: la presencia del actor.

✱ **(Sugiero ver el Corpus, capítulo I, Prefacio).**

Llegar a este punto no fue sencillo ni breve en el tiempo, pero aquí aparece el primer consejo que les doy a mis estudiantes, fruto del aprendizaje que me legó mi asesora, *desentrañar el verdadero interés*

de aquello que nos mueve. Es el paso fundamental para lograr con éxito una investigación. Encontrar aquel tema, ese interés, que moviliza en uno inquietudes, motivaciones, deseos, preguntas. Ese interés que nos toca. Y, que, por lo general, trasciende en el tiempo, porque cuando miramos hacia atrás en nuestra historia nos damos cuenta de que, ha estado presente, quizás bajo diferentes nominaciones.

De la constatación de esta realidad es que les propongo a los estudiantes cuando inician el camino de elucidar el tema de interés para sus futuras investigaciones, que “se releen”, que vuelvan sobre sus propios escritos de años anteriores (vinculados a la disciplina artística que realizan) y atiendan a dónde se dirigía su atención, dónde ponían el foco.

Ahora bien, dentro de este campo de interés que había logrado determinar: qué me preguntaba.

Dilucidar la pregunta de investigación permite también definir el tema de investigación. Aquí aparece la premisa, profusamente difundida, de no realizar preguntas “por sí o por no”, es decir, que puedan responderse con un sí o un no.

(Siguiendo escollo en el proceso).

Realizaba una serie de preguntas, pero ninguna era acertada en los términos de justificar una investigación al respecto.

PRIMER DESTINO

Planteo del problema o formulación de la hipótesis - Pregunta de investigación y definición del tema de investigación.

A la hora de investigar se puede plantear un problema o enunciar una hipótesis. Por lo general, se aconseja a quienes inician el camino de la investigación optar por plantear un problema (la forma más habitual es la formulación de una pregunta de investigación), ya que para estar en condiciones de elaborar una hipótesis se supone que ya tenemos un amplio conocimiento sobre el tema, lo cual hace posible inferir lo que podría pasar. Por otro lado, tal como sostiene Ander Egg (2011) “la ciencia avanza de pregunta en pregunta y no de hipótesis en hipótesis” (p. 92). En nuestro caso, ciencias del arte.

Mientras procuraba resolver esta ecuación, la vida (obviamente) continuaba, en mi cotidiano, adeudaba una única materia de la carrera, la cual ya había cursado y sólo restaba rendir: Escritura Teatral. Tener que concluir la carrera con esa materia fue la clave para encontrar la pregunta de investigación y con ella el tema.

En este punto la carencia se unió con el deseo, y el deseo con la necesidad. Tenía que terminar la carrera y hacer una tesis para licenciarme..

Necesitaba una pregunta de investigación y definir el tema.

También deseaba llevar a escena la obra que acababa de escribir como requisito para rendir mi última materia.

La escritura, por otro lado, se oponía a lo que esencialmente era mi interés: la presencia. Y ahí, en el contraste y la oposición, y por medio del deseo sobre lo que quería hacer, apareció la pregunta de investigación. ¡Eureka!

✱ **(Sugiero ver el Corpus, capítulo IX: Investigar-actuar-dirigir).**

De alguna manera volvimos al punto de partida, ya que estamos definiendo el tema de investigación, pero no volvimos exactamente al mismo lugar, hicimos una curva que llegó muy cerca de aquel. Por eso dije al inicio que el camino no era rectilíneo.

Las circunstancias narradas en el capítulo nueve y esbozadas aquí, permitieron DESCUBRIR la pregunta de investigación.

**Ahora bien, para atravesar fronteras hay
que tener los papeles en regla.**

PASAPORTE AL DÍA

Condiciones del proceso académico, la elaboración del proyecto de investigación - Enunciación de la pregunta de investigación.

El proyecto de investigación, como su nombre lo indica, es algo que se proyecta, avizora, estima, que será *de determinada manera* en el futuro. El origen de la palabra “proyecto” viene de **proiectus**, del verbo proicere, del latín pro (hacia adelante) y iacere (lanzar). Entonces, “proyecto” es literalmente lanzamiento hacia el futuro.

La elaboración de un proyecto de investigación pone de manifiesto muchas capacidades por parte del autor (entre ellas: la oralidad, la lectura y la escritura van a conjugarse) en este acto que implica claridad y concisión por medio de la palabra escrita, en la expresión de información que, por lo general, conlleva mucho tiempo recabarla y procesarla mientras somos estudiantes, pero que se debe transmitir de modo sencillo y concreto al lector (el tribunal evaluador).

Es el primer paso en la investigación y abre la puerta de la misma. Aquello que significó meses de trabajo como estudiante debe quedar claramente expresado al lector (tribunal) en una extensión que por lo general no excede las siete (7) carillas.

Si bien no es sencillo elaborarlo, la buena redacción del proyecto comporta a futuro mucha tranquilidad, ya que es como una especie de mapa al que podemos volver cuando estamos desorientados en la investigación o cuando se pierde el rumbo. Algo que, por otra parte,

es usual que suceda cuando una persona comienza a embeberse en un tema y profundizar en su conocimiento . Es común que se abran delante nuestro muchas puertas y “en el fragor de la acción” se pierda el norte, nos apartemos de lo que en realidad nos interesa.

En mi caso la presentación formal del proyecto la realicé a un mes de comenzar los ensayos investigativos. Si bien al iniciar los mismos contaba con un esbozo, terminé de elaborarlo luego de incursionar en la práctica por medio del encuentro con los actores y esa bajada práctica (por decirlo de algún modo) me permitió aclarar ideas y plasmarlas en el proyecto. Tal como lo señalo en el “Diario de encuentros”

✱ (Sugiero ver, “Diario de encuentros”, Encuentro VII/ subsuelo Pabellón Argentina/7-5) .

Un proyecto de investigación, básicamente, debe responder a las siguientes preguntas:

¿Qué estoy investigando? (*Título*)

¿Qué investigo? ¿Cómo se denomina lo que investigo?
Puede coincidir con el título. (*Tema de investigación*)

Dentro de ese tema, ¿qué me pregunto?
(*Pregunta de investigación*)

¿Por qué es importante realizar esta investigación, qué le aporta al campo de conocimiento específico? ¿Qué me motivó a realizar esta investigación?
(*Fundamentación*)

¿Desde dónde miro esa realidad -problema- que me permite hacer una pregunta? (*Marco teórico*)

¿Qué pretende la investigación? (*Objetivo general*)

A menudo se confunde esta pregunta con la siguiente: ¿Qué me propongo con la investigación? (Estos serían los propósitos personales, aquello que me gustaría que suceda como fruto de realizar esta investigación. Ésta última no es parte del proyecto.)

¿Qué deberé hacer si quiero alcanzar el objetivo de la investigación? (*Objetivos específicos*)

¿De qué modo realizaré la investigación?
(*Metodología*)

A grandes rasgos, ¿cómo me organizaré en el tiempo para investigar? (*Plan de trabajo*). Como consecuencia de esto, ¿qué actividades realizaré en función del tiempo estimado de investigación? (*Cronograma*).

¿Cuáles lecturas realicé, qué textos abordé, para poder elaborar este proyecto de investigación?
(*Bibliografía*)

En mi caso la pregunta de investigación no aparecía entre signos de interrogación, no obstante, quedaba indicado claramente cuál era el interrogante que me planteaba dentro del problema.

En el proyecto de investigación la enuncié de esta manera:

De este modo el problema que se abordará durante la investigación es: la relación entre el carácter efímero de la presencia y lo perdurable de la palabra en la dramaturgia escrita, en el proceso de creación de una dramaturgia escénica. Cómo hacer jugar un mundo dentro del otro.

Por otro lado, determinar la metodología de investigación sigue siendo un aspecto problemático y crucial para la investigación en artes, suele ser el apartado que resulta más difícil de precisar. Para pre-

tender seguridades, algunas personas se han inclinado a lo largo del tiempo a copiar metodologías de otras áreas de conocimiento (sobre todo las ciencias sociales y humanas). Pero la investigación que realiza el artista tiene sus propios modos, que aún no están sistematizados, pero que hacen a la manera habitual de indagar que sostiene el artista en su propia práctica. Tal vez por esta razón fue de utilidad comenzar los encuentros (espacios de investigación) y luego terminar de definir el proyecto para presentarlo formalmente. Varias cuestiones que no estaban claras para mí, se despejaron en el lugar propio de la creación teatral, la escena, el ensayo, la improvisación.

Atravesamos la frontera.

SIGUIENTE DESTINO

Comenzar la investigación- ¿Por dónde empezar?

Creo que siempre, para todo, la más difícil es empezar. En este caso era la primera vez que iba a investigar y no sabía cómo hacerlo, pero sí sabía que lo descubriría en el hacer y de acuerdo con las características propias de mi tema de investigación. A fin de cuentas, *se aprende a investigar, investigando*.

✱ (Sugiero ver el “Diario de encuentros”, a modo de prólogo).

En mi caso se sumaba otra dificultad, el tema sobre el que indagaría no era un concepto, sino una noción que las palabras no alcanzan a definir, la presencia. Decidí empezar por su aspecto relacional.

Una noción tan abstracta en cierta forma implicaba encontrar el lugar palpable. Ese lugar en este trabajo lo ocupó la relación: actor/actor, actor/espectador, actor/entorno, actor/persona del actor. Así se podría decir que el trabajo sobre la noción de presencia se centró en el actor, en especial, la persona del actor.

✱ (Sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, B. Materialidades, B.1. Ser humano como materia).

ALGUNOS PUNTOS DE INTERÉS DE ESTE LUGAR:

La planificación

Cuando comenzamos una actividad podemos planificarla, o no. En el caso de la investigación sugiero planificar cada encuentro. El tiempo

siempre nos parecerá poco, entonces, optimizar su uso depende de prever situaciones y clarificar qué se pretende.

Planificar implica estimar qué se hará en ese tiempo de trabajo y de qué manera. En función del tiempo del que se disponga se organizan las actividades a realizar, siempre de modo estratégico en función de los objetivos que nos hemos propuesto y en diálogo con la realidad que nos rodea. Por ejemplo: en mi caso decidí armar cada encuentro como si se tratara de la estructura aristotélica, es decir, introducción, nudo y desenlace.

✱ **(Este nombre no es casual, encuentro en lugar de ensayo, sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, A. Descripción del proceso investigativo y de creación escénica, A.2. Ensayos/Encuentros ¿Por qué la adopción de esta nominación?).**

En realidad, en tres tiempos que permitían introducir el tema, desarrollarlo y hacer una puesta en común. A su vez, en función de las posibilidades reales de ensayo con el grupo y las necesidades de la investigación (y esto hace una vez más al pensamiento estratégico) determiné la conformación de ensayos (encuentros) grupales y particulares.

✱ **(Sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, A. Descripción del proceso investigativo y de creación escénica, A.1. Reseña introductoria)**

✱ **(Sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, A.3. Mecánica de funcionamiento de los ensayos).**

Si no planificamos, el tiempo se va, “se escurre como agua entre las manos”, se puede llegar a perder toda una oportunidad de ensayo y esto, a su vez, genera desgaste en el grupo que acompaña. La organización y los objetivos claros ayudan a la generación de confianza del grupo en quien coordina. Lo contrario debilita la capacidad de liderazgo, la eficiencia.

La filosofía de acción

Independientemente de la organización que se pueda tener, por medio de la planificación, la vida con sus imponderables siempre nos sorprenderá, es aquí donde al pensamiento estratégico se le debe añadir *la actitud*. De cara a lo que sea que acontezca, ¿dónde me paro yo? ¿Los vientos de los acontecimientos me descolocan o me ubican en un lugar diferente al esperado, pero desde el cual de todos modos puedo alcanzar mi meta? Esta fue mi postura, que titulé como: *filosofía de acción*, y es la que aconsejo seguir. La misma fue fruto de la experiencia en la escena, en la actuación, recordando a una querida profesora que siempre decía (en referencia a la interpretación): “cociño con lo que tengo hoy” .

✱ (Sugiero ver **Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, A. Descripción del proceso investigativo y de creación escénica, A.4. Descripción/Articulación**).

Y hacer eso, aprovechar cada día, con una postura que implica flexibilidad, es lo que permite y facilita alcanzar la meta.

En síntesis, pretendo dejar aquí dos premisas fundamentales a la hora del trabajo: planificar y ser flexible. Es decir, estructurar y desestructurar.

DESTINO ANHELADO

El modus operandi propio de una investigación en artes.

Es como llegar a una ciudad que no conocemos y recorrerla perdiéndose y luego ubicándose nuevamente, pasando dos o tres veces (o más) por el mismo lugar para recién luego percatarse de cuál era el camino correcto, o más directo, o más vistoso, o el que fuera elegido para llegar a determinado lugar.

Es conocerla recorriendo los lugares turísticos (aquellos recomendados) y, asimismo, perdernos en callejones y callecitas encantadoras, como así también en suburbios peligrosos. Es descubrir que hay muchos caminos para llegar al mismo lugar, pero también que podemos escoger cuál queremos y también dar cuenta de la razón, del porqué de nuestras preferencias en desmedro de otras. Es aquí donde más evidente se hace lo no rectilíneo ni unidireccional del viaje (sinuoso, escalonado, entrecortado).

¿Cómo se hace?

Tenés un tema, una pregunta dentro de ese tema que querés responder, también tenés el deseo de resolver el problema. Pues bien, si haces una investigación en artes es porque el modo de responder la pregunta, resolver el problema, implica hacerlo desde la práctica artística misma.

Esto quiere decir, en consonancia con lo que a menudo como artista haces y que, por lo tanto, estás familiarizado. Con sus propios modos,

los del arte en particular que desarrolles (en mi caso el teatro). Desde ese lugar, el ensayo y la escena, hacés la investigación.

Entonces, ¿qué se me ocurre proponer como dinámica de ensayo que pueda contribuir a desvelar este enigma?

Lo que considero que se debe hacer concretamente en la escena, con vistas a obtener determinada información de eso, lo propongo, lo hago. Por medio de la pauta, a menudo utilizando como herramienta la improvisación, propongo una actividad y/o ejercicio. Esta propuesta no nace de la nada, sino fruto del análisis personal (aquello que me interesaba y movía) en diálogo con toda la información recabada al respecto, la cual fue necesaria, como ya dije más arriba, para determinar el tema de investigación. Esa información (teoría) me permitió mirar la realidad sobre la que planteaba un problema y en consecuencia me hacía una pregunta, desde determinado ángulo. El cual, a su vez, como era teoría y definía, limitaba, enmarcaba, todo aquello que entraba bajo determinado concepto (en mi caso noción) y qué no, es decir, lo que comúnmente se denomina: *marco teórico*.

✱ (Sugiero ver el Corpus, capítulo III: Lineamientos teóricos/aspectos conceptuales).

Con esa información, que limitaba y circunscribía, pero también potenciaba en la práctica la búsqueda, el inicio de la indagación. El límite dado por el marco teórico contribuye a que seamos rigurosos y concretos, sobre qué tomar y qué dejar de lado. Cuanto más definido está este aspecto, más se potencia la investigación y mejores son los resultados que se obtienen.

Observo y, como en mi caso, puede ser que además ejecute, los ejercicios y actividades propuestos para el ensayo. De esa experiencia surgen ideas, apreciaciones, sensaciones, información, datos... todos los cuales tomaré para que, en otro tiempo, el que podríamos llamar

trabajo de mesa; se puedan analizar, escribir, sintetizar, habiendo pasado ya por el filtro de lo vivencial. Es decir, había una idea que se llevó al cuerpo y el cuerpo dio datos y después de eso, la información ya no es la misma, se actualizó en función de la experiencia.

De este modo cuando vuelvo a la lectura, como así también a la escena, mi mirada ya no es la misma, cuenta con una información inicial, que recibió otra información, que modificó las anteriores y que a la hora de enfrentarse a algo nuevo lo hará desde otro lugar.

Indefectiblemente volveremos a momentos de cero (0) en los cuales todo parecerá nuevo, tanto en la lectura, como en la escena, como en la reflexión, o la escritura, o la sensación. Pero, nuevamente, todo lo anterior volverá de alguna manera e interpelará al presente. Esto sería como cuando en esa ciudad nueva que recorreremos, descubrimos un camino nuevo para llegar al mismo lugar, pero luego nos percatamos que no todo es nuevo, que había partes que ya conocíamos y otras que al recorrerlas nuevamente se aparecen distintas a nuestra percepción.

Nuestro universo se abrirá y cuanto más leamos más relaciones encontraremos y seremos otros de frente a la experiencia del ensayo, ya que hemos atravesado todo lo anterior, lo vivimos “en carne propia”. Y esta última expresión no es menor, creo que es una de las cualidades distintivas de la investigación EN artes (teniendo en cuenta la clasificación establecida por Borgdorff (2005) en *“El debate sobre la investigación en las artes”*).

De modo que, en consecuencia, lo que produciremos en la escena, en la escritura, nuestras reflexiones y sensaciones, se irán retroalimentando entre sí a medida que avanzamos en este camino investigativo.

Sería una combinación permanentemente interconectada, una red, entre leer, reflexionar, escribir, hacer y sentir.

Esto será así siempre que se trabaje dentro de una metodología de simultaneidad, diálogo y reciprocidad entre la teoría y la práctica. Es decir, no en procesos donde arbitraria (y erróneamente) se pretende acoplar la teoría a la práctica y viceversa, lo cual es más factible que suceda cuando ambas instancias (teoría y práctica) no se dan en simultaneidad. Por ejemplo: cuando se analiza y desarrolla una teoría y luego en otro tiempo se pretende hacer una puesta en escena que refleje este estudio y trabajo. O a la inversa, cuando se trabaja en una producción escénica y luego se pretende justificar la misma por medio de alguna teoría a la que se la fuerza a encajar. Por todo lo cual, una investigación teórica/práctica o práctica/teórica, dialógica, recíproca y simultánea, será la garantía de posibilidad de un proceso coherente de investigación en artes. En el cual precisamente siempre se procurará esa coherencia entre la teoría y la práctica, entre lo que digo en el papel y lo que veo en la escena.

Vale decir que el artista en este proceso de investigación autorreferente, donde la propia persona es protagonista y quien investiga, permanentemente teoriza a partir de su práctica reflexiva. Siendo ésta una de las cualidades primordiales de la investigación en artes. La teoría emerge de la práctica y por la práctica.

✱ (Sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos, A.4. Descripción/Articulación, puntos 1 a 13).

✱ (Sugiero ver el Corpus, capítulo IV: Aspectos metodológicos B. Materialidades, B.2 Actor/Persona del actor).

Para llevar a cabo todo lo que describo más arriba, el *artista/investigador* suele trabajar con lo que Cannock (2018) denomina: *el cuaderno de campo o la mirada sobre el mundo*. El mismo, sostiene este autor, funciona como un momento de exteriorización y objetivación, es decir, como la estrategia que utiliza quien investiga para sistematizar sus

diferentes observaciones y experiencias durante el desarrollo de su proceso de investigación/creación.

Por su parte, López Cano y San Cristóbal (2014) consideran que el cuaderno de campo puede servir para realizar cuatro tareas:

Notas de campo:

son apuntes de lo que el investigador observa durante su trabajo. Se caracterizan por su pretensión de objetividad: son una descripción de los hechos observados por el artista, un registro de lo que ocurre en el mundo.

Diario de campo:

está formado por apuntes que buscan dar cuenta de lo que experimenta el investigador/creador; es, por ello, íntimo. Representa el intento de poner en palabras o imágenes las experiencias subjetivas.

Registro de campo:

incluye los documentos que se producen durante la exploración. Fotos, videos, audios, etc.

Reflexiones de campo:

se realizan después del trabajo de campo, es decir, una vez que el proceso de investigación se ha detenido (definitiva o provisionalmente). Así, su uso con el fin de producir algún conocimiento sobre la práctica artística desplegada implica un análisis crítico de las notas, el diario y el registro.

Teniendo en cuenta la clasificación arriba expuesta se pueden identificar correspondencias con los documentos que integraron la investigación. Por un lado, lo que se menciona como notas de campo equivale al cuaderno que acompañó cada encuentro (*fotos al final del* *** texto**), en él se planificaban las actividades de cada día y se tomaba nota de lo que ocurría en la práctica. Por otro lado, el nombrado diario de campo prácticamente equivale a lo que en esta investigación se denominó: Diario de encuentros. En cuanto al registro del campo, se anexan al final algunas fotografías del proceso. Y, por último, las llamadas reflexiones de campo se corresponden en esta investigación con dos instrumentos, a veces conformando parte del Diario de encuentros y otras, parte del Corpus.

Dado que se trata de una investigación en Artes Vivas y puntualmente en teatro, el cual se concreta y completa con el público, cuando se produce el acontecimiento, es imprescindible contar con una instancia que permita la concreción de éste como parte de la investigación. Por este motivo existe la instancia de pre-tesis a la cual asiste el tribunal evaluador y un selecto público (a criterio del investigador).

Esta instancia siempre cuestiona la creación e investigación, ya que es ahí cuando realmente se puede poner a prueba la propuesta.

Consolidar la puesta en escena de la obra y vivir el acontecimiento teatral implicó cambios sobre lo ya trabajado.

*** (Sugiero ver el Corpus, capítulo VI: Sobre la puesta en escena, 3- De cómo la puesta cuestionó y resignificó el registro actoral).**

Aquí se pone claramente de relieve lo sinuoso del trabajo y los rulos que da la investigación, que vuelve sobre puntos aparentemente ya resueltos para interpelarlos desde un lugar nuevo.

¡ALTO! NOS OLVIDAMOS ALGO EN CASA

El estado del arte.

Una vez que tenemos el tema de investigación es importante saber si ya se ha investigado al respecto, conocer el estado de avance en el conocimiento de ese tema, así como también obtener referencias que nos permitan nutrir nuestra perspectiva y conocimiento. Se trata de una tarea ineludible, que siempre debe realizarse.

Por otro lado, se constituye también en un buen ejercicio que puede hacerse cuando se procura definir el tema, ya que saber qué conocimientos o avances en los mismos hay en la actualidad puede orientarnos sobre el tema a investigar o ayudar a limitarlo, ya que aun partiendo de una idea vaga sobre lo que pretendo investigar, esta indagación nos proporcionará información existente al respecto. Este proceso de indagación tiene que ser sistemático y organizado, llevar un registro y fichar todo lo que se encuentra ayuda luego a encontrar rápidamente lo que nos será de utilidad para referenciar o citar.

ÚLTIMO TRAMO CON ITINERARIO GUIADO

Invitación a la aventura personal.

A lo largo de estas páginas, en diálogo con todo el material de la tesis, he pretendido explicar, a partir de mi experiencia personal, lo que implica la investigación en artes.

El conocimiento puede ser transmitido, pero la experiencia nunca. Por eso, he procurado transmitir mi conocimiento y con él animarlos a vivir vuestra propia experiencia.

Sin embargo, como el conocimiento adquirido por medio de la experiencia reclama de ella, me he visto compelida a utilizar esta dinámica. Se trata de un saber que se generó en un entretejido, aun cuando pretendiera abarcarlo por medio de un nuevo texto (cuya etimología también refiere a tejido) no podría hacerlo cabalmente desentendiéndome de un aporte clave en la investigación en artes, la mirada personal, la cuota de subjetividad. Y es precisamente esta última la que se encuentra mejor reflejada en las palabras que conforman el “Diario de encuentros”. Por este motivo, para poder comprender mejor lo que conlleva y de qué se trata una investigación en artes, y, asimismo, para dar a entender mejor cuál fue mi experiencia personal sobre la investigación en artes, es menester que se desglose cada una de las partes de este material.

El Corpus no se aprecia cabalmente sin el “Diario de encuentros” (del cual se han seleccionado los pasajes que se constituyen en nodos claves de la investigación) y, a su vez, este escrito no se comprende

sin todo ese material. Para reconocer el tejido es necesario ver su trama y su urdimbre, de eso se trata esta propuesta.

Es mi deseo que este material, este tejido, les sea de utilidad y motivación a quienes estén iniciando su camino investigativo; que sea de provecho para quienes se interesan en estas temáticas (la investigación en artes y la presencia); y resulte atractivo para cualquier persona que guste de la lectura.

(Invito a leer todo el texto que acompaña este escrito inicial, es imprescindible).

REFERENCIAS

- Ander Egg, E. (2011). Aprender a investigar. Córdoba. Ed Brujas.
- Borgdorff, H. (2005) El debate sobre la investigación en las artes, Amsterdam School of the Arts.
- Cannock, A. (2018). El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística. Cuadernos de Trabajo sobre Ética de la Investigación Cuaderno 3-Volumen 1. Pontificia Universidad Católica del Perú, Vicerrectorado de Investigación, Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica.
- López-Cano, R.; y San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Conaculta: Barcelona
- Serafini, M.T. (1989). Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura. Buenos Aires. Paidós.

Testimonios del viaje



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

Facultad De Artes

Departamento De Teatro

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO

*“Indagaciones escénicas sobre la presencia del actor,
en la puesta en escena de una
dramaturgia escrita”.*

MARÍA VERÓNICA MENDIETA

ASESORA: LIC. CAROLINA CISMONDI

NOVIEMBRE 2014

I- PREFACIO	45
II- INTRODUCCIÓN	50
III- INEAMIENTOS TEÓRICOS/ASPECTOS CONCEPTUALES	52
A. Estudios de la Presencia	
B. H. U. Gumbrecht/ Campos Hermeneútico y No Hermeneútico	
IV- ASPECTOS METODOLÓGICOS	59
A. Descripción del Proceso Investigativo y de Creación Escénica.	
A.1. Reseña introductoria	
A.2. Ensayos/Encuentros ¿Por qué la adopción de esta nominación?	
A.3. Mecánica de funcionamiento de los Encuentros	
A.4. Descripción/Articulación	
B. Materialidades	
B.1. Ser Humano como materia	
B.2. Actor/Persona del actor	
B.3. Texto	

B.4. Equipo

B.5. Espacio

V- SOBRE LA DRAMATURGIA **91**

1. Aspectos generales, descriptivos.

2. Referencias Históricas

3. Sed de lo Real

VI- SOBRE LA PUESTA EN ESCENA **102**

1. Disposición física del actor en el espacio

2. Descripción escénica:

Iluminación-Vestuario-Escenografía

3. De cómo la puesta cuestionó y resignificó
el registro actoral

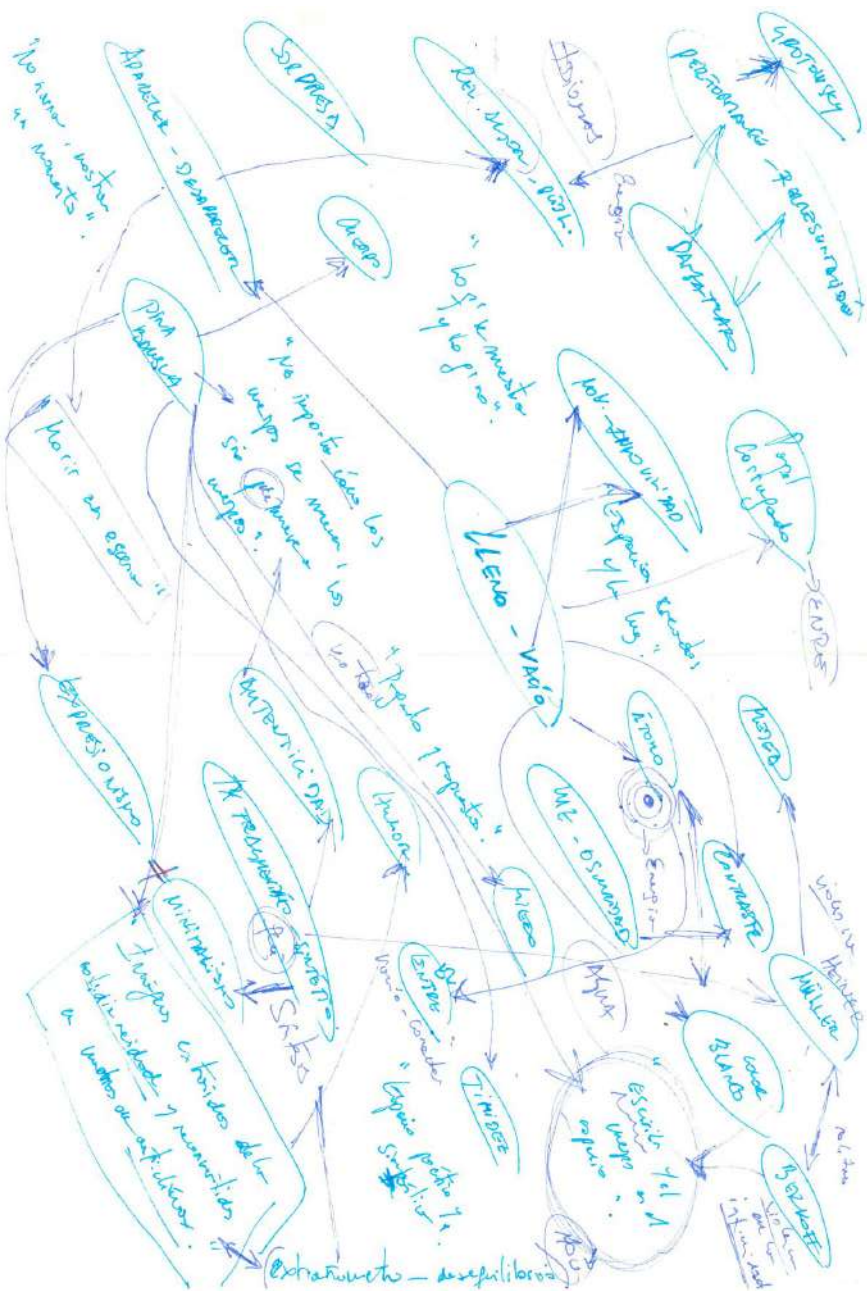
VII- SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO **114**

VIII- SOBRE LA BUSQUEDA ESTÉTICA **115**

IX- INVESTIGAR/ACTUAR/DIRIGIR **116**

X- CONCLUSIONES **123**

XI- BIBLIOGRAFÍA **128**



TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO

“INDAGACIONES ESCÉNICAS SOBRE LA PRESENCIA
DEL ACTOR, EN LA PUESTA EN ESCENA DE UNA
DRAMATURGIA ESCRITA”.

✱ I-PREFACIO

Esta investigación, que es una exigencia curricular, nace del vacío. El vacío del desconocimiento, sobre qué significa investigar en artes. Se trata en realidad sólo de un aparente vacío, que con el transcurso del tiempo comienza a llenarse de intereses, de voluntades, de deseos, de preguntas y de contenidos. Así aparece la dualidad “lleno-vacío”, como palabras síntesis que reflejaban estos primeros intereses a partir de los cuales derivaban todos los demás. Llevó mucho tiempo entender que ese interés primario, asociado a gustos e inquietudes que ya habían recorrido toda mi práctica, y que parecía resumirse o confluir en la expresión “lleno/vacío”, encerraba en sí misma la noción de “presencia”. La cual, en sí, contiene otra dualidad: “presencia/ausencia”, que parecen ir de la mano, indisolublemente unidas. Así lo expresa Edelcio Mostacio (2011:1) por ejemplo:

Ausencia que quiere ser llenada por la presencia, falta que se quiere suprimir a través de la aproximación. Esta parece ser la más elemental conjugación de la fisura que acompaña a los humanos desde tiempos primordiales, separando en pedazos aquello que debería estar unido. Ausencia y presencia son dos instancias que nos acompañan a través de la historia, que están en la base de todos los retornos.

En ese vacío inicial surgen preguntas que parecen buscarle un sentido al hacer y entre ellas aparece entonces el auto-cuestionamiento sobre: la razón de ser del Teatro hoy en día; de por qué seguir haciendo Teatro hoy; y de qué persigo, busco o anhelo, actualmente, cuando asisto al Teatro.

La respuesta al primer cuestionamiento la encuentro al sentirme identificada con el pensamiento de Denis Guénoun. Él se cuestiona (2004:1): “porqué tendría que haber Teatro hoy en día. Porque aparentemente ya no es necesario. Todas las funciones que cumplía el Teatro (...) otros medios lo hacen mejor que el Teatro, de modo más eficaz”. Y arriba a la conclusión (2004:2 y 3), de que:

Si es necesario será porque ya no se trata principalmente de contar historias, de entrar en la intimidad de un personaje. Porque el escenario está ordenado para otra cosa que podríamos llamar su función <representativa> (...). Cuando uno va o decide hacer Teatro, es para ver o mostrar algo que está en el escenario (...) Va uno a ver a alguien (...) que tiene ganas de realizar aquel gesto de exposición, de entrega, tiene uno ganas de entregarse, de liberarse en el escenario, a sí mismo.

Y luego completa (2004:4):

El campo de experiencia del escenario cambió de naturaleza (...) ahora se trata de entregar o liberar una experiencia del existir, eventualmente con la ayuda de <figuras representadas>, pero ya no son más que instrumentos, cosas que sirven, el corazón de la actuación ya no está allí.

El por qué seguir haciendo Teatro implica una posición política, de Teatro como resistencia. Y se vincula con Grotowski y su visión del Teatro en “Hacia un Teatro Pobre” (2008:13), cuando él refiere que:

El acontecimiento teatral debe ser definido por aquello que hace teatro al teatro (...) eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje.

je, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la presentación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor/espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y <viva>.

Dicha postura enfatiza la “relación actor/espectador” como elemento imprescindible y hasta suficiente, para que el Teatro exista.

Como sabemos el Teatro se concreta con el público, con la presencia del espectador, hasta antes, no es TEATRO.

Es el “arte del convivio” como lo denominara J. Dubatti (2003), aquél que, si pierde su contacto con el público en un “en vivo”, reunión espacio/temporal, pierde su razón de ser.

Es por ende el arte que, al persistir, salvará el contacto inter-persona, el encuentro corporal humano. O, dicho de otra manera, es sólo el encuentro de cuerpos humanos en un mismo lugar y un mismo tiempo, el que salvará al Teatro (si es que acaso éste precisara de salvación).

De esta constatación se desprende el diálogo que se establece con H. U. Gumbrecht en tanto es el Teatro un lugar que recupera y privilegia el encuentro de los cuerpos, ante un mundo cada día más intervenido por la comunicación mediada, la cual hace, en sus palabras (2012:10), que: “nuestras ideas, nuestros imaginarios y nuestros ensueños estén cada vez menos donde están nuestros cuerpos”. Y prosigue (2012:12):

No podemos evitar tener un cuerpo que utilizamos ocasionalmente y cuyos efectos muchas veces ponemos entre paréntesis, pero estamos perdiendo la capacidad de SER UN CUERPO, eso es, la habilidad de dejar que el cuerpo sea una condición de realce de nuestra existencia.

Asumiendo al Teatro desde este lugar es que me refiero al mismo como resistencia, ante la avanzada mediatizante, que hace, también al decir de Gumbrecht (2012:4) que: “Estemos infini-

tamente a disposición, pero escasamente presentes”. Y como concluyera Icle (2012:15): “En un mundo cada vez más mediatisado, sustituido en todo aquello que las tecnologías de comunicación e información pueden simular, pensar la presencia se vuelve en una tarea política, como ética de relaciones”.

Así es como mi inquietud sobre por qué seguir haciendo Teatro, queda saldada, al menos por ahora.

Ahora bien, ***qué persigo, busco o anhelo, actualmente, cuando asisto al Teatro.***

Tengo la necesidad de salir conmovida de ahí, modificada, que eso a lo que asistí me con-mueva, en el sentido de llevarme-con (Conmover: del latín, “conmovere” y significa “mover completamente”. Sus componentes léxicos son el prefijo: con -junto, todo, completo- y movere: mover). Y percibo que esto sucede cuando siento que “el actor me transmite algo”, un “no sé qué”.

Entonces surge en mí la inquietud de preguntarme “con qué conecta el actor” cuando como público percibo que me transmite algo. Observo que esta percepción no se limita sólo a mi experiencia como espectador de teatro, sino que se extiende también a la asistencia de un espectáculo de danza o música en vivo. No obstante, podría tratarse aún, sólo de una sensación o gusto personal, que variará de acuerdo a quién sea el público. Me pregunto si una inquietud de tales características podría ser válida como punto de partida en una investigación. La subjetividad de la misma, la imposibilidad de circunscribir esta sensación “de que el actor me transmite algo” como atributo del actor y algo limitado a él, o como algo tan subjetivo que implicara una referencia ineliminable al yo, me hacen desestimarla. Sin embargo, es aquí cuando el rol del asesor, en mi caso la Lic. Carolina Cismondí, cobra toda su relevancia, ya que pone en contacto esas inquietudes, que ha ido receptando y descifrando, con la teoría que tal vez podría encuadrarla. Esa

teoría que uno como estudiante, transitando incipientemente el camino de la investigación, muchas veces desconoce y siquiera imagina que existe. Es así que aparecen en el horizonte de mi mirada y mi búsqueda, **“Los Estudios de la Presencia”** como una respuesta a mis inquietudes. Al considerar la **PRESENCIA** como algo que no se halla ni puramente en el actor, ni puramente en el espectador, sino en la interacción de ambos. Entendida además como **“noción insumisa a definiciones”**.

Gilberto Icle (2012:6), el fundador de estos estudios, en referencia a la PRESENCIA, señala que:

(...) ella proviene de un imaginario indefinido sobre la actuación, sobre la performance. En efecto, indica una sensación de algo que se evade de la palabra; algo que no cabe en el lenguaje. Parecería un no sé qué, que tal o cual actor pone en marcha. Ella implica, por lo tanto, una relación. Estar en presencia de alguien significa, por lo menos, dos personas. Uno no puede estar presente o tener presencia, en el sentido teatral, cuando está sólo. (...) Eso señala el hecho de que la presencia no es sino una experiencia de presencia compartida. Es algo que está ubicado en la interacción, así que no podemos hablar de la presencia en sí misma, sino de una experiencia que compartimos cuando somos performers o cuando asistimos a una práctica performativa.

A partir de este momento surge en mí la intención de indagar sobre la noción de “presencia”.

Este trabajo no pretende sin embargo dar respuesta a qué es la presencia. No es posible definirla, **es una noción relacional**, entonces trabajaremos en ahondar en ella, a partir de los elementos con los cuales sí contamos. Y pondremos en tensión lo vivo y lo permanente.



II-INTRODUCCIÓN

“Sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece”.

Eugenio Barba (2005:212).

En el marco del Trabajo final de la Licenciatura en Teatro, inscripta en el seno de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba), se abordará la problemática de la relación que se establece entre el carácter efímero de la “presencia”, y lo perdurable de la palabra en la “dramaturgia escrita”, en el proceso de creación de una “dramaturgia escénica”. Cómo vincular, poner en diálogo, el mundo de la palabra (significado, Campo hermeneútico) con el mundo de la presencia (Campo no hermeneútico, lo que fluctúa, lo que es constante cambio).

La pregunta es, cómo articular lo imprevisible de lo que sucede en el presente (en el suceder), en el camino que se recorre una sola vez, porque inmediatamente deja de ser para ser otra cosa. Con lo perdurable de la dramaturgia escrita, y lo establecido (o pactado, al menos en parte) de la dramaturgia escénica. ¿O es quizás esa dramaturgia escénica la que deberá ser flexible, para servir de medio en la articulación, en la relación de dos entidades tan opuestas? ¿Son opuestas o son dos caras de la misma moneda? ¿Puede el hombre culturizado prescindir de alguna de ellas? ¿La dramaturgia escénica es comparable al escenario de la vida? Hay dos campos según H. U. Gumbrecht: “Hermeneútico” y “No hermeneútico” ¿Puede el hombre prescindir de uno de ellos en su construcción como ser humano?

¿Nos estamos refiriendo a una “tríada”, <presencia - dramaturgia escrita - dramaturgia escénica>? ¿Mutable a <presencia - dramaturgia escrita - acontecimiento teatral>? ¿O es ésta última la tríada?

Todos estos interrogantes se articularon y tensionaron en la presente búsqueda. Lo primero fue encontrar el lugar tangible, al desafío que implicaba trabajar con una noción, la presencia (entendida como relacional, en su dimensión temporal y espacial –estar en presente y estar en presencia de otros-, y también como posibilidad de “traer al presente” algo que no se halla materialmente, hacer presente algo que no está). Se tomó como punto de partida el aspecto relacional de la misma.

Así, la investigación se centró en el trabajo sobre el actor, en diálogo con todo lo que lo rodea, y consigo mismo. Para lo cual se desarrollaron y profundizaron diversos mecanismos, desde los cuales se realizó la aproximación al texto, y del diálogo establecido entre ambas entidades, se ideó un modo de explorar y concebir la dramaturgia escénica. En esa instancia los interrogantes planteados encontraron posibles respuestas vinculadas a la consciencia de que no son mundos separados el de la palabra y la presencia, sino que uno se alimenta del otro y se necesitan recíprocamente. Como la dualidad lleno-vacío, uno no existe sin el otro y es posible establecer nexos entre ambos. En la presente investigación, la definición de “figura representada” y la voluntad de una “disposición de apertura”, asumen esos lugares. Además, se apreciará como son necesarias tanto una dramaturgia escénica flexible, cuanto un actor dispuesto a dejarse afectar por el presente, en contacto permanente, cuya única seguridad sea la honestidad de su sentir.

El escrito se ha organizado de la siguiente manera: en primer término, se exponen los fundamentos del mismo, qué fue lo que motivó la investigación.

Luego la teoría que la enmarca. Y a partir de ahí se describe el proceso de creación escénica en su vinculación con esta teoría.

Se presentan los tres grandes ejes sobre los que se indagó y a los que se puso en diálogo en la presente investigación, res-

petando en cierta forma el orden cronológico del trabajo. En primera instancia el abordaje de la noción de presencia en la escena, luego el trabajo sobre el texto en tensión y diálogo con los mecanismos utilizados para abordar la presencia, y finalmente, la conjunción de ambos en la puesta en escena (dramaturgia escénica).

Hacia el final se discurre sobre la dramaturgia textual y sus características; se describen las referencias a la construcción de sentido y la propia propuesta estética, ambas intrínsecamente relacionadas. Para en último lugar, antes de las conclusiones a las que se arribó, expresar una licencia que la tesista manifiesta.

Se concluye esta introducción expresando el deseo de que este material refleje el recorrido realizado en esta búsqueda, las interpenetraciones teórico-prácticas, y los hallazgos metodológicos, conceptuales y experienciales. Asimismo, se intenta acercar a los lectores una experiencia de investigación que enfrenta el trabajo del actor al vínculo entre la palabra y la presencia como una herramienta de utilidad para los interesados en el tema.

*** III-LINEAMIENTOS TEÓRICOS/ASPECTOS CONCEPTUALES**

En esta sección se expondrá una breve reseña sobre los “Estudios de la Presencia” (en qué consisten), su relación con la filosofía de Hans Ulrich Gumbrecht en su “Crítica a la Hegemonía de los significados”, y la aplicación/el diálogo que con ellos se establece en el presente trabajo de investigación final. Esta articulación se desarrollará también en otras secciones.

A. Estudios de la Presencia

Los “**Estudios de la Presencia**” se gestan en Brasil, y su fundador, Gilberto Icle, refiere que no son una disciplina, sino un enfoque, una mirada que atiende al conjunto de las “Prácticas Performativas”, entendiendo por ellas, aquellas situaciones en las cuales seres humanos se dan a ver a otros seres humanos, en prácticas más o menos sistematizadas, sea por medio de creaciones específicas consideradas como espectáculos, sea como comportamientos restaurados y culturalmente aceptados. Extendiendo su espectro de posibilidades argumentativas más allá del teatro, la danza y la performance. Es decir, no son otra cosa que, “Artes de la Presencia”.

Contemplan especialmente “el trabajo performativo”, en especial el estudio autorreferente, o sea, cuando el propio artista es el investigador.

Tratan de escrutar en distintos medios de investigación, otras posibilidades, otros conceptos, por medio de los cuales paradójicamente, se pueda describir lo que el lenguaje no puede describir. Entrever en el dominio del lenguaje, los elementos no lingüísticos.

Vale recordar aquí lo expresado en el Prefacio por Icle (2012:6), respecto de la Presencia:

(...) ella proviene de un imaginario indefinido sobre la actuación, sobre la performance. En efecto, indica una sensación de algo que se evade de la palabra; algo que no cabe en el lenguaje. Parecería un no sé qué, que tal o cual actor pone en marcha. Ella implica, por lo tanto, una relación. Estar en presencia de alguien significa, por lo menos, dos personas. Uno no puede estar presente o tener presencia, en el sentido teatral, cuando está sólo. (...) Eso señala el hecho de que la presencia no es sino una experiencia de presencia compartida. Es algo que está ubicado en la interacción, así que no podemos hablar de la pre-

sencia en sí misma, sino de una experiencia que compartimos cuando somos performers o cuando asistimos a una práctica performativa.

De lo cual se desprenden las consideraciones generales sobre la **noción de PRESENCIA**:

- * Está en relación íntima y directa al encuentro de por lo menos dos personas.
- * Al hallarse en la interacción, es una noción relacional.
- * Y por efecto de lo anterior, implica desde siempre un movimiento.
- * Es efecto del espacio, para que se dé precisa de un espacio compartido.
- * Y es insumisa a definiciones, porque hablamos de ella, y al nombrarla creamos la posibilidad de que exista, en tanto no podemos percibir sino efectos de la “Presencia”.

Estas consideraciones sobre PRESENCIA conectan con las características esenciales del TEATRO, y recuperan lo que Grotowski señalara como definitorio del mismo, y sin lo cual no puede existir: la relación actor/espectador.

Como el teatro, implica por lo menos dos personas, en un espacio/tiempo.

Hablamos entonces de encuentro de “presencias” vivas.

Sabemos de lo efímero del teatro, se consume en el mismo momento de su ejecución, es por ende “el arte del presente por excelencia”. Es el “aquí y ahora”.

Desandar el camino de reflexiones sobre la presencia, permite descubrir que es una exhortación común en la práctica del actor.

Cuántas veces en la formación como estudiantes de teatro y/o como actores, se reclama ese “aquí y ahora”. “Espacio y tiempo”.

Cuántas veces se escuchan observaciones de profesores y maestros, aún más, de directores, que reclaman al estudiante, al actor, “estar en presente”. Se les dice que no estén ni en lo que va a venir, ni en lo que ya pasó, sino en lo que está sucediendo ahora mismo. Aquí.

Por eso el teatro es inaprensible, o irreplicable, en el sentido de que nunca se podrá repetir igual el mismo momento, ni yo seré el mismo, ni el público, ni el lugar.

Como enunciara Heráclito “nadie se baña dos veces en el mismo río”.

Gilberto Icle (2012:6) refiere:

Podemos pensar la presencia como estar en presencia de alguien en el sentido espacial del término o en su dimensión temporal, cuando uno está en el presente. La presencia puede, aún, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se torna presente. Así que objetos, lugares, seres, pueden tener una presencia, la presencia de algo invisible. (...) Cuando empleamos la palabra para designar la calidad de actuación, de algún modo, la empleamos con todos estos sentidos y otros. Ella se mezcla con la propia actuación, ya que es necesario estar en presencia del público para que suceda lo que llamamos teatro. Por eso la presencia empieza a ser empleada no sólo como calidad, sino también como esencia, de la actuación teatral.

Los “Estudios de la Presencia” tienen como punto de partida nociones múltiples de presencia, algunas de ellas son:

1- como potencia de actuación del actor. Fuerza de atracción con la cual el actor dispone su cuerpo en una situación performativa, utilizando determinadas habilidades para, más allá de transmitir un significado, captar la atención a partir de altera-

ciones en la forma cotidiana de su utilización. (Esta noción se vincula con Barba y la Antropología Teatral).

2- complementaria a la anterior. Como dimensión material, como corporalidad, como cosidad y como cultura, nociones extraídas de la filosofía de Hans Ulrich Gumbrecht (en su “Crítica a la Hegemonía de los significados”).

3- como promesa del lenguaje, porción de sentido que hay que presentificar por la palabra. Promesa cuya dimensión siempre precaria, desde siempre pospuesta, hace problemática la investigación en “artes de la presencia”.

Los “Estudios de la Presencia” no son una indagación acerca de lo que es la presencia o de cómo ocurre o es experimentada por el actor y el público. Sino que es un modo específico de análisis de las prácticas performativas, que pretende enfatizar la dimensión de: presencialidad, tangibilidad y cosidad, que tales prácticas poseen, ya que son prácticas corporales por excelencia, mientras procura quitar el énfasis de los significados que les atribuimos.

Se articulan a partir de la obra de Hans Ulrich Gumbrecht en torno del objetivo de evitar la interpretación como única y exclusiva vía de acceso a la verdad o al conocimiento.

B. Hans Ulrich Gumbrecht/ Campos Hermeútico y No hermeneútico

Hans Ulrich Gumbrecht es filósofo de origen alemán, radicado en E.E.U.U. Profesor en la Universidad de Standford, California. Por su trabajo como académico y crítico es reconocido como uno de los intelectuales fundamentales en la cultura literaria y filosófica actual.

Desarrolla su crítica a la hegemonía de los significados, entre otros textos, en “Producción de Presencia”, el más sobresaliente, fuente de inspiración para los “Estudios de la Presencia” en Brasil.

“Producción de presencia” es un concepto que subsume en él todos aquellos fenómenos y dimensiones de la cultura ante los cuales no se puede reaccionar adecuadamente a través de actos de interpretación.

Gumbrecht demuestra de qué manera la era moderna se estructuró en torno de la idea de que la representación nos proveería de los elementos a través de los cuales seríamos capaces de acceder al mundo, conocerlo, dominarlo. Esto ha llevado a la división entre cuerpo y espíritu (o mente), según la cual todo está escindido en profundidad (espíritu o mente) y superficie (cuerpo, texto).

Un ejemplo dado por Gumbrecht, de la escisión que se dio en el paso a la modernidad, es expresada en “Relatoria I” por Julián Alberto Giraldo Naranjo (2007:4), de la siguiente manera:

Algo similar ocurre en las artes escénicas. Mientras que en el teatro medieval la co-presencia de actores y espectadores era una co-presencia “real” en la que no se excluía el contacto físico mutuo, en la modernidad temprana la atención de los espectadores cambia de los cuerpos mismos de los actores a los personajes que estos corporeizan. El telón, como innovación de la escenografía en la modernidad temprana, separa al escenario donde se produce la trama, del espacio reservado a los espectadores de modo que el cuerpo de los actores queda fuera del alcance del público. Todo lo que es tangible, todo lo que pertenece a la materialidad del significante, se torna en secundario mientras el significado en cuestión va siendo descifrado, es decir, interpretado.

A partir de la crisis de la representación, se originó la crítica de la hermenéutica como vía de acceso a la verdad y las cosas del mundo. En la ya mencionada “Crítica a la Hegemonía de los significados”, Gumbrecht muestra cómo a partir de la era moderna la **“Cultura del significado” (Campo hermenéutico)** se tornó en medida de todas las cosas importantes, sobreponiéndose a la

“Cultura de la presencia” (Campo no hermenéutico). Con una sobrevaloración de la mente en detrimento del cuerpo.

Pero a la vez llama la atención sobre cómo en un mundo cada vez más mediatizado a causa de la sustitución del contacto corporal por la tecnología, se hace presente el deseo de restablecer el contacto con los cuerpos.

Campo Hermeneútico:

Esquemáticamente la temprana cultura moderna define la relación entre la humanidad y el mundo como la intersección de dos ejes: un *eje horizontal* que opone al sujeto -como observador excéntrico y descorporeizado-, al mundo como un entramado de objetos puramente materiales, incluyendo el cuerpo humano, y un *eje vertical* que representa el acto de interpretación del mundo, a través del cual el sujeto penetra la superficie del mundo a efectos de expresar el conocimiento y la verdad, como sus significados subyacentes; Gumbrecht denomina a esta visión de mundo “campo hermenéutico”.

Campo no Hermeneútico:

Es una nominación acuñada por Gumbrecht, que se origina a partir de una práctica discursiva nacida en los años setenta, como una voluntad de presencia. Que no invalida la interpretación, ni se opone a atribuirle significados a las cosas, sino que llama la atención sobre su preponderancia. Se propone una nueva opción epistemológica, en la cual la apropiación del mundo se da a través del cuerpo humano, es decir, a través de los sentidos. Abogan por este campo, quiénes reivindican la Presencia, podemos nombrar a: Martín Heidegger, Hans-Georg Gadamer, George Steiner, Jean Luc Nancy, Judith Butler, Umberto Eco, entre otros.



IV-ASPECTOS METODOLÓGICOS

A. Descripción del proceso investigativo y de creación escénica. Articulación Conceptual. ¿De qué manera se abordó la Presencia en escena?

En esta sección se expondrán en términos generales los mecanismos empleados durante el proceso investigativo y de creación escénica.

* A.1. Reseña introductoria

Las indagaciones tuvieron centro en los ensayos (encuentros), donde las inquietudes, las preguntas y posibles respuestas, las dificultades, aparecieron marcando el rumbo del proceso y los pasos a seguir.

Se partió de la acción, desde el primer día, aún antes de la presentación formal, los actores se dieron a conocer y se presentaron, conscientemente o no, a partir de sus cuerpos en el espacio. Se podría decir que lo primero no fue el texto (ni la expresión verbal), sino sus cuerpos. También la sorpresa, desde el primer día tuvieron que responder a las exigencias del tiempo presente, en el estado en que se encontraran. (Por ejemplo: no se les avisó de llevar ropa cómoda, por lo tanto, algunos tenían algo más acorde para el movimiento que otros **-ver: “Diario de**

* **Encuentros-A modo de prólogo”**). No se trataba de un grupo de conocidos, por lo tanto, también fue ese otro factor que operó.

Como punto de partida se tomó el “lugar inesperado” para el actor, sorpresivo, no cómodo. Por eso mismo no se partió directamente del texto, ni se les solicitó que aprendieran la letra en primer lugar.

El texto sería un mapa. La manera de recorrerlo es lo que interesaba. Por tanto, se procuró evitar que el actor hiciera pie en

su lugar habitual (cómodo), que se escondiera tras el texto, o que ya previera a partir del mismo, situaciones y reacciones.

El factor sorpresa como aspecto metodológico fue clave como puntapié inicial. Se apuntaba a liberar al actor de defensas habituales y de prolegómenos intelectuales, para que tuviera que reaccionar y accionar, según las condiciones del momento presente.

Los ejercicios tanto como las improvisaciones se anclaron en esta premisa. Lo que aparecía con mayor o menor nitidez era la persona del actor, y conjuntamente sus mecanismos actoriales; sus maneras de funcionar; sus ópticas; sus concepciones; sus miradas, sobre el teatro, sobre los compañeros y sobre sí mismos. Esto fue posible mediante la metodología propuesta en cada ensayo, a los cuales se los denominó: “**Encuentros**”. Al final de los mismos, o a veces en la mitad, siempre había un espacio para la expresión y la escucha. Para la reflexión.

En esta experiencia se procuró que el trabajo del actor sobre sí mismo y el entorno, a su vez que la reacción de él al entorno (entendiendo por entorno el “todo”), constituya el **eje del trabajo**. Los principios de “acción/reacción”, desarrollados por Grotowski en “La Precisión psicofísica en el acto total”. *

* A.2. Ensayos/Encuentros ¿Por qué la adopción de esta nominación?

¿Por qué encuentros?

La razón por la cual se denominó así a los espacios que comúnmente damos en llamar: “ensayos”, es porque se pretendía, de esta manera, materializar una intención sobre lo que se procuraba que cada ocasión fuera. No un ensayo (del latín: exagium=acto de pesar. Cuya acepción en teatro corresponde a: representación, a modo de prueba, de un espectáculo antes de realizarlo en público), sino un encuentro (acto de coincidir

en un punto dos o más cosas. Acto de encontrarse dos o más personas. Reunión, concurrencia).

Esta posibilidad y esta consciencia de ir al otro, al encuentro del otro. Como sucede cada vez que nos enfrentamos a una situación nueva, o a una persona nueva. Desconocemos qué acontecerá, podemos prever acciones, palabras, posturas. Pero lo que realmente sucederá, ahí, sólo se dará ahí, en ese momento, que no es controlado por nosotros. Como expresara Gisela Costa Habeyche (2012:5) con relación al teatro: "...en esa ocasión única de encuentro, que no es dada, ni cierta, ni para el actor, ni para el espectador".

Entonces, se prefirió asumir esta realidad, y tener esa disposición. La de saber que aquello que sucediera, fuera lo que fuese, sólo se concretaría ahí, con el otro.

Entonces, expresar así una voluntad de disposición, de abertura, a lo otro, a lo nuevo, al presente.

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. El teatro es también un encuentro entre la gente creativa, soy yo, como director, quien se enfrenta al actor, y la autorrevelación del actor me permite una revelación de mí mismo. Grotowski (2008:51)

En la presente investigación se hace vivo el deseo de autorrevelación conjunto, actor/director, que Grotowski menciona. Es también desde esta perspectiva que se adopta esta denominación y postura.

Hasta el presente el trabajo se ha organizado de la siguiente manera:

Dividido entre “encuentros grupales”, y “encuentros particulares” (que atiende a las duplas, o individuos).

En los encuentros grupales se construyen el espíritu grupal (un mismo latir, la pertenencia, el compromiso, lo humano), la obra como conjunto, y el aspecto investigativo (preguntas, expresiones, inquietudes, dudas, observaciones, devoluciones, lecturas, conceptos, miradas, concepciones).

En los individuales se puede ahondar en lo propio de cada escena, atender a cuestiones particulares del bagaje de conocimientos o no, de cada actor. Y sobre todo es un espacio para indagar en aspectos propios que son requeridos por necesidades de la escena, o de la persona del actor. Un tiempo del que no se dispone en los encuentros grupales. *

* A.3. Mecánica de funcionamiento de los encuentros

Los encuentros **grupales** por lo general, salvo imponderables que hacen que el trabajo deba reformularse en el andar (nada más emparentado a lo vivo del arte teatral), se dividen en 3 fases: 1) preparación/ “calentamiento”; 2) trabajo sobre la escena (texto y/o improvisaciones y/o indagaciones experimentales) y 3) puesta en común.

Los encuentros **particulares**, suelen tener sólo las dos primeras instancias, al final hay observaciones y comentarios, sobre la escena y lo trabajado. No podemos abstraernos del contexto general vinculante, el trabajo de investigación. Y como todo tiene que ver con todo, por supuesto que temáticas y cuestiones atinentes al tema de investigación y lo que se habla y trabaja en la dinámica grupal, aparecen en estos encuentros. Pero no es lo que prima. Claramente también se investiga, pero como desde otro lugar, a trasluz. Lo principal, o el acento en estos encuentros está puesto en detenerse en aquellos aspectos que no se pueden abordar en los otros, como ya mencioné.

(Por ejemplo: dudas que aún planteadas en el seno del grupo persisten en determinada persona, y por cuestiones prácticas –de tiempo, por ejemplo– no se pueden seguir desarrollando en ese ámbito de encuentro grupal; o pudores en una relación personal; o tiempos diferentes para agenciamiento del texto o pauta de movimiento; o la licencia de experimentar sobre algo específico que puede serle de utilidad sólo a uno actor).



* A.4. Descripción/Articulación

1- Todo se inicia con la noción de presencia, que, al no poder ser definida, implicaba aproximaciones diferentes a la escena.

Se partió del trabajo de la materia (ser humano) atravesada por el “aquí y ahora”, el presente, la presencia como noción. Para arribar a un “estar en escena diferente” y desde este lugar indagar sobre la presencia.

2-Se puso el énfasis en el factor humano y la relación humana de todo el equipo. La importancia de un trabajo armonioso, dónde todo se puede dialogar.

3-Se estudió la forma de actuar/accionar de cada actor/ persona, es decir, un y otro aspecto.

Para lo cual el punto de partida fue la **expresión de sus cuerpos en el espacio**, bajo el estímulo musical. Como se trataba de un grupo de desconocidos, en su mayoría, entre sí, y de la directora con ellos, era importante conocer cómo estos cuerpos hablan, cómo se desenvuelven espacialmente, qué hábitos tienen, qué flaquezas y potencialidades presentan. Por otra parte, la música suele producir ese efecto catalizador, que nos impide serle indiferente. Siempre los encuentros comenzarían con un calentamiento, que, a su vez, presentaría la mayoría de las veces un espacio para “poner el cuerpo feliz”, “quitarle la calle”, hacerlo disponible a la escena. Y, sobre todo, en las primeras

instancias, desinhibirlo y ponerlo bajo la mirada del otro y de uno mismo.

Luego la incorporación de **improvisaciones**, como las trabajadas con el Prof. Cipriano A. Pitt o Alejandro Catalán¹. Es decir, aquellas que por su mecanismo generan dramaturgia de actor y director. El cuerpo sólo en el espacio, cómo generar ficción a partir de ahí. Pero evitando todo el tiempo recurrir a la intelectualización o la necesidad de coherencia verosímil, o a la necesidad de contar una historia. Todo esto en un esfuerzo de mover al actor de su lugar habitual, y procurar que estuviera más disponible a la reacción, y al presente. Con reacción se pretendía expresar la posibilidad de actuar, sin interponer el juicio previo a la acción, de si lo que hago está bien o mal, si tiene sentido o no, si contribuye al hilo conductor de una historia. Sino actuar, por impulso, en respuesta a lo que recibo. Más adelante se descubrirá cómo, esta “reacción” que se le pide al actor, sobre la que se hace énfasis en las improvisaciones, encuentra las palabras que parecen mejor definirla, en relación a lo que se busca, en la forma como se entiende “reacción” en la “Precisión Psicofísica en el Acto Total” que en palabras de Grotowski es: “Toda acción de orden psicofísico, que siendo una consecuencia directa de un impulso, no es racionalmente controlada”. (Grotowski en Olinto, Bonfitto: 2013:13).

Aquí aparecen las primeras dificultades, ya que se trata de un grupo heterogéneo, que no cuentan todos con el mismo lenguaje o información, o bagaje de conocimientos. En los intentos por llevar adelante este tipo de improvisación, se advierte que el tiempo no será suficiente para un desarrollo amplio, a la par que la voluntad no es llevar a cabo un taller sobre determinado mecanismo o técnica. Por lo tanto, se utiliza como una herra-

1- En los talleres: “El actor como dramaturgo” (Prof. Cipriano A. Pitt), “El imaginario actoral” (Prof. Alejandro Catalán).

mienta más, y en el hacer se descubre que, de este mecanismo, lo que se pretende asir es, concretamente, como se mencionó más arriba, la posibilidad de reacción, de hacer sin juicio previo, y de ser sin máscaras.

Transitar la experiencia, la frustración inicial de no poder lograr este mecanismo como se esperaba, lleva a la reflexión sobre el papel, y la articulación de nuevas pautas dentro de esa forma, para acentuar lo que es de interés. Así se descubre que ciertas pautas (tales como: atención a los estímulos del espacio y del compañero; no tener idea previa; evitar que lo primero en aparecer sea la palabra; que lo primero sea el cuerpo; no hay historia que contar; una idea después puede transformarse y mutar en otra y así sucesivamente; lo importante es el juego por el juego mismo. – ver “*Diario de Encuentros/Mayo*”, encuentro **IX**) que nacieron de la necesidad de un actor presente, activo, ejecutivo, siendo; tienen vinculación directa con lo que Grotowski denomina “CONTACTO-IMPULSO-REACCION”. Estas palabras parecen reflejar exactamente lo que la investigación pide o precisa, y comienzan a utilizarse como conceptualización que acompaña la práctica, a la vez que su implementación, lleva con el tiempo, a otras conceptualizaciones.

Así aparecen en el análisis sobre la “Precisión psicofísica en el Acto Total, de Grotowski”, Olinto-Bonfitto (2013:13):

Al continuar con este razonamiento se podría decir que estas 3 nociones: CONTACTO-IMPULSO-REACCIÓN, por estar correlacionadas de manera dinámica y difusa, podrían ser concebidas como un “ciclo espiralado” a través del cual los movimientos, hablas y sonidos producidos por el actor se manifiestan orgánicamente.

<ALGO ESTIMULA Y USTEDES REACCIONAN; AHÍ ESTÁ TODO EL SECRETO>. No hay impulsos y reacciones sin contacto, el CONTACTO es una de las cosas más esenciales.

¿Qué es el CONTACTO? Las acciones de una estructura serían reacciones psicofísicas generadas por la conexión con los demás compañeros y con todo lo que está alrededor del actor en el momento presente en el que la escena se desarrolla.

DAR y TOMAR. El contacto sería por lo tanto una especie de actitud ACTIVO-PASIVA del actor, de dejarse afectar, lo que le permite responder a diversos estímulos externos (de fuente real o imaginaria, siendo u otro individuo, o un objeto o el espacio) transformándolos en impulsos orgánicos, que enseguida se desdoblarán en reacciones psicofísicas.

“Algo estimula y ustedes reaccionan, ahí está todo el secreto”, sin embargo, puede comprobarse en la práctica cuán difícil se torna la reacción. Precisamente porque el actor, la persona del actor (es decir, el actor no deja de ser una persona, aunque tal aclaración parezca absurda), muchas veces no se deja llevar por su impulso, sino que interpone un gesto. A veces por falta de costumbre, por estar habituado a otro modo de actuación. A veces por temor a “quedar desnudo”, mostrarse a sí mismo, hacer ver algo que tal vez preferiría ocultar, por temor a “ser” él mismo. Es aquí cuando se hacen visibles las máscaras que cada uno de nosotros llevamos. Éstas que se van transformando en barreras y límites, que nos impiden ser, hacer y acercarnos al otro.

Grotowski diferencia claramente el “Impulso” del “Gesto”:

Se entiende por impulso aquello que precede al movimiento y es visible en el cuerpo antes que el movimiento en sí ocurra. Según la concepción grotowskiana, el impulso se diferencia del gesto; en la medida en que éste último se origina en regiones periféricas del cuerpo –manos, brazo, piernas y pies–, el impulso, al contrario, parte siempre de la columna vertebral. Olinto/Bonfitto (2013:13).

En estas primeras improvisaciones se hacen evidentes también las dificultades con relación al texto, mejor sería decir la palabra. Cuando aparece suele ser en un sentido explicativo, gráfico, sobre lo que se hace. O aparece la palabra y con ella la

historia, y se pierde la reacción y el juego por el juego mismo. O si no, no aparece, y las improvisaciones parecen tornarse en “oficio mudo”. Se evidencia la disociación palabra/cuerpo.

Cuando en el trabajo de coordinación externa, sobre estas improvisaciones, se le indica al actor: “ahora, la palabra! Lo primero que venga, ¡no la pienses!” Se observa que ésta no puede separarse de lo anecdótico de lo que sucede en escena. Es decir que tampoco nace por impulso, y se lo observa al actor pensando, no pudiendo responder a la pauta sin antes anteponer el juicio. Sin embargo, si el actor es estimulado por imágenes concretas (por ejemplo: “la silla quema” – *ver “Diario de Encuentros/Mayo”, encuentro IX*), es decir, se estimula desde fuera el imaginario del actor, entonces la voz cambia, y aparece cierta coherencia: voz-cuerpo-situación dramática.

4-Se evitó que los actores se afanzaran en sus lugares comunes y habituales, cómodos. Procurando siempre sorprenderlos con un doble objetivo: evitar que tuvieran respuestas pensadas y mantenerlos interesados en el trabajo.

Mientras se desarrollaban estas improvisaciones, que adquirirían modificaciones con el transcurso del tiempo, se emplearon recursos que provenían de la práctica y la experiencia de trabajo con diferentes directores/pedagogos. Así, se podría decir que por momentos se dialogó con la experiencia previa y a veces con la teoría, y, a veces, con ambas en simultáneo. Por ejemplo, algunos de **los primeros ejercicios realizados fueron los de: “estar con nosotros”, “leer con nosotros”, “construir con nosotros”**. (Esta nominación es personal, casi imperativa/caprichosa, como una manera de darle entidad a un ejercicio que como actriz había realizado años antes, en una experiencia de taller a cargo del director y profesor: Diego Aramburo).

Uno de aquellos ejercicios iniciales, fue llevar un tema musical a elección, el que más les gustara. Y luego la pauta sería “es-



cucharlo con nosotros” (ver “*Diario de Encuentros/Abril*”, *encuentro III*). Algo que leído parece tan simple y por eso mismo se torna complejo.

En este ejercicio se recurrió a la técnica del “Performer grotowskiano”.

Específicamente la propuesta del Yo-Yo, que nace a partir de la inspiración de Grotowski en los textos antiguos que decían:

“Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá”, con esto Grotowski (2004:2) se refería al peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo, y proseguía así:

Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un yo-yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. Grotowski (2004:2).

El Yo-Yo, como describiera Grotowski, no significa estar cortado en dos, sino ser doble. Pasivo en la acción y activo en la mirada. Pasivo, que quiere decir receptivo, y activo, **estar presente**.

La ejecución de este ejercicio significó un paso trascendental en la búsqueda, marcó el rumbo del proceso y fue movilizador en la percepción personal y grupal.

Como pautas concretas en su ejecución, estaban las siguientes:

a) Cuerpo sin defensas, abierto a las influencias del entorno (una kinésica-proxémica particular que tiene que ver con el casi no movimiento, estar de pie, las piernas abiertas un ancho de caderas, los brazos penden al lado del cuerpo, no se entrecruzan, no se apoyan unos en otros. Y el mismo tratamiento para los miembros inferiores. La frontalidad, **el cuerpo del actor de frente al cuerpo del espectador**.)

b) La mirada dirigida directamente a los ojos del espectador, sosteniendo dicha arbitrariedad, y generando a partir de esta composición una comunicación directa.

Vale destacar que estas pautas técnicas corresponden a todos los ejercicios realizados bajo la modalidad del Performer gro-towskiano (es decir, también aquellos que más arriba se denominaron arbitrariamente, como: “leer con nosotros” y “construir con nosotros”).

Como ya se expresó, algo que parece tan simple, como escuchar una canción que le guste mucho al actor, significativa para él; se torna complejo cuando las pautas son las mencionadas. Tal vez porque la quietud es lo más difícil de hacer en el escenario. Aunque esta quietud o pausa, se trate más bien de un movimiento de otro tipo, de una acción de otra naturaleza. En palabras de Ciane Fernandes (2012:11):

En el contexto contemporáneo amenazador, invasor e incontrolable, la QUIETUD entendida como pausa dinámica, restaura la estabilidad del sujeto, lo que permite una interacción real basada en el flujo de presencia. Estable y diferente de lo estático. Es a través de la quietud, que, paradójicamente, el sujeto resiste el movimiento extremo y activo hacia afuera y el intenso movimiento interno. Por lo tanto, hacer una pausa o parada es intrínsecamente dinámico, es constante cambio.

La parada o quietud es una forma minimalista de abordar el <aquí y ahora>, por más inestable que sea y justamente por eso.

El sólo “estar en escena”, el trabajo sobre el despojo de barreras.

En la modalidad de “leer con”, inicialmente se utilizaron textos diversos. Y sólo después de esta primera aproximación, textos de distintas escenas de la obra. Se repite lo mismo que para con la música, la dificultad suele ser del tenor de no poder simplemente estar y leer en esta disposición de apertura. O no

conseguir sostener la mirada. Ese puente que se construye con la mirada actor/espectador.

Una vez avanzado el proceso, cuando ya la letra estaba memorizada, recién se indagó sobre “construir con”. Las pautas son las mismas y la búsqueda está orientada a poder construir el sentido de las palabras que el actor emite, junto con el espectador que está presente con él en ese momento. Por lo tanto, esto exige una percepción abierta, dispuesta e incierta. Una intencionalidad que no queda cerrada en la voluntad del actor.

5-Lo primero fue el cuerpo, la acción, y luego la palabra (lugar al que estamos más habituados).

Sin saberlo, también en este criterio metodológico se estaba dialogando con la poética del Teatro Laboratorio de Grotowski: “La actividad del cuerpo viene primero y luego la expresión vocal” (2008: 148).

- Se inició la investigación con las improvisaciones descriptas, a las que llamaremos a partir de aquí: relacionales, sin idea previa **(Ver “*Diario de Encuentros/Mayo*”, encuentro XIII)**, que con el paso del tiempo sufrieron modificaciones, o especificaciones en las pautas (tales como: me sitúo en el espacio -atento a los estímulos propios y del medio, s/idea previa-; atento al compañero y sus estímulos, qué tomo, qué rechazo, qué propongo -si rechazo es porque propongo, otra cosa- ; no hay historia que se cuente -la historia se rompe, se arma y se desarma-, lo importante es la REACCIÓN a lo INMEDIATO. Generar y negar un estímulo. NO pierdo de vista al público y al entorno, medio; cada vez que aparece la idea -imposible que no aparezca-, no me instalo en ella. Estoy atento a qué me pasa con el otro. **Ver “*Diario de Encuentros/Junio*”, encuentro XXII).**

6-El texto apareció siempre en segundo lugar y la memorización del mismo muy avanzado el proceso.

Sin embargo, en el proceso y como manera de aproximarse al texto específico de la obra, se comenzaron a desarrollar modalidades diversas de improvisación, que se denominarán así:

a) Situacionales: los actores improvisaban teniendo en cuenta la situación referida en cada escena. Para lo cual había un trabajo previo de diálogo actor/director sobre la escena. (Aquí, en algunos casos, sin llegar a desarrollar ni ahondar en el “método de las acciones físicas” de Stanislavsky, se emplearon, sin embargo, ciertos elementos tales como: objetivo, circunstancias dadas. (*“Diario de Encuentros/Junio”, encuentro XXII*).

b) De intención: a partir de la lectura, procurando recuperar las palabras del texto. Éstas llevadas a la escena por medio de la improvisación, comenzaban a cargar de sentido cualquier acción ejecutada por el actor, más allá de su voluntad, por el propio peso del significado. Lo cual resignificaba lo que ellos hacían y, en ocasiones, aun cuando había intenciones veladas en el texto, que no siempre los actores interpretaban de la lectura, éstas se hacían presentes de igual manera. (*Ver “Diario de Encuentros/ Junio”, encuentro XVIII*).

c) Vinculares: el objetivo que se perseguía con ellas era generar vínculos entre actores/“figuras representadas”, por lo tanto, eran metatextuales, se podía y pretendía improvisar más allá de la letra de una determinada escena, generando incluso situaciones que no se hallaban dentro de la obra. (*Ver “Diario de Encuentros/ Junio”, encuentro XIX*).

Una vez que se superó esta etapa, bastante avanzado el proceso, los actores comenzaron a trabajar con el texto que habían memorizado.

Aquí comenzaban a conjugarse vivamente todos los elementos trabajados con antelación (el estar del actor, atravesado por el presente; los ejercicios del Peformer grotowskiano; los trabajos corporales de entrenamiento –calentamiento–; las diferentes modalidades de improvisación) con la dramaturgia textual.

Si bien desde el inicio del proceso se habían hecho jugar la palabra y el cuerpo, a partir de este momento se comenzaba a conjugar el mundo de la presencia, con el mundo del significado, en el trabajo puntual de creación de la dramaturgia escénica.

Nada en el proceso está taxativamente separado, ya que una cosa contribuye a la otra, sólo que el trabajo se va paulatinamente enfocando en distintos objetivos.

Transitar esta etapa conllevó interrogantes puntuales, que hacían rever, replantear, la labor escénica a desarrollar por el actor.

Como el trabajo desde el inicio se había planteado desde ellos, persona del actor, en la búsqueda de quitar máscaras, vicios de oficio, defensas, y “ser ellos”. Ahora atenerse a las palabras precisas del texto, crear la situación de ficción, conllevaba interrogantes y parecía producir un retroceso en lo capitalizado hasta el momento. Era desde ellos, pero no eran ellos, ni sus palabras, en algunos casos ni siquiera situaciones cercanas o posibles de vivenciar (en otros sí). ¿Cómo hacerlo, sin crear personaje?

En este momento de la búsqueda se tornó de capital importancia retomar a Denis Guénoun en su nominación de **“figura representada”** (mencionada en el Prefacio del presente trabajo) y tratar de esclarecer desde qué lugar se abordaría esta entidad.

Lo cual obligó a buscar una manera de definirla.

Así es como se articuló la siguiente definición, para este trabajo específico:

[] Figura representada: no es personaje, no está el acento puesto en la personificación. En construir un modelo de persona, en base a ciertas características. Como actor represento una figura, con mi propia materialidad, el cuerpo se impone por su propia materialidad, que tiene un peso fuertísimo más allá de cualquier esfuerzo por la búsqueda que fuere. El esmero no está puesto en una mayor fidelidad a un supuesto modelo que se pretende, sino en hacer viva en mí una situación determinada, desde mi edad, mi cuerpo, mi color de cabello, mi tono de voz, mi gestualidad. Una especie de “yo en situación”. No pretendo por lo tanto encontrar la forma en que tal personaje se mueve, camina, se sienta; ni mucho menos su tono de voz. Ya que lo óptimo de acuerdo a esta óptica será mi voz en situación, mi propia voz, cómo reacciona, qué inflexiones tiene. Lo valedero sería algo así como lo “orgánico”. Aquello verdadero que fluye de mí, por la situación (de ficción en que me encuentro). La figura representada se encuadra dentro de la representación. Pero entendiendo por ésta: el volver a presentar. Presentar como poner en presente, hacer vívido en el “aquí y ahora”, algo, eso, específico, determinado. Al hacerlo presente, aun cuando conlleve determinadas marcaciones a seguir (cierto protocolo, o secuencia) es fundamental el traer “eso” al momento presente. Por lo tanto, lo pautado es una estructura, pero el recorrido de ella será cada día distinto, como lo soy yo mismo, y los días, y las personas que me rodean. La atención y permeabilidad se imponen como factores fundamentales a tener en cuenta, en cada ocasión, única e irrepitable, como cada momento de la vida lo es.*

Vale aclarar que igualmente se trabaja con una alteridad, por un lado, como expresa Ciane Fernandes (2012:7): “En este espacio-tiempo simultáneo, la alteridad se encuentra en el corazón de la identidad y viceversa, como ya nos indicó Denise Jodelet; <en el núcleo de la experiencia personal, siempre hay una experiencia de alteridad”.

Y, por otro lado, Denis Guénoun (2004:3) sostiene que:

Estar en el escenario, conseguir liberar existencia en el escenario, no es sólo estar presente –o estar presente es mucho más complejo que esto- (...) debe ser trabajado por una alteridad para poder entregarse o liberarse.

Esta es la función que cumple muy a menudo el texto, otros medios también la pueden cumplir hoy en día. (...) En el fondo el hecho de entregarme es una experiencia del ser, una prueba del ser, y lo que ayuda a ampliar el campo de dicha experiencia, lo que ayuda a mostrar algo que no se consigue en la vida ordinaria, es esta experiencia de alteridad.

Se considera que, en esta propuesta, no sólo el texto supone una alteridad para poder trabajar esta “experiencia del ser” como menciona Guénoun, sino que, además, el trabajo sobre el dispositivo del Performer grotowskiano, abordado en esta investigación, implica también esa alteridad, materializada con el “puente que se establece por medio de la mirada” con el espectador.

7-El mayor tiempo de esta búsqueda/investigación estuvo destinado a liberar al actor de sus barreras, lo cual involucraba necesariamente a la persona del actor.

“La idea de una sensibilidad que se persigue a sí misma, de una espontaneidad que se busca, de una sinceridad que se trabaja nos hace sonreír fácilmente. Que no se sonría tan fácilmente. Que se reflexione, antes, en la naturaleza de un oficio en el que hay mucha materia que revolver. La lucha del escultor con la arcilla que él modela no es nada

en comparación con las resistencias que oponen al comediante su cuerpo, su sangre, sus miembros, su boca y todos sus órganos”.

Jacques Copeau, (“Reflexiones de un comediante sobre la <Paradoja de Diderot>” en Costa Habeyche, 2012:5).

En el afán por conseguir este despojo se ejecutaron (además de los mecanismos mencionados, de improvisaciones y el trabajo sobre el Performer grotowskiano) una variedad de ejercicios que funcionaron como dispositivos por medio de los cuales abordar la “presencia”. Todos ellos perseguirán la misma finalidad: descubrir la persona tras el actor; disponibilidad a la “reacción”; conexión con el presente; “contacto” (en el sentido que se explicó más arriba); “liberar existencia en el escenario”, en este camino de poder “ser” en escena (vinculado a la noción de “figura representada” con la cual se operó).

A continuación, sólo se citarán algunos, los más significativos, junto con la página correspondiente al “Diario de Encuentros” donde se halla el detalle de los mismos.

Así: “rueda de <Biodrama>” (**Mayo, encuentro XI, p.177**); el “Caminatas (Leo Bassi)” sin construir nada, sólo caminar (**Mayo, encuentro XII, p.181**); “ejercicio de Clown (Leo Bassi)” (**Junio, encuentro XV, p.194**); “reír/llorar (Pina Bausch)” (**Junio, encuentros XXIII, p. 211 y XXVI, p.217**); “hacernos reír (Diego Aramburo)” (**Julio, encuentro XXVIII, p.220**); “dirigir al otro en tiempo real” (**Julio, encuentro XXX, p.225**); “rueda de improvisación” (**Agosto, encuentro I, p.234**); “miradas y caminatas en el espacio” (**Agosto, encuentro LV, p.243**).

8- Se avanzó en la dirección de abrir la percepción del actor al “todo”, así los “calentamientos” sufrieron modificaciones destinadas a conseguirlo, se recorrió un camino ascendente en dificultades y pautas, y se planteó si acaso la “escucha” no era otra forma de nombrar al “contacto grotowskiano”.

En el seno de los “calentamientos” se fue gestando un ejercicio que se consolidó como otro pilar en la investigación, un hallazgo particular, propio de esta búsqueda. Al que se denominó: “Ejercicio perceptivo”.

En él se condensa lo procesual del trabajo, la progresión. En un principio aparece como un medio para lograr conexión en el grupo. Deriva de lo que llamamos: “enjambre” (ver “*Diario de Encuentros/Mayo*”, encuentro X, p.174), luego este mismo ejercicio tiene dos variantes posibles (ver “*Diario de Encuentros/Junio*”, encuentro XXII, p.204) y más adelante, como consecuencia de un “accidente”, o de los “imprevistos” (o imponderables del tiempo presente), esta última modalidad adquiere cambios que establecen la aparición del llamado: “Ejercicio perceptivo” (ver “*Diario de Encuentros/Agosto*”, encuentro XLVI, p.229.), con las siguientes pautas que lo determinan: *el movimiento nace del círculo, de mirarse atentamente a los ojos unos a otros, de algo pequeño paulatinamente irá a algo más grande. Recién después vendrá el desplazamiento. En el espacio procurar: equilibrio; velocidades; niveles; también es válido quietud –sostener y lentísimo-. No viene indicado ningún líder desde fuera, nosotros desde dentro lo decidimos. Por lo tanto, “abiertos perceptivamente”, no me “ensimismo”. No siempre “propone el mismo”. Dejo que se desarrolle algo antes de proponer otra cosa. No siempre círculo, no siempre seguir al que propone. La cara también baila.*

Paulatinamente se va abandonando la idea de “líder”, y con el paso del tiempo se modifica a:

Debe procurarse eliminar el concepto de líder por devenir. Algo deviene en otra cosa, por eso exige una percepción máxima del entorno. Es “todos como si fuéramos uno”.

Es relevante la aparición del “Ejercicio perceptivo” en el proceso, porque mediante su ejecución y evolución en el tiempo se fueron trabajando aspectos fundamentales de la búsqueda, y funcionó como nexo entre la primera y segunda etapa del proceso (tomando como límite entre una y otra, el trabajo sobre la puesta en escena). Así, a partir de la repetición del mismo, se constató que para que efectivamente funcionara era preciso se dieran ciertas condiciones, las cuales a su vez se podían extra-polar como requerimientos para la escena.

“La escucha” apareció como primordial, era preciso “estar abierto perceptivamente”, muy atento, para evitar el “ensimis-mamiento” y así permitir el devenir de un movimiento en otro. Aquí se asoció “la escucha” al “contacto grotowskiano”, y se la trabajó incluso en otras instancias, fuera de este ejercicio (ver ***“Diario de Encuentros/Agosto”, encuentro LI, p. 238***).

“La imposición violenta”, así se denominó exactamente a todo lo contrario de “la escucha”. Por lo tanto, esto es algo que se debía evitar, y guarda relación con no estar disponible en el tiempo presente a lo que acontece como “ánimo o latir grupal”, aquello que conspira contra el devenir porque se impone sin atención al entorno. “Como una vibración en otra sintonía” (ver ***“Diario de Encuentros/Agosto”, encuentro LV, p. 243***).

“Intuición del actor para variar el ritmo”, como se procura un trabajo no monótono, con matices, y todo nace del interior del grupo, es preciso que el actor perciba la necesidad de variación, y que, en el hacer, y desde ahí, genere modificaciones.

“Relajación previa”, para conseguir la conexión con el compañero y el entorno, se torna preciso aquietar la excitación, una actitud de calma que predisponga a la percepción (ver ***“Diario de Encuentros/Agosto”, encuentro LV, p. 243***).

Finalmente, también como consecuencia de la práctica, se efectiviza la apreciación de que este ejercicio es sumamente exigente y demanda por parte del actor una atención disponible y abierta permanentemente, “sin posibilidad de desconectarse ni un instante” (*ver “Diario de Encuentro/ Agosto”, encuentro LV, p. 243*). De lo cual se desprende la asociación establecida con las palabras de Grotowski (en Olinto-Bonfitto, 2013:13): “El actor debe reaccionar para el exterior, atacando el espacio que existe a su alrededor, en contacto, todo el tiempo”.

Esta frase se establece finalmente como premisa que conducirá, la labor sobre la “puesta en escena” y la “propuesta estética” para el presente trabajo.

9- Expresiones que acompañaron el recorrido.

Mediante la enunciación de las siguientes proposiciones se pretendía enfatizar los aspectos primordiales a los cuales el actor debía atenerse como sustrato común a cualquier ejercicio o tarea abordados en la búsqueda. Éstas eran:

“Voy al otro, al encuentro del otro”.

“Abiertos perceptivamente”.

“Atentos a lo que realmente sucede”.

“Abro la mirada”.

“No me olvido del público”.

“Construir con el puente que se establece por medio de la mirada”.

“El público, no se olviden de nosotros”.

“Poner en jaque al compañero”, “Estimulo al compañero, eso vuelve a mí (le doy al otro y me alimento del otro)”.

“Escuchar como si fuera la primera vez”.

“Búsquense en la mirada, mirada como sostén”.

“Aquí, con nosotros”.

“La actuación es un acto de amor, de entrega” (*Leo Bassi, ver “Diario de Encuentros/Septiembre, encuentro LVII, p. 247).*

10-Se hizo un seguimiento detallado de cada actor (del cual el “Diario de Encuentros” da cuenta). A la vez que se lo interrogó durante el proceso sobre sus percepciones de presencia y se dio tiempo a la expresión verbal.

Esto fue posible mediante la utilización de bitácoras, que cada uno de los integrantes del equipo (actores, la asistente de dirección, la directora) empleó como medio para el registro escrito. El uso de las mismas también fue progresivo, de una escritura esporádica, al empleo sistemático, al principio con apreciaciones sólo de carácter subjetivo y sin ninguna categoría a un intento de sistematización en el empleo de preguntas específicas a las que debía responderse (*ver “Diario de Encuentros/Junio, encuentro XVIII, p. 198).* En un inicio los interrogantes versaron sobre los momentos que como actor y/o espectador hallaba “pregnantes o significativos”. Y luego se amplió no sólo a la identificación de los mismos, sino también a tratar de discernir, y lo que a veces resultaba aún más difícil, poner en palabras, los efectos de tales momentos.

11-Se planificó cada encuentro con antelación y mucho tiempo de dedicación, tomando como objetivo el avanzar en el camino de amalgamar o hacer jugar palabra y presencia, palabra y acción, pero siempre en vinculación con el encuentro que lo antecedía y las apreciaciones y reflexiones que de él se hubieran hecho.

Por lo tanto, también esto será parte de la dinámica investigativa, propuestas que se hacen un día, quedan haciendo eco y se procuran recuperar y seguir aclarando después.

- ✱ 12-Siempre hubo margen a la improvisación, el cronograma de actividades de un encuentro nunca podía estar por encima de las realidades y exigencias del presente de cada día.

En este sentido, por ejemplo, sucedió que, en medio de uno de los encuentros, en que se tenía diagramado determinado cronograma de trabajo, y que dada la ausencia de uno de los actores no se pudiera llevarlo a cabo. Se hiciera presente la siguiente frase: “Cocino con lo que tengo hoy” (Cristina Banegas). Esta expresión que la tesista esgrimió como una forma de afrontar la realidad del momento y en sentido práctico en relación con lo que acontecía, se resignificó en el transcurso del tiempo, en otros encuentros. Cuando trascendía lo anecdótico de un día cualquiera y refería a una postura que el actor debe adoptar en su trabajo diario. Trabajar con lo que realmente tiene a su disposición en el “momento presente”. Vinculado también en el progreso de la investigación a la tarea efectuada sobre “actualizar patrones de marcación” y no “repetir una forma”. (*Ver “Diario de Encuentros Abril/Mayo”, encuentro VII, p. 170*).



- 13-La sorpresa no sólo fue un mecanismo metodológico empleado para con los actores, sino que aun la tesista transitó muchos momentos sorprendidos, tanto por los imponderables del momento como por lo que cada persona brinda.

Esto determinó que desde la dirección y coordinación del grupo se debiera adoptar una postura de “flexibilidad”, adaptable permanentemente a los cambios. Un “adaptarse al tiempo presente” también en el método de trabajo.

Por último, la confirmación de que cada encuentro es útil y valioso.



✱ B. Materialidades

B.1. Ser humano como materia.

La persona del actor como materia, la voluntad de ser, de estar aquí, con nosotros. El cuerpo como parte de la persona. El riesgo de mostrarnos sin defensas, el desafío de conseguirlo. La desnudez.

Si bien el cuerpo es el instrumento del actor, y por esa razón los calentamientos estaban orientados a poner en movimiento el cuerpo, para: desinhibirlo, modificarlo, sacarlo de su lugar cotidiano, hacerlo disponible para la escena, relacionarlo con su compañero y la mirada del otro y sobre el otro. No se hizo hincapié en que trabajaran con su cuerpo y su voz como generadores, sino solamente como punto de partida para el trabajo posterior. Porque se entendió que se podía desarrollar un lenguaje por ese camino, que, si bien podría resultar interesante, también se constituiría en otra vía de defensa. Otro mecanismo tras el cual ocultarse, la poética del cuerpo, por llamarlo de alguna manera. En contraposición a la poética textual. ¿No serían ambas, sino caras de una misma moneda, dos formas de ocultamiento?

El trabajo sobre el cuerpo fue con la intención de dejarlo maleable a la escena y perceptivo. El mayor trabajo se realizó en la posibilidad de hacerlo **“perceptivamente abierto”**, al entorno, al compañero y a sí mismos. A la vez que atento. Activo. Ejecutivo. El cuerpo de alguien que decide todo el tiempo, el actor (el ejecutivo, decide y hace, hace y decide).

El training no es una forma de ascesis personal, una dureza malévolamente hacia sí mismo, una persecución del cuerpo. El training es un test que pone a prueba las propias intenciones, hasta qué punto se está dispuesto a pagar con la propia persona por lo que se cree o afirma,

la posibilidad de superar el divorcio entre intención y realización. Este trabajo cotidiano, obstinado, paciente, a menudo realizado en la oscuridad, a veces incluso buscándole un sentido, es un factor concreto de la transformación del actor como ser humano y como miembro del grupo. (Eugenio Barba,1997:93)

En este trabajo no se procuró generar “estados de afección”, sino “estados de pureza”, **desenmascarar a la persona detrás del actor**, en un intento de pulir lo relacional. Lo vincular: actor/espectador, actor/actor, actor/entorno, actor/persona. Suponiendo intuitivamente que el ser, la honestidad del ser en escena, es como una forma de presencia. Todo en un intento de presentificar. También vinculado a la razón de ser del teatro hoy en día que se mencionó anteriormente, coincidiendo con Guénoun, en que: “hoy se trata de liberar existencia en el escenario”. La vinculación del teatro actual con lo performático, las ansias de lo real.

Es necesario un cuerpo, un actor, abierto perceptivamente, dispuesto, sensible. Un cuerpo que es atravesado por esa mirada que encuentra la suya propia, por la mirada del otro que lo constituye. Atravesado por el texto que emite. ✱

B.2. Actor/Persona del actor

“Si el actor es un artista, es de todos los artistas el que más sacrifica su persona al misterio que ejerce. Nada puede dar que no sea de sí mismo, no como efigie sino en cuerpo y alma y sin intermediario. Al mismo tiempo sujeto y objeto, causa y efecto, materia e instrumento, su creación es él mismo. En eso consiste el misterio: en que un ser humano pueda pensar y tratar a sí mismo como materia prima de su arte, actuar sobre sí mismo como sobre un instrumento con el cual debe identificarse sin cesar y sin distinguirse de él, al mismo tiempo actuar y ser lo que se actúa, hombre y marioneta.”

Jacques Copeau, “Reflexiones de un comediante sobre la <Paradoja de Diderot>” (en Costa Habeyche, 2012:1).

Hay un leitmotiv que recorre toda la obra: “Una frontera, un límite, de eso se trata”. Esta frontera, barrera, límite, se relaciona también con la materialidad primera: el actor. En dos grandes aspectos:

1- El actor (registro actoral), se encuentra ubicado en una “zona de frontera” podría decirse, un límite entre: representación (en tanto se vuelve a presentar, algo vinculado al mundo cotidiano, verosímil) y presentación (lo performático de aquello que se construye en el momento presente, vinculado al performer grotowskiano y al puente que se establece por medio de la mirada y a la posibilidad de trabajar la noción de presencia, en tanto estar presente, hacer presente).

2- La persona del actor, en tanto que en la búsqueda se hizo hincapié desde un primer momento en despojar a los actores de sus barreras personales, que les impiden ser, liberar existencia en el escenario. Liberarlos de aquellos vicios o máscaras que se van adquiriendo en el oficio y que están más vinculados a repetir una forma que a transitar el momento presente, a dejarse afectar por lo que sucede en el “aquí y ahora”, pudiendo responder espontánea y genuinamente a cualquier estímulo. Sin que la respuesta deba pasar por el velo del juicio (de si está bien o mal lo que hago), o una respuesta condicionada por el pensamiento (que hace que antes elucubre sobre supuestas justificaciones en relación a la construcción de un personaje).

Ambos aspectos están estrechamente vinculados a Grotowski y su trabajo con el actor por la “vía negativa”, es decir, que de alguna manera se tuvo que “destruir para construir”.

Al abordar la poética del Teatro Laboratorio sobre la formación de los actores, podemos leer en “Hacia un teatro Pobre”:

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a una reacción externa (...) La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (2008: 10 y 11)

En este afán se concentró la mayor parte de la energía y el tiempo. Tal vez por considerarlo fundamental, como el pilar a partir del cual todo lo otro se construye. De ahí que se hiciera no sólo un trabajo muy personalizado sobre cada uno de los actores, y sus dificultades (trabas, límites, inquietudes, interrogantes), como así también potenciales (características, cualidades). Sino además un seguimiento pormenorizado en su evolución (del cual el “Diario de Encuentros” –ver anexos- da testimonio).

Recuperando nuevamente a Grotowski, en esta investigación se dialogó con la “técnica inductiva”: “La técnica del actor santificado es una técnica inductiva (es decir una técnica de eliminación), mientras que la técnica del actor cortesano es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades)” (2008: 29).

En este punto cabe destacar que de frente a estas barreras que el actor como sujeto, como individuo, posee, nos encontramos pisando otro umbral, delicado, emparentado a la persona. En numerosas ocasiones se planteó que poder “ser” en el escenario, “liberar existencia”, todo lo cual está vinculado también a la noción de “figura representada” tomada de Denis Guénoun (**ver pág. 72 y 73 de este Corpus**), es un trabajo íntimo, ya que exige una toma de decisión en primer lugar.

El acto de decidir, asumir el riesgo de mostrarse tal cual uno es.

Intuitivamente se lo emparentó a “autoestima”, aun cuando se evitó detenerse en debates psicologistas o pseudopsicológicos, se intuyó que algo de la capacidad de aceptarse como cada

uno es, con sus corporalidades, potencialidades y flaquezas, era preciso si se pretendía ser sincero.

Cometer este “acto de desnudez”, tanto como estar disponibles en escena, a lo que ahí pueda suceder. Aceptar que no se tiene un control total de la situación y que por más que se ensaye y se procure otorgarle intención y sentidos a lo que se hace en el escenario, estos sentidos e intenciones no dependen sólo del actor. Poder entender que todo el tiempo se está construyendo con la materialidad del presente (cómo estoy yo, mi compañero, el entorno, qué me devuelve o no el público). Poder asumir el riesgo de la incertidumbre. Poder dejarse afectar por la mirada del otro, por el cuerpo del otro.

Y como se concluyó un día: tal vez podamos, tal vez no, pero cierto es que **el primer paso es decidir, estar dispuesto a eso, a la apertura**, a la afectación (en el sentido de dejarnos afectar por el cuerpo del otro, como menciona H.U. Gumbrecht).

Avanzar en el camino emprendido en este “**estar en presente**” y “**dejarse afectar por él**”, no deja sin embargo de estar cargado de peligros. En el seguimiento de esta evolución personal de cada uno de los actores pueden observarse avances mayores en unos que en otros; sin embargo, la alerta aparece cuando se vislumbra que se ha logrado abandonar esa máscara, pero la pregunta que se hace presente es, si ciertos cambios visibles (en el tono, postura, movimientos, voz, del actor) no empiezan a convertirse en una nueva máscara, diferente a la anterior, pero que cumple la misma función, esconderse, no entregarse, no dejarse afectar.

Por lo tanto: el “**ensimismamiento**”; el encerrarse en el “**auto-goce o autopadecimiento**”, sin percibir lo que sucede alrededor; el generar una barrera que “proteja” al actor de cualquier cambio externo que pueda desestabilizarlo; el querer todo el tiempo tener el control de la situación, creyendo que la pro-

puesta teatral que se ejecuta sólo depende del actor y del grupo que lo acompaña, sin dar cuenta a la trascendental importancia de un espectador, que además de espectral, modifica al actor y éste al espectador; o tal vez el considerar que con “mirar al público”, se lo está incluyendo y rompiendo la cuarta pared, cuando esa mirada no deja de estar cubierta de una vaina de protección que me impide des-cubrirme ante los otros y mostrarme tal cual soy. Todo esto, sería con certeza a lo no que se aspira en esta búsqueda de presencia.

En el proceso hasta aquí recorrido, **es menester un actor presente**. Trabajar sobre esta noción, es enfatizar la importancia de que el actor transite todo el tiempo el momento presente, para lo cual es necesaria una voluntad de su parte, de apertura a todo. Entendiendo por el todo, a su compañero, al entorno, al público (quién observa), a sí mismo, a su latir, a su sentir y a su percepción.

Al mismo tiempo sin perderse dentro de sí mismo (“ensimismamiento”).

Es preciso un actor **“abierto perceptivamente”**. Es preciso un actor honesto, sincero, franco, sin barreras, sin defensas, un actor valiente, capaz de mostrar sus debilidades, un actor vulnerable.

“Un actor cuya única seguridad, sea la honestidad de su sentir”.

También **“un actor dispuesto a decidir todo el tiempo”**, “la actuación es un acto de decisión”, como dijera el Prof. Paco Giménez. Dispuesto a decidir a costa de equivocarse. ¿Qué es el error aquí? ¿Qué está bien o mal, dentro de este contexto? La verdad no está bien o mal, la verdad es. Dicho en otras palabras, ¿qué es acertado o desacertado aquí? ¿Qué es preferible?



B.3. Texto

***Texto no propio (en referencia al actor)**, realidad lejana, más lejana en algunos casos que en otros. Cómo se hace el abordaje aquí. Desde dónde se construye. El eco de las palabras en mí, al fin éstas son la materialización de un pensamiento, que al no ser el propio del actor, lo llevan a un lugar otro. Cómo acceder desde “ellos”. ¿La empatía sigue siendo un mecanismo que posibilita hacer propio lo ajeno?

Se realizaron indagaciones sobre la forma de abordar un texto, un personaje, la primera aproximación para la actuación ¿Desde dónde la hace cada uno?

***Un texto de estas características** (fragmentario, no aristotélico y con textos acotados) **conlleva desafíos para el actor y el director**. Para el actor, la necesidad de conectar y desconectar rápidamente con la situación ficcional (todo lo cual exigió un trabajo previo, de crear situaciones por fuera del texto para desarrollar vínculos o incluso la misma situación que luego es expresada en breves palabras). Para el director, buscar los medios por los cuales llevar a escena un texto que al presentarse como lo hace (en cuadros) está más cercano al cine que al teatro, y que, por lo tanto, implica el desarrollo de una habilidad en los recursos que utilice para no resultar repetitivo, agotando la mirada del espectador. Y al tratarse de un collage de situaciones, de actantes, implica también el trabajo sobre la creación, el desarrollo y en, último término, la síntesis, de esos universos presentados. Para lograrlo, al tratarse de unidades o cuadros textuales acotados, que condensan en breves palabras tanto emociones, situaciones circunstanciales, como vínculo. Es que se tuvo que trabajar en construir el “vínculo” más allá del texto, se trabajó con improvisaciones metatextuales (es decir que pudieran salirse y recrear situaciones por fuera de lo meramente escrito). De las que ya se hizo mención más arriba, en el texto

del presente Corpus, pág. 71, como: “vinculares”. Cuyo objetivo era precisamente construir ese vínculo, resumido en una palabra o línea del texto. Además de la relación entre: la persona del actor con el compañero. Y con el actor/compañero (cómo este funciona en escena). Una palabra es un mundo, pero no vivido, que era necesario experimentarlo.

* **La memorización del texto** apareció muy avanzado el proceso, el objetivo que se perseguía con esto era que el actor no condicionara su decir en la escena por las interpretaciones previas que siempre nos otorga una lectura. Primero trabajar sobre el estar en escena, del actor, de la persona del actor. Luego sus posibilidades expresivas y concretamente actorales. Para recién más tarde hacer una aproximación al texto desde improvisaciones vinculadas al sentido de lo escrito, pero con palabras propias, con posibilidad inclusive de generar situaciones por fuera del texto. Recién luego de numerosas repeticiones de esta modalidad apareció la exigencia de aprender el texto de memoria. Tarea que los actores realizaron solitariamente, en un tiempo fuera del ensayo, pero para lo cual todo el trabajo previo relatado había contribuido. En las siguientes ocasiones, al transitar la escena procurando atenerse a las palabras del texto, es ahí cuando se hacen visibles las dificultades, por lo general son siempre los mismos parlamentos que el actor olvida.

* **A continuación la idea es trascender el texto**, poder jugar con él como un elemento más, como si fuera parte del cuerpo del actor. Poder generar situaciones diversas, no vinculadas ni al primer imaginario que la lectura otorga, ni limitada por ningún tipo de convención. La libertad como pauta, que también puede, por momentos, volverse condicionante.

* **Otro de los modos de abordar el texto** que se empleó desde el principio con simultaneidad a este proceso fue la voluntad de “leerlo con nosotros” y de “construirlo con nosotros”. Am-

bas nociones difíciles de esclarecer con palabras, tal como se puede constatar en el trabajo con el grupo, que exigen transitar la experiencia, vivenciarla, para capturarla. Y cuya decantación y aprendizaje es progresivo. Aquí se recurrió a la técnica del Performer grotowskiano, de establecer un “puente por medio de la mirada”.

B.4. Equipo

El equipo de trabajo es muy heterogéneo y en ello se halla una gran riqueza. En su mayoría no se conocían previamente y provienen de diferentes escuelas. Por fortuna un muestrario de la realidad teatral cordobesa. Algunos son: estudiante o egresados del “Seminario de Teatro Jolie Libois” –entre ellos la tesa-; otros, estudiantes y egresados de la “UNC”, egresado de la “Escuela Roberto Arlt”; y también de la escuela de la vida. Diferentes concepciones teatrales, diferentes experiencias. Diferentes edades. La posibilidad casi excepcional de contar dentro del teatro independiente con personas de la tercera edad tal es el caso de Tomás, compañero de 78 años de edad, egresado el año pasado de la Escuela “Roberto Arlt”. La diferencia como valor, como personalidad.

Actores: Héctor Alem, Penélope Arolfo, Santiago Bruzzone, Tomás Rodolfo Castagno, María Verónica Mendieta, Williams Sery, Eliana Velázquez.

Iluminación: Gonzalo Videla

Asesoría de Vestuario: Facundo Domínguez

Fotografía: Diego Ruiz

Asistencia de Dirección: Cecilia Lanfri

Dirección: María Verónica Mendieta

B.5. Espacio

Este apartado de espacio refiere a otra materialidad a tener en cuenta a la hora del trabajo, al momento de la creación.

De la experiencia previa se apreciaba cómo determinado lugar físico, con las características que éste presente, determina, modifica y condiciona, a veces favorablemente y otras veces no (limita), el trabajo. Por lo tanto, la elección del espacio en el cual se desarrollaría la investigación/creación fue un punto importante que se tuvo en cuenta desde un inicio. También la voluntad de aspirar a una continuidad dentro del espacio que se eligiera. Para los encuentros grupales se contó con el “Teatrino” y el S.U.M. de “La Cochera”. Y para los encuentros particulares, se gestionó trabajar en subsuelo de Pabellón Argentina, y en otras oportunidades en salas de ensayo o incluso en el propio domicilio de la tesista (si es que el trabajo a desarrollar era posible en el espacio de una casa y como última instancia, ya que se considera que siempre es mejor un lugar adaptado a tales fines).

La continuidad de trabajo en los espacios mencionados fue posible, lo cual otorgó la seguridad material necesaria para que un trabajo evolucione. También la variedad de espacios otorgó juegos y posibilidades diversas en uno y en otro. Por ejemplo: en Teatrino la amplitud del espacio permitía realizar los trabajos grupales corporales de exploración y movimiento con mayor facilidad que en el SUM de “La Cochera”. Sin embargo, éste último, de menor tamaño, otorgaba la contención para determinadas exploraciones de otro tipo (ejercicio del Performer grotowskiano, por ejemplo), contaba con una ventana que daba a la calle y por la cual se colaba el sol, los sonidos externos. Todos elementos que hacen a la materialidad del presente, de los que los actores disponían al momento de la búsqueda y sobre los cuales, además, desde la dirección se les hacía hincapié

que utilizaran, que tomaran como disparadores, materialidades en juego, el entorno. Es decir, para establecer el ya mencionado “contacto”.

Se considera importante destacar como ítem aparte el espacio/ lugar de trabajo, porque es la primera materialidad con la cual el actor pone en juego su instrumento, su propio cuerpo. Y es, además, el lugar, que permite o no, se genere un espacio de trabajo y creación adecuados. Es como un contenedor de lo material e inmaterial simultáneamente.

Se considera que los espacios utilizados contaban con los elementos de confort necesarios que hicieron de los encuentros un lugar ameno.

V-SOBRE LA DRAMATURGIA

1. Aspectos generales descriptivos

Se ha trabajado con dramaturgia de autor. La autoría es de la tesista.

El texto, de carácter **fragmentario**, no plantea una estructura aristotélica: introducción-nudo-desenlace. Se trata más bien de un “collage”, no arbitrario. Todas las “historias” plantean algo en común, todas se vinculan entre sí, en mayor o menor medida.

Si bien hay un leitmotiv (los límites, las fronteras, las barreras) y una temática que se repite en el texto (el extrañar, el recordar), en el transcurso de la obra dos de los protagonistas parecen centrar sus charlas en torno a esto. Es una más en medio de varias: los límites, el mundo globalizado, las guerras, la libertad, las barreras, la pertenencia, la presencia, la ausencia.

El texto utilizado es pertinente, ya que en su contenido no presenta “personajes”, sujetos con nombre y/o edad determinada, sino que plantea entidades como: EL, ELLA, AMIGO... Esto se

condice directamente con la búsqueda creativa, en medio de la investigación sobre la Presencia y la enunciación de **“Figura representada”** por parte de Guénoun.

Otro aspecto vinculado es el espacio. Las didascalias son prácticamente nulas y cuando aparecen no describen por lo general un lugar preciso o determinado. Dando así la posibilidad, tal vez, de que los mismos sean recreados por el espectador. Se podría decir que se establece un **juego espacial**, los lugares que transitan los protagonistas de la obra nunca están definidos, hay referencias a espacios geográficos concretos (Argentina, Europa, Tarifa, Cabo Norte, Isla de Lampedusa), pero jamás queda establecido dónde se desarrolla la acción de cada cuadro. Puede o podría llegar a inferirse, por vía negativa dónde “no están”, pero no “dónde están”.

Es destacable el juego temporal establecido, no hay datos que precisen el tiempo en que acontece cada unidad o cuadro. Pasado, presente y futuro se entremezclan.

El texto presenta además un **juego en la segunda persona del singular**, entre el “tú” y el “vos”. Éste se da en todos los diálogos EL/ELLA y es un mecanismo empleado adrede, no como “extrañamiento”, sino como forma casi velada de significar o dar indicios, de que ELLA (que hace uso del “vos”) sería de nacionalidad argentina. En tanto que el empleo del “tú” por parte de EL sería el modo de indicar una nacionalidad otra.

Hay llamativamente **un punto de contacto entre los acontecimientos históricos que inspiran pasajes del texto y el contexto histórico en el cual se gestan las ideas que llevarán a Gumbrecht a desarrollar su “Crítica a la hegemonía de los significados”**, y esta diferenciación que él establece entre “Campo Hermenéutico” y “Campo no Hermenéutico”, desarrollada nítidamente en su libro: “Producción de Presencia”. Y cuya mirada será tomada como base e inspiración para gestar los “Estudios de la

Presencia” en Brasil. Enfoque llevado a cabo por Gilberto Icle y tomado como lineamiento teórico, junto con Gumbrecht, en esta tesis.

Estos acontecimientos históricos se vinculan con la Alemania de la post-guerra, y su situación de división (República Federal Alemana y República Democrática Alemana), que llevan a Gumbrecht a plantear sus estudios en Yugoslavia como única alternativa de país bajo el régimen socialista en el que se podía invitar a personas de Europa oriental y occidental. Tema vinculado directamente al trasfondo motivador de la obra, los límites, las fronteras, las separaciones que se establecen entre los seres humanos. Pero no se trata solamente de una correlación en términos generales, sino que además se hace mención en una parte del texto a esta situación histórica en particular, de la Alemania de post-guerra dividida por el muro de Berlín.

AMIGO: “Es extraño, no hay fronteras con Internet, pero siguen existiendo, estamos conectados, pero no lo estamos, y si quiero ir hasta allá preciso plata, ¡ése! Parece un buen <abridor de límites>, y necesito permiso. Eso...permisos..., primero dijeron que no habría una línea separadora, a los pocos días estaban colocando alambres de púa, fue en sentido increscente hasta la cima, el muro, que aún en/cima tenía alambres de púa. Cuánta gente murió por querer atravesarlo, traspasar un límite, una frontera. Cuántos siguen muriendo hoy por lo mismo.”)

Como así también existen otras partes del texto vinculadas a la historia alemana (de pre-guerra, guerra, y post-guerra), **y con ella parte de la historia europea, siempre en diálogo históricamente con nosotros** (Argentina), un país que por su misma Constitución siempre ha albergado a personas de diferentes partes del mundo (expresando en el Preámbulo de la misma: *“para todos los hombres del mundo que deseen habitar suelo*

argentino”) pero sobre todo de Europa, con quiénes estamos estrechamente vinculados por lazos familiares y genéticos. ¿Acaso otra forma de “presencia”? Edelcio Mostacio (2011:3):

...las preguntas abiertas acerca de la Presencia en las representaciones evocan situaciones amplias, que van desde las dicotomías platónicas en torno de la verdad y la apariencia y se extienden hasta las actuales cuestiones implicadas en el código genético: ¿Qué conservará de semejante el hijo con el padre?

Hay una **estrecha vinculación entre temas abordados en la obra** (límites, fronteras, comunicación mediada, la imposibilidad de que la tecnología supla el contacto humano, la supuesta igualdad generada por Internet que hace que estemos comunicados y a la vez no) **y la filosofía de Gumbrecht** (en su “Crítica a la hegemonía de los significados”, a su necesidad de otorgarle atención a la “Cultura de la presencia”, al modo en que la hipercomunicación afecta nuestra vida).

Así Gumbrecht expresa por ejemplo en “Acerca de la Hipercomunicación y la vejez” (2012:12):

...nada es más cartesiano, en el sentido de ser sin un cuerpo, que todos los diferentes tipos de comunicación electrónica, nada es más perfectamente conectable a nuestra consciencia y nada está más apartado de la dimensión del espacio. (...) hemos permutado el dolor de la soledad causada por la ausencia física por la eterna media-soledad de aquellos que se ponen a sí mismos infinitamente a disposición.

En el texto, en el siguiente fragmento, se expresa ese deseo de omnipresencia a la vez que la voluntad de contacto físico:

“EL: No, no. Mirame por favor...Necesito de un reloj bilingüe. Y de un teletransportador. Que ahorre distancias, que borre fronteras. Y sobre todo el tiempo. Si la tecnología avanzó tanto, ¿qué



esperan? ¿Por qué no lo crean, y ya?” (**cuadro XIII**).

Por otra parte, el diálogo que se establece con el texto de la obra es, a veces directo, como por ejemplo:

“AMIGO: es extraño, no hay fronteras con Internet, pero siguen existiendo, estamos conectados, pero no lo estamos, (...) Es paradójico poder conectarse en línea uniendo lugares polares del mapamundi, sin importar distancias, idiomas o fronteras. Y aun así no poder equilibrar la balanza mundial. Unos mueren de hambre cada día, otros mueren de gula. No hemos evolucionado tanto, y Google parece saberlo todo.” *(cuadro XXVII)*

Y otras, casi velado, tal es el caso de este fragmento:

“EL: era en otro momento, yo no estaba preparado para eso

ELLA: ¿y ahora lo estás?

EL: no lo sé, pero lo estoy intentando

ELLA:

EL: ¿estás ahí?

ELLA: sí, estoy

EL: ¿quieres que nos encontremos cuándo esté por allá? si no te hace mal...” *(cuadro XXXIV).*

Otro pasaje vinculado es:

“ELLA: Si el silencio es salud y la salud es belleza, entonces el silencio es belleza...sobre eso reflexionaba hoy.” *(cuadro XXXIII).*

La relación que se identifica en este caso es con “la voluntad de silencio” expresada aquí y que también atraviesa la búsqueda de Gumbrecht. Enunciada así en la entrevista realizada por Mazzucchelli (2005:189):

Y la tercera cosa, sería un planteamiento casi existencialista. El por qué académico de mi esfuerzo actual es que creo que todo esto nos ayudaría a superar un cierto impasse académico. Y eso es, para mí al menos, evidente. Y mi respuesta está resumida ya antes en un artículo que he publicado, titulado “To be quiet for a moment” (estar en silencio por un momento), y especialmente cierta frase que uso allí, que dice “to be in sync with the things of the world” –“estar sincronizado con las cosas del mundo”–.

Otros observan su postura, y la objetan, al asociar el sentido profundo de sus palabras a una encubierta voluntad de muerte. Él sin embargo señala un ejemplo que considero esclarecedor (Mazzucchelli, 2005:189):

el deseo último, pero último último, es el de volver a ser uno con la materia. (...). Eso sería “to be quiet for ever”. Ahora, no voy a meterme en la cosa cursi de que si eso es un deseo de muerte... no lo sé. Los momentos sexuales buenos tienen también algo de esa fusión, y de allí, creo, la asociación de sexo con muerte.

2. Referencias Históricas

Aquí se desarrollará la correlación establecida entre acontecimientos históricos y sociales (con su ubicación geográfica) que inspiran pasajes del texto y/o citados en él.

Los primeros pasajes, escenas del OFICIAL y TENIENTE, OFICIAL y GENERAL, de AGUDOS y RECTOS, se inspiran en los sucesos reales previos y posteriores a la primera guerra mundial (en su vinculación con Alemania); previos al ascenso del Nazismo; y su posterior instalación en el poder. Y tienen correlación con cuadros posteriores correspondientes a OFICIAL y PERIODISTA.

Los cuadros I, IV y VII, escenas correspondientes a OFICIAL y TENIENTE de los AGUDOS. Se inspiran en la llegada a Alemania de los franceses al mando de Napoleón, cuando en medio de sus aspiraciones de anexar más territorios al suyo, tiene la voluntad de llevarse el símbolo ícono del poder alemán (en

aquel momento reino de Prusia), es decir, la “Puerta de Brandemburgo”. Al no poder hacerlo por la realidad material de tal emblema, se conforma llevándose a modo de trofeo de guerra, la parte de arriba de la puerta, la famosa: “cuádriga”. Este hecho marcará un precedente importante en las malas relaciones que tendrán entre sí más adelante Alemania y Francia. Una especie de dolor para el pueblo alemán, que signará la enemistad futura con su vecino francés.

Los cuadros X y XII, del OFICIAL Y TENIENTE de los RECTOS, se corresponden con el momento histórico que marca la recuperación por parte Imperio prusiano (actual Alemania) de la cuádriga que les había sido quitada por los franceses.

Ambos sucesos descriptos hasta aquí se dan con anterioridad a la “Primera guerra mundial”, y se inscriben en la historia como antecedentes motivacionales que también signaron de alguna manera (junto con otras causas) el desencadenamiento de la “Primera Guerra” y las alianzas que en ella se conformaron (por un lado, la “Triple Alianza”: Alemania, Imperio austro-húngaro e Italia; y por el otro la “Triple Entente”: Francia, Reino Unido y el Imperio Ruso).

El cuadro XIV, se inspira en el momento de resolución de la Primera Guerra, cuando Alemania al resultar vencida por la “Triple Entente” se ve obligada a firmar el “Tratado de Versalles”, el cual en su esencia contiene normas extremas a cumplir por el estado alemán, con deudas monetarias que sólo podrán ser saldadas por este país en el reciente año 2010. Y que, de alguna manera, se constituía en un acuerdo “leonino”, como es citado por el OFICIAL en el cuadro XIX en diálogo con la PERIODISTA. Escena en la cual se describe la situación que se narra vivieron los alemanes con posterioridad al fin de esta guerra. En la cual, “el dinero no valía nada, era más útil quemarlo (...) que usarlo como tal”.

En el cuadro XVII, se dialoga con la figura de Hitler en el ascenso del Nacionalsocialismo, que derivará en el Nazismo. Cuando él utiliza la decepción de todo el pueblo alemán, el dolor y el sufrimiento que experimentaban como consecuencia del fracaso en la Primera Guerra y por medio de la exaltación del orgullo nacional, consigue adeptos. Hasta luego, por medio de artulugios, quemar el Senado y culpando a los comunistas conseguir su advenimiento al poder. Este cuadro también se relaciona con el de OFICIAL/PERIODISTA, del cuadro XXVIII, dónde el OFICIAL describe toda esta situación.

Al hito histórico que puede considerarse como punto de partida a la persecución judía deliberada, que finalizará en el “Holocausto”. Se hace referencia en el cuadro XXVII, cuando se menciona a “La noche de los cristales rotos” (“Kristalnacht”).

Al “Holocausto” se lo señala directamente en el texto del cuadro XXXI, e indirectamente en el primer parlamento del OFICIAL en el cuadro XXVIII.

El parlamento del AMIGO, en el cuadro XXVII, se vincula con la **instalación del “muro de Berlín”**.

Todos los cuadros de la MUJER DE RAZA NEGRA (VII, XXV Y XXXII) toman inspiración en la **inmigración actual**, de años de duración, **que llega a Europa (Isla de Lampedusa, Italia), proveniente del norte de África** en busca de mejores condiciones de vida, o mejor sería decir, de oportunidades de vida. Huyendo del hambre y la guerra. Y cuya traslación la hacen en embarcaciones muy precarias con resultados fatales en la mayoría de los casos. Quiénes no mueren en el viaje, suelen ser empujados por las autoridades de la policía europea (italiana) cuando intentan trepar la costa, encontrando la muerte en el lugar de destino. Son muy pocos los sobrevivientes y en lo que va de este año 2014, las muertes se calculan en más de 3.000.

Finalmente, el cuadro XXI, expresa en palabras de la PERIODISTA, el recorrido actual que describe cualquier ordenador de ruta (sistema) tomando la superficie extendida entre los puntos más septentrional (Cabo Norte- Noruega) y meridional (Tarifa, España) de Europa, a modo de ejemplo de **lo que significa hoy la circulación para alguien perteneciente a la Comunidad Europea** o que cuente con los permisos necesarios. Y en contraste con su historia precedente.

3. Sed de lo Real

Aquí se desarrollará la correlación establecida con “Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea” de Juan Manuel Urraco Crespo, y de cómo se identifica coherencia en la dramaturgia en su relación al tema de investigación.

Este texto refiere cómo la escena contemporánea, específicamente las dramaturgias contemporáneas expresan una “sed por lo real”. Una especie de necesidad de exponer lo real en la dramaturgia, experiencias vividas, lo biográfico y con él la intimidad. En una posible manera de asir lo real. Para llegar a estas conclusiones el autor se vale de las condiciones del mundo actual, siglo XXI, mediatizado. El cual hace (y en esto hay otro punto de contacto con Gumbrecht) se desdibujen dos aspectos importantes del ser humano: la construcción del yo y los espacios de lo: público/privado/íntimo.

Por un lado, la exposición exacerbada de lo íntimo (por ejemplo en las redes sociales, en las cuales pareciera que si la intimidad no se ve, no existiese) hace que se debilite la entidad de lo público (una invasión de lo íntimo en el terreno de lo público) y, como un círculo vicioso, la imposibilidad de lo público determina una incapacidad de delimitar lo íntimo.

Por otro lado, se da una “colonización del yo”, también a razón de la hipermediatización característica de nuestro tiempo. Es

posible vislumbrar un yo poliforme y multifacético, que sin embargo no logra construirse sino por medio del perspectivismo. Es decir, por una construcción dada por los otros, por el otro (creación comunitaria derivada del discurso, objetivada en las relaciones personales). Existe un yo en tanto relación con el otro. Por ende, en este tiempo ya no es posible un yo verdadero e independiente, sino que es sustituido por la realidad relacional. Paradójicamente esta realidad relacional, es la que se encuentra día a día más socavada por la imposibilidad de vinculación real con el otro (la interposición de medios en la comunicación).

Como una respuesta a esta pérdida de identidad, surge la búsqueda de la intimidad en la dramaturgia, ya que la intimidad se erige sobre un sustrato común, nuestra historia común. Porque la comunidad y no la soledad, es la fuente de la intimidad. Y como cita este autor, al decir de Jacques Lacan: “lo que es lo más íntimo es justamente lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera”.

Así el autor explica que el “yo” se definiría entonces no como una esencia en sí, sino como un producto de las relaciones. Y desde esta perspectiva señala que se establece un nuevo concepto de lo real. Dado que, si la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es lo inmaterial, dice él. Sólo representable como proceso.

Hay aquí un punto directo de contacto con la noción de “presencia”, recordemos que la caracterizamos como relacional. Desde esta perspectiva, la presencia es lo real.

La intimidad como una forma de intervenir la realidad.

El espacio biográfico que le corresponde al sujeto, albergado en el espacio íntimo, trasciende al yo al establecer un espacio compartido y de complicidad con el otro, desde donde la narración de la experiencia biográfica, unida al cuerpo y a la voz de la persona a quien perte-

nece, da lugar a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. (Beatriz Sarlo, 2005:33)

Así, Urraco Crespo (2010:20) refiere:

Con esto, la intimidad considerada potencialmente comunicable y ligada a la experiencia de vida que su propia naturaleza implica, se presenta entonces como posibilidad de acceder a lo realmente real, a la experiencia concreta (biográfica y singular) y por la cual se hace posible intervenir la realidad y establecer un diálogo con lo real; es decir, un diálogo con el otro.

Desde estas consideraciones, se sostiene que: tanto el texto (con pasajes de carácter biográfico), cuanto la propuesta (el trabajo sobre la “presencia” en tanto noción relacional. La inclusión, entre otros recursos, de elementos del “Performer” de Grotowski), se condicen con esta búsqueda de lo real y de identidad.

Ahora bien, yendo un poco más allá, se reflexiona que, tal vez el interés que se persigue en la presente investigación, cuando mencionábamos los Campos Hermeneútico y No-Hermeneútico considerados por H.U. Gumbrecht, y nos preguntábamos: “como hacer jugar un mundo dentro del otro”. Pueda encontrar un camino en una dramaturgia (escrita, tanto como escénica) de estas características. Si se considera que al hacer la puesta en escena de un texto con notas de intimidad (la cual está cosida al lenguaje, es comunicable. Campo Hermeneútico), y bajo la proyección de un acto performativo (lo real en escena, el trabajo sobre la noción de presencia y aspectos del performer grotowskiano. Campo no Hermeneútico), se está incluyendo, en cierta forma, los dos campos.

¿No es acaso también intimidad, el trabajar la “desnudez del actor”, en una búsqueda de no construir personajes, sino “figuras representadas”, y con ellas el objetivo de “liberar existencia” en el escenario? Además del trabajo realizado sobre la persona del actor a lo largo de este proceso, en una búsqueda de pre-

sentificación, de liberarlo de máscaras, barreras y condicionantes, de manera tal que pueda: “ser en escena”.

Y como concluyera Urraco Crespo (2010:24):

En este sentido, en las nuevas prácticas lo que importa no es tanto la construcción estética, sino el encuentro humano, el convivio que se produce dentro de esa construcción y que vuelve sobre uno como un espejo y reflejo (Braudillard), y logra que uno mismo se esté escuchando a través de la reunión con los otros. (...) Ese <<estar con los otros y con nosotros>> implica entonces establecer un diálogo con lo real, con el otro. Con la intimidad. Con una posible identidad.

De esta manera esta búsqueda también enfatiza el “encuentro humano” por sobre la construcción estética.

VI-SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

“Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo”

(Grotowski, 2008: 36).

Como el interés asienta en lo actoral, y la relación actor/espectador. Desde un principio la **idea previa** sobre la puesta era despojada de elementos escenográficos. Con el mínimo de elementos posibles.

A la hora de pensar la puesta, el texto sugiere una visión cinematográfica, tal vez al estar escrito en cuadros. La primera propuesta fue un juego de entradas y salidas de actores, lo cual por su parte contribuiría a otorgarle dinamismo a la puesta. Esto resultaba relevante dadas las características del texto, un drama, que además presenta una suerte de hilo conductor en las figuras de AMIGO y ELLA, que repiten situaciones que

van ganando peso en dramatismo, nostalgia, dolor. Por lo tanto, poder dotar de matices a esta tonalidad propia del texto, parecía posible por medio del juego de entradas y salidas del resto de los protagonistas. Sin embargo, al probarlo materialmente se observa que se vuelve un recurso repetitivo, que en vez de cumplir la función de matiz y liviandad, parece otorgar densidad a la puesta. Cuando no, se aproxima a un recurso de vodevil.

Además, cabe aclarar que desde un inicio la voluntad era el “espacio vacío”, que el público se encontrara en primera instancia con un espacio que está a la espera de él, que se le ofrece libre de cualquier connotación o atributo **(Ver “*Diario de Encuentros/Junio, encuentro XV*”).** Un espacio que espera albergarlo, y que tal vez también de alguna manera indica este interés que subyace todo el recorrido de la investigación y que asienta en el espectador y en la relevancia de él para que se dé el acontecimiento teatral. Entonces esta propuesta parecía una invitación que otorga al público, al espectador:

- * Protagonismo (el espacio es ocupado antes que nadie por él),
- * Acción (de alguna manera se lo invita a ser consciente que a partir de este momento su participación se pretende activa, en tanto a la construcción de sentido, espacios... se refiere),
- * Libertad (ingresa a un lugar despojado de cualquier elemento que lo ate a un tiempo o lugar precisos en que se desarrollará la obra –al fin este tiempo lo construiremos juntos, actor/espectador, “aquí y ahora”-),
- * Y compromiso (de algún modo, también se lo hace responsable y, por ende, se lo compromete

al espectador, al tener que generar él en su mente aquello que no está materialmente en el espacio).

Se vincula lo que se propone en la puesta, con las palabras de Hans Thies Lehmann, en “Teatro Post-dramático, doce años después” (2013:10): “El artista de Teatro no quiere ser un servidor de los espectadores, él no quiere tratarlos como espectadores, sino articular algo en el escenario que esté en las propias mentes de las personas del teatro”.

1. Disposición física del actor en el espacio

En la voluntad de sostener esta propuesta, se debía encontrar otro recurso que la habilitara o un punto intermedio entre: entradas y salidas recurrentes de los actores al espacio escénico. Por otra parte, ya en la primera aproximación a la puesta, en idea, estaba presente la intención de que el actor una vez dentro de la escena permaneciera allí, en observación de lo que sucedía alrededor (perceptivamente abierto a su compañero, al público, al entorno y a él mismo). Esta idea fue la que permitió encontrar el equilibrio, disminuir las entradas y salidas, y mientras tanto estar “presentes” en escena aun cuando no participaran actoralmente de ella. (Además esta propuesta fue reforzada cuando en medio de la investigación, en referencia a los “momentos de presencia” que se buscaban identificar para luego poner en común, surgió esta posición del actor que observa a su compañero, y su mirada activa, como “momento pregnante” y/o “efecto de presencia”).

Ubicados en un lugar de frontera entre actuar y observar, entre esperar y accionar en la espera, entre ser visible y no.

Ciane Fernandes, expresa: “La presencia es la dinámica entre la experiencia y la consciencia, impresión y expresión, memoria y sustancia, el momentun entre la espera y el actuar”. (2012:8)

Una puesta de estas características exige un actor atento, capaz de entrar y salir con facilidad, naturalidad, fluidez y rapidez, en las situaciones ficcionales. A la vez que la capacidad de estar sin afán de destacarse ni tampoco en situación de sala de espera, aguardando su turno. Un actor dispuesto a estar visible para el público y sus compañeros todo el tiempo, construir con ellos y también ser capaz de escuchar y observar. ¿Convirtiéndose por momentos en espectador?

La disposición física de los actores tiene doble vinculación: con la teoría de Gumbrecht, y la etimología de la palabra “presencia”. Así como también con la disposición física del actor/performer de Grotowski.

Gumbrecht, al referirse al origen del concepto “producción de presencia” (“La producción de Presencia y las humanidades, entrevista a H. U. Gumbrecht”, Aldo Mazzucchelli), señala cómo desde el principio ambas palabras le resultaron interesantes porque contenían en su etimología algo que ya estaba encerrado en el concepto, y que se relaciona con la posibilidad de tomarlas a ambas en sentido espacial. Emparentadas con la noción de movimiento vertical.

Así la palabra **“presencia”, deriva de pre-esse, es decir, “estar enfrente”,** en tanto que “producción”, de pro-ducere, es decir, “llevar adelante”.

En relación con Grotowski, sería retomar lo explicitado en “Descripción del Proceso de investigación y de creación escénica”, referido a la postura corporal trabajada en el “Performer Grotowskiano” que reúne ambas nociones, la posición del actor “en frente” del espectador, en posición vertical. Postura que sostienen los actores, en muchos momentos de la puesta.

Continuando la reflexión sobre las posibilidades espaciales que las palabras otorgan e implican. La forma misma en que se ha

dado en llamar a los ensayos: “encuentros”. Contiene también un aspecto vinculado. “Encuentro”, también es: “estar en frente de” (*ver pág. 60 de este Corpus*).

Cabe mencionar que el primer ingreso al espacio escénico es realizado desde el público y llevado a cabo por la tesista, quién desarrolla los roles de actuación y dirección. No se trata de una postura azarosa, sino de una decisión vinculada a este aspecto de doble rol. Así, es una forma de intentar significar o plasmar por medio de esta situación espacial, estratégica, en el límite entre el escenario y el público (primera fila), la situación de frontera (de paso de una a otra instancia) atravesada por la tesista en el presente trabajo, ubicada entre actuar y dirigir, entre accionar y observar, entre intervenir en la escena con el cuerpo y conducir desde fuera con la palabra (si bien el trabajo de dirección no está únicamente circunscripto a la palabra, ni mucho menos la labor actoral queda solamente limitada al cuerpo).

Por último, ya desde la primera escena hay una presentación de cómo será el **modo de vinculación con el espectador**, desde el “aquí y ahora”, sin cuarta pared y sin composición de personaje. Mediante esta decisión de puesta se pretende expresar también la mirada con la cual se encaró esta investigación, preguntarse por el espectador.

2. Descripción escénica

Prosiguiendo con la búsqueda de una puesta en escena coherente a la propuesta, los **elementos escenográficos** de los que se partió fueron: mesas, sillas, máquina de café.

En una primera instancia se probó con dos mesas, por ejemplo, una quedaba al margen y era precisa en tanto creaba un ambiente relacionado a las escenas de ELLA y AMIGO. Y la otra ocupaba una posición central, y era supuestamente necesaria para otras escenas. Con la prueba en el espacio, con la materialidad

en juego, que es la única manera de resolver estas cuestiones, se observó que la mesa en vez de servir de apoyo y contribuir al espacio y la actuación, generaba un corte del espacio escénico en dos mitades bien definidas, dejando dos planos visuales que generaban a su vez connotaciones significativas de figura/fondo, que no se buscaba. Por lo tanto, luego se probó sin esta mesa, y el espacio ya no quedaba fragmentado sino resignificado, se apreciaba la futilidad de esta mesa en el lugar en que se hallaba y la necesidad de un espacio libre que otorgara dinamismo al movimiento escénico, libertad a los actores en el espacio, que no creara como dos mundos semánticos.

En cuanto al trabajo con sillas, esto se corresponde a la primera etapa de exploración, sin embargo, un día, casualmente y por haber cambiado excepcionalmente el lugar de encuentro, no se contaba con sillas sino con banquitos (por definición sin respaldar, y bajos). Al utilizar estos banquitos se observa cómo éstos permiten más posibilidades lúdicas y, por otra parte, al no tener respaldar, amplían los horizontes de la mirada, y no cortan el espacio. A partir de ese momento se cambia a las sillas por lo banquitos.

La máquina de café se enciende y comienza a funcionar en medio de la escena, esto posibilita enfatizar referencias a lo real, no “como si”, sino algo que se hace, se produce en tiempo real y además presenta connotaciones vinculadas al texto con respecto a la memoria (escena de memoria olfativa de ELLA). Al desprenderse el aroma del café en vivo, aparece un efecto de acción real y en tiempo presente, que se corresponde con el “Campo del significado” (hermeneútico) otorgado por la palabra en el texto de ELLA, pero que se vincula asimismo con el “Campo no hermenéutico” (Cultura de la presencia), en el efecto que llega y se da por medio de los sentidos, al compartirse un mismo tiempo y lugar.

En referencia a estos “efectos de acción real” y a la estimulación de los sentidos, vale destacar cinco momentos puntuales del recorrido de la obra:

- 1) Lo ya mencionado del aroma del café, aspecto OLFATIVO.
- 2) El ruido de la ruptura de un cristal en vivo, lo SONORO.
- 3) Actor y actriz, sentados en medio del público en diferentes momentos, alternados, el TACTO.
- 4) Los efectos lumínicos de variación sobre una propuesta de iluminación más bien regular y uniforme, lo VISUAL.
- 5) En la antesala, mientras el público aguarda el comienzo de la función, la posibilidad de beber café, el GUSTO.

Como **elementos de utilería se emplean**: libros, control remoto, ordenador y tazas de café.

En un principio se sostuvo la tesis de una escenografía lumínica, mas luego se procuró enfatizar la postura del actor en escena y su visibilidad permanente. Por lo tanto, la luz contribuye, juega un rol más bien diversificador, en el sentido de aportar matices. Pero no ocupa un lugar escenográfico. Además, cabe destacar que la propuesta exige la necesidad que no solamente el actor esté iluminado sino también el público.

En lo que respecta al **vestuario** el acento está puesto sobre la variedad en la paleta de colores, se pretende así contrastar de alguna manera con el carácter dramático de la dramaturgia escrita. Los colores a su vez están vinculados a características temperamentales y/o simbólicas de las figuras representadas. En cuanto al estilo, es de carácter cotidiano, actual, de calle. En el caso específico del Oficial y General, se pretendió en un principio vestimenta militar correspondiente con las características de la misma para la “Segunda Guerra Mundial”. Pero luego,

la cercanía se hizo desde la forma y no la época. Entonces se recurrió al estilo de vestimenta (tipo militar) pero aggiornado.

En un inicio se pensó en proyecciones para la puesta, éstas se vincularían con la noción de Performance en su calidad multidisciplinaria. Y podrían arrojar luz sobre momentos específicos en el texto que, o bien están vinculados directamente al uso de la tecnología (chat), o bien se corresponden con una realidad geopolítica determinada.

Sin embargo, en la evolución del trabajo, se adoptaron las palabras de Grotowski:

Si el cine domina al teatro desde el punto de vista técnico, ¿por qué no convertir el teatro en algo más técnico? Inventan nuevos escenarios, realizan representaciones con cambios repentinos de escenografía, con decoraciones e iluminaciones complicadas, etc., pero nunca logran la habilidad técnica del cine y la televisión. El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre. Si no puede ser tan atractivo como la televisión, dejemos que sea ascético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior." De esta manera nos quedamos con un actor "santo" en un teatro pobre. Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía de un organismo vivo. (...) Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, **removiendo todas las fronteras.** (2008:36)

Un tipo de puesta con las características descriptas se afianza en la convicción de que el actor y el público son materia suficiente para generar: teatro. De ninguna manera se trata de una puesta espectacular, sino más bien sobria, modesta, simple.

Cabe agregar que la puesta sufrió **modificaciones como consecuencia del cambio de espacios.**

En un inicio se había acordado la puesta para el Salón Azul de Ciudad Universitaria, razón por la cual todo se había diagrama-

do en función de ese espacio, un salón sin diferenciación de niveles entre escena y público. De tal manera la iluminación presentaba otras características y dentro de la dramaturgia escénica, el Oficial y General, tenían una ubicación más bien fija, en el plano más anterior de la escena, y por ciertas condiciones del espacio (ubicación de las patas), las escenas del Amigo y Ella, quedaban circunscriptas la mayor parte del tiempo al plano más posterior. Esto resultaba incómodo por momentos, dado que la mayoría de las escenas de ellos son de carácter intimista y la distancia al público no contribuía a esta cualidad.

Sin embargo, y una vez más, los imponderables, situaciones excedentes al Proyecto, determinaron que en el último mes se debiera cambiar de espacio físico. Esto significó un rever en poco tiempo estructuras ya pensadas y ensayadas para otro lugar, un juego de puesta vinculado a la materialidad de otro espacio. Y representó por lo tanto nuevamente un requerimiento de flexibilidad y adaptabilidad a los cambios. Ahora se trataba de una sala con escenario tipo “caja a la italiana”, que conspiraba contra la esencia misma de la propuesta. Ya que una de las intenciones era diluir o atenuar la separación actor/espectador. Y esto determinaba dos espacios nítidamente delimitados, escena/público. Y los espectadores muy alejados de los actores.

Por lo tanto, se debió articular un modo de aproximación, esto conllevó encuentros destinados tan sólo a adaptarse al nuevo espacio y amoldarlo a la propuesta. Luego de varios intentos se llegó a la solución de intercambiar el lugar del público para la escena y viceversa. En este espacio en concreto quedó un escenario en gradas, una franja de piso ocupada por el actor y por el espectador y parte del escenario a la italiana, como lugar para el público. “La limitación inspira la creatividad” dice una frase, y tal parece que así fue. Se considera que lejos de perjudicar a la propuesta, un espacio escénico con desniveles aportó

desde lo estático, movimiento visual. A la par que la franja de piso compartida por actor y espectador significó una proximidad que quizás no se hubiera conseguido en la propuesta para el anterior espacio.

* 3. De cómo la puesta en escena cuestionó y resignificó el registro actoral.

Más allá del espacio físico específico en el que se llevará a cabo la obra, cierto aspecto vinculado a la puesta, que sólo podía ser trabajado en estas instancias casi finales, determinó un aprendizaje e hizo rulos en la investigación. Otras demandas aparecieron y otros aspectos se tensionaron.

Intuyo desde ya que el cuerpo, el imaginario, lo vincular, el compañero que sostiene en escena, el mirar a los ojos al compañero. Serán los elementos donde hacer pie para desarrollarlas. La exigencia será no perdernos en la representación de tal imaginario tan lejano, sino poder traerlo a la materialidad del presente. A la vez que haciendo viva una situación otra, muy distante al menos en apariencia de lo presente en la escena.

¿La distancia al tiempo presente y la diferencia con las otras escenas, asimismo como la dificultad aparente o real, tendrán que ver con el hecho de trabajar la materialidad? (“Diario de Encuentros Septiembre”, encuentro LXIV, p. 255).

Así se observa como las intervenciones de los actores cuando les “corresponde” su escena, son desarrolladas inicialmente como “entradas y salidas”, más tarde se verá cómo se hace necesario que sea un “todo” que en conjunto que se metamorfosea dando lugar a focos de atención, correspondientes a la escena que se lleva a cabo. Y enfatizar sobre “estar construyendo en conjunto”, todo el tiempo, aun cuando no participo deliberadamente de una escena. Junto con estas “entradas y salidas” de los actores, dentro del mismo escenario, se aprecia en algunos un comienzo y final de escena solemne, no algo

que fluye dentro de la dinámica de “figura representada”, sino algo más bien vinculado a un trabajo sobre personaje. Esto se vincula a patrones de comportamiento que cuesta romper y a la necesidad del actor de instalarse. Si bien ya se mencionó la exigencia para el actor en un trabajo de estas características de conectar y desconectar rápida y fluidamente de la realidad ficcional. Esta necesidad se hace evidente y varía de acuerdo a la calidad de escena de que se trate. Esto último será lo que determinará finalmente el tipo de inicio que una escena/cuadro debe tener.

Y finalmente, la búsqueda de una consciencia grupal que trabaje más allá de este criterio, con la premisa de “estar haciendo música”. Esta será una pauta dada desde la dirección que aspira a dotar al actor de protagonismo y decisión para entre todos construir una puesta como si se tratara de una melodía. Con altos, bajos, medios, y silencios sostenidos. Por el carácter mismo de la propuesta, la “atención a lo que acontece en el tiempo presente”, una marcación rítmica deliberada y partiturizada a la cual atenerse, de por dónde debiera ir el latir de cada escena, solo congelaría la actuación distanciándola de lo vivo. De allí la importancia de una consciencia rítmica grupal, que evidencia aquello que mediante el “Ejercicio Perceptivo” se trabajó **(ver el presente Corpus pág. 76)** en relación con la intuición del actor para cambiar de ritmo. No todo queda subsumido al actor, hay ciertos aspectos que se señalaron desde la dirección como marcas, pero otros sólo se podrán recorrer y decidir en el presente de la actuación. Así, se puede concluir que la puesta cuenta con ciertos soportes fijos y ciertos lugares de libertad, vinculado también al criterio en la actuación: no repetir una forma, actualizar patrones fijos.

Por otra parte, la “mirada como sostén” es algo que ya se indicó más arriba como pauta general común. El estar con el público

y conectado con él, es una de las variantes que actualizan la actuación.

La índole de la propuesta implica un estar todo el tiempo del actor en el espacio y ese construir con la mirada, que siempre debe estar viva. Ya sea en vinculación al compañero, a la escena que se lleva a cabo o al público, pero siempre viva, presente ahí. Con relación a esto la mirada por momentos se vuelve anticipatoria de la escena que continuará y éste es otro aspecto que sólo se pudo trabajar en el decurso de este último tiempo y más aún luego de la experiencia a público vivida en la pre-tesis.

Se impone por tanto la necesidad de una mirada presente, pero no impuesta. Atenta, pero no anticipatoria.

Cabe agregar que, el concepto de “figura representada” comenzó a borrar en el decurso del trabajo las cualidades histriónicas, expresivas, y la actuación por momentos se volvía “lavada”. Esto se hizo aparente en el proceso de puesta. Tal vez por esta exigencia para el actor de entrar y salir de la realidad ficcional. Se hizo hincapié por lo tanto en recuperar lo actoral, ficcional, con la “Compenetración”, vinculada a “creer en lo que hago, dejarme ir y sin dejar de estar acá”, como expresara Federico León (2005:9):

Por un lado, hay algo que el actor busca, se propone y construye. Por el otro tiene que estar disponible para recibir, percibir, absorber (estímulos externos y de sus compañeros). Este es un movimiento contradictorio, activo y pasivo a la vez, de mucha concentración, de perderse, de dejarse llevar y no pensar, y a la vez de mucho distanciamiento, razonamiento, de otro orden, pero razonamiento. Como algunas situaciones de la vida en las que durante una discusión, en la que uno puede estar muy atravesado, logra observarse y darse órdenes: <Debería llorar, debería abrazar”.



VII-SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO

Existe una estructura a priori, el texto. El sentido de la escena emerge del texto, en diálogo con el presente de la persona del actor y su entorno, y las resonancias del texto en la subjetividad del actor, el espectador y la relación de ambos.

El sentido de la escena emerge de la tríada: DRAMATURGIA TEXTUAL-PRESENCIA-DRAMATURGIA ESCÉNICA/ACONTECIMIENTO TEATRAL.

Existe una estructura a priori que es el texto (dramaturgia escrita), las palabras que materializan ideas y están cargadas de sentidos. Dicha estructura dialoga con la noción de “presencia”, que se hace explícita en la disposición física del actor en el espacio, el registro actoral vinculado a la conexión con el tiempo presente (contacto) y la consciencia de estar en presencia del otro (público) y comunicado permanentemente, construyendo con él (Performer grotowskiano). Y el trabajo sobre la “figura representada” que hace presente algo que materialmente no se halla allí, desde la persona del actor, con el peso de su propia materialidad como determinante de la comunicación. A la vez que la “dramaturgia escénica” es la combinación de la dramaturgia textual con el trabajo sobre la “presencia”, y que en presencia del público se torna en acontecimiento teatral.

El sentido lo construye el actor con el espectador. Hay una propuesta que va al encuentro del espectador. La postura que se asume es que el sentido sólo se cierra en la construcción que se establece con el público. Una intencionalidad que no queda cerrada en la voluntad del actor.

VIII-SOBRE LA BÚSQUEDA ESTÉTICA

Es decir: algo que fluya con la fuerza de lo que se hace aparente en el momento presente, que nace ahí, y no algo armado, mecanizado, estudiado y repetido. Que es sólo forma y que disocia de manera atroz el cuerpo y la palabra. Un arte que se aparta del fluir de la vida. Que se torna una mueca absurda, que parece una burla a la vida

(“Diario de Encuentros/Septiembre”, encuentro LXII, p. 251)

Se identifica una correlación directa entre el leitmotiv de la obra, expresado en un texto de la dramaturgia: “Una frontera, un límite, de eso se trata”. Y la propia búsqueda estética, lo que podríamos llamar: “nuestra poética”. Se trata de una propuesta que se halla a medio camino entre la representación y la performance, en el límite de una y otra. A la vez que se propone diluir el límite que separa al actor del espectador y hacerlo siempre partícipe de lo que sucede en la escena. No de una manera deliberada, de participación activa, pero sí a través de esta construcción de la noción de presencia trabajada en la investigación y que se vincula a lo relacional de la misma.

Hay fronteras que se pretenden traspasar, al considerar la actuación teatral como un vínculo permanente “actor/espectador”. Entonces la frontera que se traspasa o se borra, no es sólo aquella de la renombrada “cuarta pared” que separa al actor del público. Sino aquello que quizás más sutilmente separa al actor, como en un afán de protegerse (porque si no podría quedar muy vulnerabilizado como actor, como persona), del entorno, del compañero, del espectador, de todo tipo de efecto y acción que acontece en el presente.

Estar dispuesto a improvisar permanentemente, sobre una base construida como estructura. Cómo actualizo patrones de marcación en el presente. Esto remite a la “Commedia de-

ll'arte", los personajes eran los mismos, lo que mudaba era la historia, o mejor sería decir, cómo esa historia en los detalles sucedía cada vez. Aquí, serían las personas las mismas, la estructura textual la misma, y hasta buena parte de la dramaturgia escénica la misma, pero el recorrido que se establece cada ocasión con ella sería diferente. Y esa diferencia acicala en la vinculación con el presente, el "aquí y ahora", lo que muda permanentemente, una especie de teatro móvil. Asimismo, esta vinculación dependería de un "actor abierto perceptivamente", capaz de asumir el riesgo de la improvisación cada vez. Capaz de dejarse afectar y no quedar preso tras un "deber hacer" o incluso "deber ser". Capaz de descubrirse. Un actor capaz de mostrar sus debilidades y capaz de enfrentar, aunque sea por momentos, el abismo de la incertidumbre. Un actor capaz de ser fiel, genuino con él mismo. Con lo que le pasa y sucede en el presente de la actuación. Capaz de despojarse de la forma, de un resultado. Capaz de recorrer un camino a tientas.

* IX- INVESTIGAR/ACTUAR/DIRIGIR

"Kunst ist schön, macht aber viel arbeit".

"El arte es bello, cuesta sin embargo, mucho trabajo".

Karl Valentin.

En este apartado que se inscribe como concesión, se intentará plasmar, qué implica, mejor sería decir, qué implicó para la tesista, caso particular, asumir un triple rol: tesista/actriz/directora, en este trabajo de investigación final.

Comienzo pidiéndoles licencia, para hablar en primera persona en un trabajo de investigación formal. Pero tengo una buena disculpa: es la manera que encuentro de hablar desde mí, en un punto que hablar en 3º persona del plural o en el impersonal, me resultaría muy extraño, casi violento. Tengo aún otra discul-

pa, que se relaciona con la consideración de que este trabajo de investigación de Teatro, es en Artes, y un artista (un trabajador en el campo del arte) siempre habla desde sí mismo. Tengo aún una tercera disculpa: considero que al abordar un tema de investigación como lo es “La Presencia del actor”, enmarcado en estos “Estudios de la Presencia” (que dan lugar al estudio autorreferente) y que pretenden encontrar en el dominio del lenguaje los elementos no lingüísticos; vale dar lugar por medio de la palabra a aquello tan subjetivo, casi inverbalizable, que sin embargo, es. Y encuentro en este momento, que hablar desde uno mismo, es la manera más cercana para aproximarme a ello.

Y (emulando a Antoine de Saint-Exupéry) si aún todas estas disculpas no fueran suficientes, para permitirme hablar en primera persona, esta estudiante es ante todo un ser humano, que en este acto de escritura, también va al encuentro de ustedes (Profesores, tribunal, evaluadores, lectores) y asume que esta licencia que pide, sólo encontrará su finalidad/resolución/contraparte/respuesta/fín/finitud/conclusión/completitud en la recepción de ustedes.

Ante todo, vale decir que se trató de una decisión personal, nadie, ni siquiera la exigencia curricular me exhortaba hacerlo. ¿Por qué entonces? ¿Por qué lo hice? O ¿Para qué lo hice? Porque tenía que afrontar lo que sí formaba parte de la exigencia académica, el trabajo de investigación final.

En un principio sólo quería cerrar esta etapa lo más pronto posible, a diferencia de lo que otros me aconsejaban, “no seas pretenciosa, no es el trabajo de tu vida, es uno más”. Como si necesitara saber eso. No, no era ese mi obstáculo, yo no pretendía consagrarme en nada, ni demostrarle a nadie nada, ni siquiera instalarme en ningún lugar. Llevo más de la mitad de mi vida haciendo Teatro, y he recorrido todas las escuelas, y creo que casi todas las opciones y corrientes que tenía Córdo-

ba para ofrecerme dentro de mi interés. Tampoco necesitaba consagrarme o validar para mí un lugar como actriz, ese reconocimiento por parte de mi campo (retomando a Pierre Bourdieu), ya lo había tenido. Y lo revalidaba cada vez que actuaba, por la devolución de público, profesores, directores, y mi propia percepción. Mi única intención era cerrar esta etapa, como una deuda personal. Ya tenía experiencia de atravesar una carrera universitaria y no concluirla, y aunque complacida con ello, la sensación de cerrar, y el deseo de retribuirles tantos esfuerzos a mis padres, con un título universitario, sí hacían mella en mí.

A la vez estaba hastiada del Teatro. Sólo quería cerrar, casi como nunca en mi vida, ni siquiera en el recorrido de la carrera universitaria, tenía la necesidad de aprobar, sólo eso.

Sin embargo había elegido una asesora que admiraba por sus conocimientos en áreas para las cuales yo era o soy una neófito. Entonces, ella, en su dinámica de trabajo, le otorgaba mucho tiempo al estudiante para que éste definiera, verdaderamente, qué le interesaba, para que recién a partir de ahí comenzara a investigar.

Su labor, muy bien desarrollada, no me permitió comenzar un proceso sin tener de mi parte la certeza de que aquello a lo que dedicaría todo el tiempo que una tesis implica, que como mínimo son más de 5 cinco meses, fuera algo que realmente quisiera, algo que fehacientemente me involucrara.

Así fue.

Tuve que luchar conmigo misma.

Y el tema que me apasionaba, y hablaba de mí, más de lo que yo podía llegar a suponer o siquiera imaginar al inicio de esta investigación, era la PRESENCIA.

Entonces, en medio de la urgencia por recibirme, me restaba aún cerrar una materia, “Escritura Teatral”. Al hacerlo, materialicé en palabras un mundo vibrante que habitaba dentro de mí, y que sin las palabras vertidas en un papel, tal vez nunca hubiera llegado a apreciar en toda su dimensión. La escritura enriqueció la percepción de mi propia experiencia. Esa escritura hablaba de mí, por mí...esa escritura era yo.

Tenía el tema de investigación, que tanto tiempo (dos años) me había tomado descubrir, y también tenía en mis manos, a mí misma. Y esa necesidad, aún incomprensible para mí, de darme a ver a los demás, “como si lo que tengo para decir fuera importante, como si no pudiera simplemente callarlo”, fue esa necesidad imperiosa, la que me movió a querer ver materializada en escena esa escritura en el papel.

Pero un proceso de tesis es demasiado exigente y demandante como para hacer las dos simultáneamente. Tenía que elegir.

No pude renunciar a ninguna, sentía que este era el momento de las dos.

Ahí fue cuando traté de amalgamar el tema de investigación, al deseo de llevar a escena la obra escrita.

No fue sencillo, pero sí gustoso. Encontré, para sorpresa mía, que una instancia ponía en jaque y tensión a la otra, y eso me parecía muy rico.

Lo efímero ponía en tensión a lo permanente y viceversa. La acción ponía en jaque a la palabra, y viceversa.

Ahora bien, llevar esta obra a escena implicaba conformar un grupo humano, aunque la investigación podía realizarla sola, a la obra no. Esto implicaba algo, un desgaste que conocía y no sabía si estaba dispuesta a volver a transitar. Y es que el teatro es más teatro, cuando es grupal. Sólo intuiciones.

En medio, la única claridad personal, sobre qué quería hacer era, actuar. Pero, asimismo, era consciente que si actuaba iba a ser complejo dirigir a la vez. Y deseaba dirigir esta obra, porque no quería que las decisiones sobre “lo que se dice” pasaran por otro que no fuera yo. Ésta era una postura consumada.

Entonces, el siguiente paso era persuadir a mi asesora de que era capaz de hacerlo. Cuando se lo dije, no le convenció, pero algo, el respeto al camino que debe transitar el estudiante, supongo que fue eso, le hizo permitirme hacerlo, darme el “visto bueno” pese a sus reparos. Recuerdo haberle dicho que lo único que me inquietaba era la parte investigativa, que sería lo nuevo para mí. La actuación y la dirección ya las había experimentado antes. Y, además, algo que entendí me había dado el paso por la carrera, más allá de muchas otras cosas, fue un training especial, para actuar y dirigir simultáneamente. Esto creo que a consecuencia de las circunstancias de la vida. Yo inicié mi carrera a los 26 años, siendo ya egresada del “Seminario Jolie Libois”, habiendo ya trabajado en el “Elenco Estable de la Provincia”, habiendo realizado ya todo un recorrido en talleres y en presentaciones independientes. Y mi contexto real, eran chicos, en su gran mayoría recién egresados del Secundario, algunos que nunca antes habían hecho Teatro. No fue fácil para mí eso, generaba en ellos competencias indeseadas, a la par que en mí la sensación de no estar avanzando. Pero si pretendía hacer esta carrera universitaria, estas eran las condiciones. Decidí aceptarlas. Eso me llevó a trabajar cada año, del primero al último, en grupos, como es que se trabaja. En los que a la par de proponer con el cuerpo, mi mirada ya estaba varios pasos adelantados, sobre lo que se veía, sobre lo que sería más acertado a la escena. No es presunción de habilidad, es descripción de lo que significó para mí el contexto. Muchas veces sufrí estas situaciones, pero muchas las disfruté, y en todo caso de ellas aprendí muchísimo. En estos cinco años de cursado desarrollé una ha-

bilidad, para estar dentro y fuera de la escena en simultáneo, que no califico de buena, ni mala, sino, simplemente, de cierta.

Así, un trabajo de estas características no se presentaba para mí como innovador, mas sí como desafío, porque ahora además debía investigar. Era consciente que el desafío no era menor, mi asesora me lo advirtió: “Fijate Vero, a mí no me convence que hagas las dos cosas, pero es decisión tuya”.

Agradezco enormemente ese respeto a mi libertad que ella me otorgó. Y también la confianza.

Transitar estos meses ha significado no dejar de pensar ni UN sólo día en la tesis. Ha ido llevando paulatinamente todas mis fuerzas, energías, atención, y emociones. Ha envuelto toda mi persona.

La tarea de leer, planificar un ensayo, armar la logística para que todo funcione, conformar el grupo humano que me acompañaría, buscar los medios reales para sustentar la investigación, actuar, dirigir, contener un grupo, guiar un grupo, expresarme con claridad. Reformular un ensayo. Pactar, mediar, consensuar. Aprender a adaptarse constantemente a los cambios sin perder el eje de lo que se busca. Buscar permanentemente la coherencia, entre lo que se investiga y lo que se hace en escena. Cumplir con las exigencias curriculares que el Trabajo de Investigación Final demanda. Y no perder de vista jamás dos pilares: la procura de un trabajo armonioso, y la consciencia de que se trabaja con “seres humanos como materia”.

Esto.

A veces la inconmensurable sensación de soledad, aunque no fuera así.

La consciencia de que era responsable de que esto funcionara.

Las inseguridades a cada paso sobre si podría pasar a una siguiente etapa, dar el siguiente paso. El no saber si lo conseguiría. Vencer los miedos cada día y en cada cosa.

Pina Bausch decía que su motor era el miedo. En cierta forma fue el mío también, en realidad, el deseo de vencerlo.

Implicó de mí un ser tridimensionalmente funcional. Una cabeza reflexiva, un cuerpo activo y dispuesto a la escena, y una templanza de carácter y autonomía de decisiones que permitieran llevar un grupo adelante.

Tenía que leer y relacionar, buscar las aplicaciones prácticas para la escena, luego estar lúcida para observar y conducir, y a la vez pasar, la mayoría de las veces prácticamente sin escalas, de la instancia de dirección a la de actuación. Liberándome del “pensar”, para “pensar de otra manera”, como es que piensa el cuerpo del actor en la escena.

Quizás lo mejor fue la modalidad de aprender que esta decisión me brindó, es que experimenté desde tres lugares distintos, por lo tanto, enriquecí mi espectro de posibilidades vivenciales y con ellas mi propia existencia.

Por último, quiero destacar, que este aprendizaje, este triple rol llevado a cabo, si bien es cierto que nació de una elección personal, también es cierto que se consolidó y llegó a término por una labor grupal, comunitaria. Sin el apoyo, la decisión, el compromiso, la generosidad, pero por, sobre todo, la confianza, de cada uno de los integrantes de este equipo: Carolina, Penélope, Héctor, Willy, Santi, Tomás, Ceci, Diego, Gon, Eli y Facu, no hubiera sido posible. Mi agradecimiento inconmensurable (si vale la palabra) para ellos.



X- CONCLUSIONES

Como se mencionó en la introducción del presente Corpus, a lo largo de esta investigación lo que se pretendió es “hacer jugar”, articular, poner en diálogo, el mundo de la palabra (significado, lo que permanece) con el mundo de la presencia (lo efímero, lo que fluctúa, lo que es constante cambio, lo imprevisible), en la puesta en escena de una dramaturgia escrita.

Así, por un lado, se trabajó con un texto (dramaturgia escrita) que funcionó como estructura primaria, lo que se dice, atado al mundo del significado que las palabras conllevan (Campo hermeneútico). En paralelo con el abordaje sobre la noción de “Presencia” (entendida como relacional, en su dimensión temporal y espacial –estar en presente y estar en presencia de otros-, y también como posibilidad de “traer al presente” algo que no se halla materialmente, hacer presente algo que no está. Campo no hermeneútico). Trabajar con una noción implicaba no tener un anclaje fijo en el sentido de que sea tangible, determinado, no era una definición acotada a unas palabras. Sino algo que las palabras no alcanzan a describir. Una noción tan abstracta en cierta forma implicaba encontrar el lugar palpable. Ese lugar en este trabajo lo ocupó la relación, actor/actor, actor/público, actor/entorno, actor/persona. Y eso real implicaba una reciprocidad, “me construyo con el otro”. Así se podría decir que el trabajo sobre la noción de presencia se centró en el actor, en especial en la persona del actor. Quitarle “vicios de oficio”, para que pudiera estar presente, comunicado con el “todo”, “abierto perceptivamente” al entorno. El contacto. La escucha. También que pudiera “animarse a ser”, emparentado a “liberar existencia en el escenario”. Que pudiera asumirse como tal, verse a sí mismo en los otros. Para lo cual se lo movió de su lugar de comodidad, procurando evitar que prevea intelectualmente acciones, y que estuviera disponible a la reacción,

y así pudiera ser en escena. Suponiendo intuitivamente que el ser, la honestidad del ser en escena, es como una forma de presencia. Todo en un intento de presentificar.

Este trabajo sobre el actor determinó en él, otra calidad de actuación, otro estar, otra disposición. Sobre todo, una voluntad, de conectar con el presente, de no tener certezas, de dejarse guiar por su percepción, por su intuición. Siempre tomando decisiones.

Este mundo intangible, siempre en dependencia de una mirada otra, nunca cerrado sobre el actor, siempre abierto hacia el exterior, siempre en búsqueda, siempre cambiante; se combinó con la palabra. Un lugar fijo, el texto, y un lugar móvil, la vinculación con el presente. Lo cual significó que, al poner en contacto con el texto, el trabajo realizado sobre el actor se tuviera que definir la enunciación de Guénoun sobre “Figura representada”, para poder lograr así una articulación coherente entre una y otra entidad. Conseguir esta conceptualización fue el primer nexo. Para el actor le significaba una instancia nueva, no se trabajaba con “personaje”, y se lo exhortaba a no esconderse detrás de máscaras, sino actuar en situación, desde él. Asimismo, esto tuvo sus consecuencias: la actuación por momentos se tornó “lavada” y se presentaron dificultades para conectar y desconectar de la realidad ficcional. Estas consecuencias volvieron sobre el trabajo del actor, y sus efectos determinaron la necesidad de afianzar conceptos y nociones trabajados: el imaginario actoral; la “compenetración”; “apertura perceptiva vs ensimismamiento”; “mirada abierta”; intuición/decisión; “dar al compañero”; “acción/reacción”; “performer grotowskiano”. Todo en un afán de alcanzar un “estar/ser” del actor, no armado, no cerrado a una intencionalidad que se cierne sobre él. Mutable, porque está en diálogo todo el tiempo con otro, el público, el afuera. Un actor permanentemente susceptible y permeable a modificaciones imprevisibles.

En el decurso del trabajo, correspondía la conformación de la “dramaturgia escénica”. Llevar al espacio las palabras, trabajadas desde la noción, en la conformación de un nuevo mundo que vinculara los dos anteriores. Esto determinó la necesidad de que el actor: trascendiera el texto; no fijara su actuación en un gesto o decir determinado; estuviera presente y abierto perceptivamente todo el tiempo; capaz de hacer vivas esas imágenes y esas palabras (de acuerdo a cómo está él, su compañero, el entorno); consciente asimismo que eso es permanente cambio, dejándose afectar por eso y construyendo desde ahí.

Por otra parte, si bien hay un texto, un objetivo en cada escena, una cierta partitura física, no todos los movimientos del actor y sus desplazamientos en el espacio están pautados. Además, dentro del contenedor estructural del texto como guía, por encima de toda premisa, existe la de ser genuino y honesto con lo que sucede en el tiempo presente. Los movimientos, los desplazamientos, las posiciones en el espacio y hasta la letra podrían modificarse, mientras no se pierda la conexión con lo real (el entorno, lo relacional y las interpenetraciones de uno en otro).

Así, se considera que la presente investigación aportó un lugar, una posibilidad de abordar lo perdurable de la palabra, en su relación con lo efímero de la “presencia”, desde la conceptualización de “Figura representada”, no aislada, sino vinculada y construida desde el diálogo con los mecanismos utilizados para abordar la presencia en escena (los cuales a su vez permitieron volver tangible lo intangible). El concepto se constituyó por los mecanismos y a su vez éstos, encuadrados dentro del concepto, funcionaron como sostén de la articulación. “La honestidad del ser en escena” parece el resumen de lo que se pretende.

Se llega así a la conclusión que en realidad lo que se trabaja es una “disposición” (de apertura, de recepción). No hay certezas.

Es una apuesta permanente y el resultado siempre incierto, inaprensible e imposible de cerrar desde aquí. En constante cambio.

También cabe mencionar que, durante el proceso investigativo, al reflexionar sobre las dramaturgias contemporáneas, se descubrió cómo, las características de esta dramaturgia (escrita, tanto como escénica) aportaban a la articulación palabra-presencia. Al considerar que al hacer la puesta en escena de un texto con notas de intimidad (la cual está cosida al lenguaje, es comunicable. Campo Hermeneútico), y bajo la proyección de un acto performativo (lo real en escena, el trabajo sobre la noción de presencia y aspectos del performer grotowskiano. Campo no Hermeneútico), se está incluyendo, en cierta forma, los dos campos.

Es importante señalar el aprendizaje de una práctica escénica reflexiva por medio del registro en bitácora y el descubrimiento que significó el “Diario de Encuentros”, todo lo cual posibilitó la relectura, para repensar lo trabajado. Y fue lo que permitió llegar a nuevos conocimientos y/o articular conceptos.

En relación con la lectura se considera que los diferentes teóricos, referentes e investigadores, citados y no, que acompañaron esta investigación, parecen hablar sobre lo mismo, se refieren a la misma necesidad, o tal vez la misma justificación o quizás el mismo deseo expresado de diferentes maneras.

Así, lo que hacen en realidad es poner en relieve una misma carencia y un mismo anhelo, podría decirse. Un teatro vivo, que como arte vivo se replantee su funcionalidad y que también como tal pueda, por medio de aquello que lo ha instituido, dar respuesta a una exhortación, que quizás como siempre sucede, viene de la mano de esas almas sensibles que en su hacer evocan la necesidad de no perder lo humano que nos define. De reencontrar en el arte los medios por los cuales el ser humano pueda, tal vez, conectarse nuevamente consigo mismo,

reencontrándose y redescubriéndose en una práctica (en este caso el teatro) que como todo arte pone al hombre en diálogo con el otro y así consigo mismo. En una búsqueda incesante e interminable de conocernos, y podría decirse: ¿no perdernos?

Ese anhelo, de recuperar nuestra humanidad, atraviesa esta búsqueda. Y con él otro deseo, el de un teatro vivo, que si no puede superar en técnica o atractivo, al cine y a la televisión, como ya a fines del siglo pasado el mismo Grotowski observara; y si no puede ser ubicuo como Internet lo es en la actualidad. Busque, afiance, desarrolle y defienda su esencialidad, el “contacto inter-persona en un mismo tiempo y lugar”, esencia que al fin no le es tan necesaria al teatro, como a nosotros mismos.

XI-BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ, E. (2001), *Grotowski y la técnica del actor*. Madrid. Revista Asociación de directores de Escena de España. N° 87, sep-oct.
- BARBA, E. (1997), *Teatro, oficio y revuelta*. Bs. As. Ed. Catálogos.
- BARBA, E. (2005), *La canoa de papel*. Bs. As. Ed. Catálogos.
- BENTIVOGLIO, L. y CARBONE, Francesco (2007) *Pina Bausch oder die Nelken zu tanzen*. Frankfurt am Main. Ed. Suhrkamp.
- COSTA HABEYCHE, Gisela (2012), *Para vivir no basta estar vivo: presencia y ejercicio en el trabajo del actor*. Bs. As. . Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic. (www.telondefondo.org)
- DE ANDRADE PEREIRA, Marcelo (2012), *La especialidad de los afectos en Pina Bausch*. Bs.As. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- DE MARINIS, Marco (2004), *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento"teatral*. Bs As. Ed. Galerna.
- DUBATTI, J. (2003) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Bs. As. Ed. Atuel.
- DUSIGNE, Jean François (2011) *A Incandescência, a Flor e o Anteparo*. Rio Grande do Sul. Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol 1/n° 1, jan/jun. Universidad Federal Rio Grande do Sul, Brasil. (www.seer.ufrgs.br/presenca)
- FERNANDES, Ciane (2012), *Pausa, Presencia, Público*. Bs. As. . Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- GIRALDO NARANJO, (2007), *"Relatoria I"*. Colombia. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. www.cmap.javeriana.edu.co

- GROTOWSKI, J. (2004), *Dossier el Performer*. Cba. Revista El Apuntador. Año 3 n°8, oct-dic.
- GROTOWSKI, J. (2008), *Hacia un Teatro Pobre*. México D. F. Ed. Siglo XXI
- GUÉNOUN, Denis (2004) *¿Todavía teatro?* México D.F. Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo. Noviembre
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012), *Acerca de la hipercomunicación (y la vejez)*. Bs. As. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- ICLE, Gilberto (2012), *Estudios de la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa*. Bs As. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- ICLE, Gilberto (2012) *Para presentar los estudios de la Presencia en Argentina*. Bs As. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- ICLE, Gilberto (2011), *Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas preformativas*. Porto Alegre. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 1/n° 1, jan/jun.
- LEÓN, Federico (2005), *Registros: teatro reunido y otros textos*. Bs As. Editora Adriana Hidalgo.
- MAZZUCHELLI, Aldo (2005), *La producción de Presencia y las humanidades. Entrevista a H. U. Gumbrecht*. Colombia. Revista Nómadas. N° 23. Octubre. Universidad Central Colombia.
- MICHELETTI, F. y CHEVALLIER, J. (2006) *La Presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia*. México D.F. Revista Líneas de Fuga, editada por Casa Refugio Citlaltéptl, nov.

- MOSTACO, Edelcio (2011), *Longe dos olhos, perto do coração*. Rio Grande do Sul. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 1/nº 2, jul./dez.
- OLINTO, L. y BONFITTO, Matteo (2013) *A Precisão Psicofísica no Ato Total*. Campinas/SP. Brasil. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 3/nº 3, set./dez.
- TAYLOR, D. (2005), *Hacia una definición de Performance*. Bs As. Revista El Picadero, Instituto Nacional del Teatro. Nº 15, sept-dic.
- THIES LEHMANN, Hans (2013), *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Frankfurt am Main. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 3/nº 3, set./dez.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Bs. As. Ed. Siglo XXI.
- URRACO CRESPO, Juan Manuel (2011), *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea*. Bs. As. Revista (Pausa). Vol. 33. Tercera Época. www.salabeckett.cat

Obra

7VD - SIETE VOI DUE

(sois vosotros dos)

I

ELLA: (leyendo en voz alta) “Dicen que cuando uno extraña no está completo, pero también es cierto que cuando uno extraña, algo de la otra persona está con uno, tal vez no lo has percibido, pero no has estado completa en este tiempo”.

(Como dirigiéndose a un auditorio)

Esas fueron sus palabras. Así empezó todo, luego el querer que estuviera, y que siempre estuviera tan lejos. Ahora pasa por mi lado, no quiero verlo, lo huelo, lo percibo, lo intuyo, y preferiría que no estuviera. Tal vez por eso lo mato cada día.

II

Ejército de los AGUDOS. Teniente y oficial.

Frente a una enorme puerta.

TENIENTE: esta puerta es mía, me gusta y me la voy a llevar.

OFICIAL: pero Señor, es imposible, es enorme, cómo haríamos eso.

TENIENTE: no quiero débiles excusas de débiles humanidades. Cuando digo que quiero algo es porque lo quiero, si digo eso basta para que sea mío.

III

ELLA: siempre fue soberbio, siempre, orgulloso, como yo también lo fui, pero en él era peor, se sumaba su ambición.

IV

Continúa diálogo anterior de los AGUDOS.

OFICIAL: insisto Señor y le ruego me disculpe, pero creo que la sola empresa de osar quitarla de aquí ya sería pernicioso para su propia subsistencia, me refiero a la de la puerta, claro.

TENIENTE: (sólo lo mira)

OFICIAL: y, si en todo caso, propongo, nos trasladáramos hasta aquí, es un buen lugar, tiene...

TENIENTE: (lo interrumpe violentamente) No. Esta puerta se viene conmigo, que comience el desmantelamiento, la excavación.

V

MUJER DE RAZA NEGRA: socavar nuestro sentido de pertenencia
¿No es acaso quitarnos identidad?

VI

ELLA: ¿Estás seguro que esto va acá arriba?

AMIGO: así dice el instructivo, mirá.

ELLA: ¿Dónde leíste eso? ¡Cuidado!! Cuidaado con eso, es la parte más sensible, se rompe y no sirve más de nada todo esto.

AMIGO: ¿Me alcanzas la pinza?

ELLA: ¿Ésta?

AMIGO: No, la pinza, ¿cuál es la pinza?? Mirame, pin-za.

ELLA: bueno, acá no hay ninguna pin-za.

AMIGO: atrás tuyo fijate, detrás de esas cajas, no, de las otras, a ver pará, voy yo.

ELLA: no no, dejá.

AMIGO: perdemos más tiempo así, vos teneme esto.

ELLA: no hay ninguna pinza ahí, por eso no la encontré.

AMIGO: vamos a ver.

ELLA: tanto quilombo por una maquinita, mínima.

AMIGO: para mí es vital el café, si no lo entendés....

ELLA: pasame un mate, ¿querés?

VII

Continuación diálogo anterior. Ejército de los AGUDOS. Se oye el ruido de una turba de personas que avanza.

OFICIAL: señor no hay tiempo, debemos marcharnos, tal vez, si....

TENIENTE: (lo interrumpe) ¡He dicho!

OFICIAL: señor, ya están llegando, nos pisan los talones, nuestra integridad y nuestras vidas corren serio peligro, es posible que si no partimos ahora nunca lleguemos al este y....

TENIENTE: (lo interrumpe) ¡Basta! Que quiten la parte de arriba, en verdad es la única que me gusta, la que quiero, la que llevo conmigo.

VIII

El sonido de la turba que avanza se sostuvo toda la escena anterior y ésta.

MUJER DE RAZA NEGRA: los veo, son muchos, tantos que no caben, sus caras apretadas la una a la otra, transpiran, sudan, lloran, lloran por dentro, ya están cansados de llorar para fuera, para qué si nadie los ve, si a nadie le importa, el humo de la última explosión se mezcla con la tierra que se levanta de estas calles, mientras ellos corren y sus hermosas sonrisas se tiñen de negro, negro como su piel, como su esperanza. Setecientos, niños, no sé cuantos. No quiero que me hijo nazca aquí, amo mi tierra, negra como mi piel y la esperanza de ellos, y cuando estoy lejos la extraño. Sabes cómo la extraño. Pero no quiero que mi hijo nazca así, aquí, no así. Anoche soñé con él, era puro

amor, es lo único que puedo decir, jamás me sentí tan bien, cómo una sensación inexplicable que me llenaba el cuerpo. Me miraba con sus ojitos llenos de amor, estaba enamorado de mí y yo de él. Voy por el séptimo mes, soy tan feliz como desgraciada. Ellos también son mis hermanos. Mi hijito me sonreía y no dejaba de mirarme, directo a los ojos me miraba. No quiero esto para él. La embarcación se hundió en medio del mar, de esas peligrosas aguas. No quisiera irme, pero no puedo quedarme. Sólo algunos sobrevivieron, sólo algunos.

IX

ELLA: no tengo ganas de hablar de él.

AMIGO: tal vez te haría bien.

ELLA: me hace bien no recordar.

AMIGO: entonces, todavía lo querés.

ELLA: no, ya no. O sea, no lo olvidé, pero ya no lo recuerdo. No le guardo rencor, no tengo expectativas de ninguna clase, ya no me interesa qué es de su vida, sólo que a veces, de vez en cuando, viene a mi memoria. Es como los aromas, ¿viste?

AMIGO: ¿Qué?

ELLA: ¿No te pasa que oles un perfume o lo que fuera, y te transporta a otro momento de tu vida?

AMIGO: no, la verdad que no.

ELLA: será que no tenés memoria olfativa, yo sí.

AMIGO: yo tengo memoria visual, veo una cara y no la olvido, aunque la haya visto sólo una vez.

ELLA: eso tiene un nombre, creo que es una enfermedad...

AMIGO: a mí me parece un don.

ELLA: puede ser, pero es complicado cuando te acordás hasta del taxista que te llevó hace dos años al aeropuerto, como si se tratara de alguien con quien hubieses tenido una relación más profunda.

AMIGO: sí, eso me pasa, me doy cuenta después, y no me quedo tranquilo hasta no saber de dónde lo recuerdo.

ELLA: de dónde lo conoces, dónde lo viste, diría yo.

AMIGO: bueno, es lo mismo.

ELLA: no, no lo es.

X

Ejército de los RECTOS. En el mismo lugar dónde antes estaban los AGUDOS, frente a la misma puerta, a la que ahora le falta la parte de arriba.

GENERAL: van a pagar por lo que hicieron, qué creen que somos, no nos conocen, si nos provocan tendrán que atenerse a las consecuencias, les demostraremos quiénes somos, qué hacemos y cómo lo hacemos, tendrán miedo de nosotros, que es la mejor manera de adquirir respeto.

OFICIAL: confío en usted mi general.

XI

ELLA: me gustaría ser dulce, cariñosa, demostrativa.

AMIGO: sos así.

ELLA: no.

AMIGO: sí.

ELLA: entonces no con las personas que quiero.

AMIGO: ¿A mí no me querés?

ELLA: te quiero, sí. Pero me refiero a otra cosa, es más fácil ser demostrativa con vos, porque sos gay.

AMIGO: ¿Y eso qué tiene que ver?

ELLA: GAY, dos puntos, persona alegre y amigable ¿No es esa la definición?

AMIGO: ¿Y te parece que yo soy alegre?

ELLA: a veces, sí. Él tampoco era demostrativo, y eso es un problema. Tenía que adivinar todo el tiempo qué quería. Lo que me costó arrancarle el primer: “TE QUIERO”.

AMIGO: pero lo lograste, sos así.

ELLA: decía que le gustaba de mí el hecho de que era tímida y dulce ¿A vos te parece que soy dulce?

AMIGO: a veces, sí.

ELLA: ¿Sabes que te amo?

AMIGO: a veces, sí.

XII

Ejército de los RECTOS, regresando al lugar anterior, frente a la misma puerta (ahora completa).

GENERAL: la puerta está completa, se acabaron las divisiones, estos agudos nos han conocido, nadie se divierte con nosotros.

OFICIAL: la puerta está cómo y dónde debía de estar, en el imperio más grande del mundo, gracias a mi general.

XIII

✱ **ELLA:** no quiero morir.

EL: no quiero morir.

ELLA: mirame.

EL: ¿Porqué me miras así?

ELLA: (así cómo, piensa). Está bien, no te miro más.

EL: no, no. Mirame. Por favor.... Necesito de un reloj bilingüe. Y de un teletransportador. Que ahorre distancias, que borre fronteras. Y sobre todo el tiempo. Si la tecnología avanzó tanto, ¿qué esperan? ¿Porqué no lo crean, y ya?

ELLA: ¿Te aburrís? ... ¿Digo...si no te veo, te aburrís? Si no te hablo.

EL: ¿Qué?

ELLA: nada. El silencio no me molesta. A veces, un poco, sí, pero si te veo no. Tengo unas ganas de llorar.

EL: (¿Te abrazo?) ¿Porqué?

ELLA: no sé. Mirá!

EL: es...curioso.

ELLA: es raro. Sí, raro.

EL: ...

ELLA: todo está raro.

EL: abrazame.

ELLA: (¿Qué?) ...



XIV

*Ejército de los RECTOS, en el mismo lugar anterior, los
AGUDOS se aproximan.*

GENERAL: es importante que podamos escapar, firmemos ese acuerdo y nos vamos de este detestable lugar, esta puerta ya no me importa.

OFICIAL: pero el acuerdo mi general, es como arrodillarse delante de ellos, es como pedirles perdón, es humillante mi general.

GENERAL: ¡Basta! Lo importante es salir, escapar de acá ¡No quiero morir!

OFICIAL: ¡Sí, mi general!!! Pero, disculpe mi general...no puedo estar tranquilo si pienso en mi hermano, sabe que tengo un hermano, ¿verdad?

GENERAL: (Lo mira).

OFICIAL: disculpe, mi general. (Baja la cabeza, avergonzado).

GENERAL: es preciso pensar, basta de débiles debilidades humanas.

OFICIAL: ¡Sí, mi general! Sólo que pensé si podría llevarlos conmigo, a dónde sea que usted decida que debemos partir, entenderá que dejarlos aquí es condenarlos a una muerte segura, a una humillante y denigrante, y despiadada muerte en manos de los agudos.

(Un tren se aproxima, el general lo ve, calcula el tiempo exacto para subir, desde arriba del tren dice)

GENERAL: mi fiel compañero, sería incapaz de dejarlo privado de sus frágiles retoños, puede quedarse, tiene mi permiso.

OFICIAL: ¡No, mi general! (el tren acelera velozmente, el general parte en el tren, mira hacia adelante, parece no ver ni escuchar), no quiero quedarme, no, no quiero dejarlos, no, mi general, no, ¡No quiero morir!!!

XV

AMIGO: se me va de los dedos.

ELLA: ¿Qué?

AMIGO: eso, que nosotros debemos ensayar todos los días para no perder una partitura, sino la perdemos. ¿Más café?

ELLA: no, gracias, tengo que ir al baño ya con lo que tomé. El café es diurético.

AMIGO: ¿Qué?

ELLA: que produce diuresis, estimula la micción, la producción y eliminación de sustancias mediante la diuresis. Orina. Miccionar, orinar, eso. Que quiero ir al baño.

XVI

MUJER PERIODISTA Y EL, armando una máquina de café.

MUJER PERIODISTA: tengo que ir al baño cada dos segundos ¡No funciona! (mientras arma la máquina). La mentira piadosa, no funciona.

EL: si hay mentira, no hay piedad.

MUJER PERIODISTA: donde hay una necesidad, hay un derecho.

EL: donde comen dos, comen tres.

MUJER PERIODISTA: mejor pájaro en mano que cien volando. (En referencia a la máquina) No funciona así, no, así no.

EL: mentir es dejarle la puerta abierta al desentendimiento futuro. Es un cheque blanco para que otro te mienta después. ¿Me mentiste alguna vez?

MUJER PERIODISTA: nunca.

EL: nunca digas nunca, nunca digas siempre, nunca digas palabras que te comprometen.

MUJER PERIODISTA: ¿Cuál es el problema con el compromiso?

EL: mi compromiso es con la vida.

MUJER PERIODISTA: y el mío con vos ¿Me mentiste alguna vez?

EL: ¿Te acuerdas aquella vez en el parque, cuando me preguntaste si me gustaban los niños?

MUJER PERIODISTA: No...no me acuerdo.

EL: bueno, ...nunca te mentí.

XVII

Ejército de los RECTOS, discurso del GUIA, en el mismo lugar dónde se encontraban anteriormente, frente a la misma puerta.

GUIA: ya se han reído mucho de nosotros, su burla nuestro escarnio, nosotros “los débiles” no somos sino el aliento que reaviva en busca del equilibrio anhelado, ellos, los agudos, ellos nos hostigan, no pretendo devolver violencia con violencia, pretendo ser el agua que lava las heridas, olvidar jamás, pero tampoco nos pareceremos a los agudos, con nuestro talento y virtud característica lograremos mostrarles cómo se construye un verdadero imperio, cada uno a su lugar, no es un trabajo para débiles, es una misión que guiaré con toda la fuerza de la que soy capaz. Seré vuestra guía en esta angustiosa hora. Yo, la guía de TODOS. No padeceremos más, les mostraremos a los agudos y a todo el mundo qué clase de personas habita este lugar, primero, limpiaremos el país, cada uno a su lugar, seré vuestra guía, no teman. La guía de TODOS.

OFICIAL: mi guía, ¿qué debemos hacer?

GUIA: obedecer.

XVIII

ELLA: hola.

EL: hola.

ELLA: gracias por aceptar mi invitación.

EL: no, por favor, no tienes nada que agradecer, digo, por qué no la hubiera aceptado.

ELLA: ¿Cómo estás?

EL: muy bien y tú.

ELLA: bien.

EL: ¿Qué es de tu vida? ¿Qué estás haciendo?

ELLA: muchas cosas como siempre, ¡me animé a guiar! ¡ja!

EL: ¿Sí? ¡Qué bueno! y ¿qué guiaste? Yo también estuve por tus tierras guiando.

ELLA: sí, te ví.

EL: ¿A mí? ¿Dónde?

ELLA: ahí, en el edificio oficial, vos también me viste.

EL: no, ¿qué? ¿Estuviste ahí?

ELLA: sí, hace dos semanas. Cuando hablaste de tu última guía, no me digas que no me viste.

EL: no, no te vi. Juro que no te vi.

ELLA: es raro, porque estaba casi en frente tuyo y no había tantas personas, además no estaba lejos.

EL: no pero no te vi, sino te hubiera saludado, ¡ja! ¡Estoy ciego, son los años!

ELLA: sí, estás un poco más viejo, pero igual estás bien.

EL: ¿Y por qué no me saludaste?

ELLA: llegué tarde y me fui antes que terminara. Tenía que trabajar.

EL: bueno, y cuéntame más de ti.

ELLA: no hay mucho más que contar, lo de siempre, muchas actividades, voy de acá para allá, casi no tengo tiempo, y lo que te conté de mi guía ¿Y vos? ¿Qué es de tu vida?

EL: mi vida se ha movido taanto y tan pronto.

ELLA: (tiembla de temor ante la posible respuesta que intuye, que casi parece adivinar, pero igual se dispone a escuchar) ¡Ah sí?!

EL: tengo una hijita ahora, y estoy en pareja, y mi pareja no es la mamá de mi hijita, puede sonar extraño, efectivamente lo es, pero las cosas se dieron así.

ELLA: (con un dolor que le oprime el pecho, llorando) y.... ¿Cuántos años tiene tu hijita?

EL: dos y medio.

ELLA: (silencio)

EL: casi no la veo nunca, no tengo tiempo, voy de un lugar a otro, vivo viajando, cuando estoy en mi tierra trato de pasar la mayor parte del tiempo con ella, claro.

ELLA: ¿Y la mamá?

EL: ella está bien, dudamos mucho si tenerla o no, pero al fin decidimos ir adelante y los dos estamos muy felices y agradecidos el uno con el otro de haberla tenido.

ELLA: (silencio)

y pensás tener más hijos?

EL: tal vez, pero no por el momento, no estamos preparados para eso, mi actual pareja ni yo.

ELLA: ¿Estás casado?

EL: no.

¿Tú estás casada?

ELLA: sabía que tendrías una hija, mujer, te lo había dicho.

EL: ¿Qué!? No lo recuerdo, ¿en verdad?

ELLA: sí, te lo había dicho.

EL: y tú, ¿estás casada?

ELLA: no.

(silencio)

De hecho, no volví a enamorarme de nadie después de vos. A cada hombre que conocía lo comparaba con vos y ninguno era suficiente, ninguno te alcanzaba.

(silencio)

Te amé y te amo.

EL: para ser te sincero, me asusta que hables así.

ELLA: así, ¿cómo?

EL: así, se parece a la última vez que nos vimos.

XIX

El mismo oficial de los RECTOS, conversando, café de por medio, con la PERIODISTA. Ha pasado el tiempo, el OFICIAL que antes era un hombre joven, es ahora un anciano.

OFICIAL: Así quedamos mi familia y yo cuando ellos decidieron irse. No se fueron así nomás, se encargaron de destrozarse lo poco que quedaba...como si, al no ser de ellos, no fuera de nadie. Como si no les importara nada más que su deseo...

MUJER PERIODISTA: ¿Cómo hicieron después?

OFICIAL: teníamos miedo, mucho miedo. Los AGUDOS buscaban revancha, se cobrarían hasta la última vida...

MUJER PERIODISTA: ¿Así fue?

OFICIAL: sí, pero no de la forma que esperábamos, no sé qué hubiese sido peor...

MUJER PERIODISTA: ¿Cómo es eso?

OFICIAL: las vidas de los nuestros no se las cobraron con armas, o al menos no con las tradicionales armas.

MUJER PERIODISTA: ¿Entonces?

OFICIAL: acuerdos

MUJER PERIODISTA: ¿Qué?!

OFICIAL: ACUERDOS

MUJER PERIODISTA: ¿Cómo?

OFICIAL: así, jamás lo hubiéramos imaginado. Acuerdos “leoninos” le llaman, sea como fuere, perderíamos, no había opción.

MUJER PERIODISTA: pero cómo, no entiendo, un acue...

OFICIAL: una muerte lenta, así fue, moríamos de hambre en las calles, de desesperanza, de humillación, de vergüenza. El frío del invierno se sumaba como un cuchillo despiadado, un desierto de nieve, de quietud, de temor. El dinero no valía nada jajajajajajaj, nada, era más útil quemarlo para abrigarnos del hielo, que usarlo como tal.

MUJER PERIODISTA: ¿En verdad lo quemaban??? Siempre pensé que eso era una leyenda, una historia inventada...

OFICIAL: en grandes tachos, sí.

MUJER PERIODISTA: y entonces, ¿cómo salieron adelante?

OFICIAL: ¿Adelante?! jajajajaj, sólo caminamos ordenadamente hacia el infierno.

XX

ELLA: quejarse si los acuerdos no se respetan, ese es mi lema.

AMIGO: ¡Te vivís quejando!

ELLA: se ve que vivo mi lema. O que vivo en Argentina. Bueno, vivía.

AMIGO: deberías ser más flexible.

ELLA: no puedo.

AMIGO: no querés.

ELLA: NO, no puedo.

AMIGO: Bueno, sí.

ELLA: ¡No, no me digas “sí “ como a los locos!

AMIGO: ¿Ves? Te volvés a quejar. Tenés que apreciar las cosas buenas de la vida también.

ELLA: lo hago, sólo que primero encuentro lo que está mal, el error. No me lo propongo, me sale así, soy así.

AMIGO: deberías intentarlo al menos.

ELLA: lo intento.

AMIGO: entonces intentarlo más, con más énfasis. Apresurarte por encontrar lo bueno, lo acertado, lo lindo de lo feo, lo bueno de lo malo, lo brillante de lo opaco.

XXI

MUJER PERIODISTA: en mi computadora portátil tengo un planificador de ruta. Para estimar lo que ha ocurrido en Europa en los últimos cincuenta años sólo necesito teclear Cabo Norte y después Tarifa, la ciudad más meridional de España. Pasados unos segundos, la computadora, presenta el resultado: en el Cabo Norte recorro 700 metros por una carretera regional, giro dos veces a la izquierda y llego, después de 280 metros, a la E69. Tras otros 5.930, 20 km, me desvío a la izquierda y abandono la N5 española para tomar la CN340, que desemboca en la Avenida Mirador de los Ríos al cabo de 400 metros. 600 metros más y entro en Tarifa. Estamos en las “puertas de Europa”. Mi computadora estima la duración del viaje en 7 días, 3 horas y cincuenta y siete minutos. No aparece indicado ningún control de fronteras. Repaso los 5.931 kilómetros de ruta detenidamente: cinco cruces de frontera, pero ninguna demora debida a controles. A nosotros, una Europa sin fronteras nos parece hoy perfectamente normal.

XXII

ELLA: la última vez que nos vimos fue todo tan raro

EL: (silencio)

ELLA: ...pensé que habías vuelto por mí...quise decirte todo lo que te escribí en la carta, pero no me animé

EL: te me volviste una extraña cuando leí todo eso que habías escrito

ELLA: ¿Una extraña por qué? Era la misma de siempre, sólo que ahí decía que te amaba.

XXIII

MUJER PERIODISTA: la libertad y la libertad de movimientos de las que hoy gozamos no son algo evidente, tanto si recordamos la historia europea como si consideramos nuestro mundo actual.

XXIV

AMIGO: tal vez respetaste mucho su libertad, deberías haber sido más firme con él.

ELLA: si se ama se respeta la libertad, la libertad y el amor van juntos.

AMIGO: creo que él sí te quería, pero que no podía amarte.

ELLA: un discapacitado para amar...eso mismo pienso yo. Él establecía un límite, una barrera...

AMIGO: sí, no es que sólo no pudiera amarte a vos, sino a nadie, creo que ese debe ser su problema, es muy triste en realidad.

ELLA: una vez, aquella vez, en la que hablamos tan bien y él me contó eso de su infancia...él pensaba que, por ese hecho, que lo había marcado tanto, había aprendido a no aferrarse a nadie....

AMIGO: porque a todos los podía perder, pero esa es la ley de la vida, nace y muere gente todos los días, y no sabemos cuánto dura esto.

ELLA: pero es que era una historia muy triste la de su infancia.

AMIGO: sí.

ELLA: pero yo lo amé.

AMIGO: estoy seguro que sí.

ELLA: estoy empezando a recordar, no quiero.

AMIGO: está bien, hablemos de otra cosa.

XXV

MUJER DE RAZA NEGRA: tratá de correr, pero siempre pegada a mí, no tan agachada, te va a hacer mal, total nadie te ve, no ahora. ¡Cuidado! ¡No pises ahí! Por ahí no. Si te hablan vos no respondes. Buenas noches. Ahora doblamos a la izquierda, ¿te ayudo con eso? No sueltes mi mano, agarrate de acá sino. Sigamos así, vamos bien, primero subo yo, acordate. Esperame acá. No hables con nadie. Sólo yo te vengo a buscar, sólo yo, ¿me oíste? Calladita y sin temblar. Tené paciencia que falta poco. Vienen como a las 3 de la madrugada. Dicen que es la mejor hora, por la marea y como está la luna ahora. Te van a empujar, todos quieren subir. No te olvides que yo ya hablé. Masticá esto hasta que vuelva. Con nadie. No hables con nadie. Y no mires hacia atrás, no lo hagas.

XXVI

MUJER PERIODISTA, en soledad, leyendo en voz alta, mientras se acaricia la panza.

MUJER PERIODISTA: el talmud cuenta que, cuando Dios se dispuso a crear al hombre, recogió polvo de los cuatro rincones de la tierra y con él lo formó. Así, pues, ningún hombre puede vanagloriarse de haber sido la cuna del hombre; ésta es tan vasta como la tierra misma. La humanidad es una sola porque Dios es uno. Más aún, puesto que todos descendemos de un antepasado común, ningún habitante de la tierra puede reclamar para sí; un origen superior al de ningún otro. De

estas tradiciones religiosas, los rabinos extrajeron la aguda lección de que destruir una vida individual es como destruir todo el mundo, y de que conservar la vida de cualquier semejante es como si se hubiera salvado a toda la humanidad.

David de Sola Pool.

(se queda pensativa, reflexionando).

XXVII

* *ELLA y AMIGO, tomando un café, al lado de ellos se ve el mismo libro que leía anteriormente la PERIODISTA.*

AMIGO: (volviendo de otra habitación) ¡Se rompió un cristal de la ventana!!

ELLA: las relaciones son como cristales, la confianza es como una copa de cristal, una vez que se daña queda por siempre la huella, la copa no es la misma, tiene la marca, seguramente se romperá en poco tiempo, y aunque no fuese así, es difícil olvidar lo que se hizo, la marca está ahí para que no olvidemos.

AMIGO: (con el libro en sus manos). La noche de los “cristales rotos”, ahí empezó todo.

ELLA: no es un cristal, ni es una puerta, es un límite, físico o no, que establece hasta aquí es mi lugar y ahí empieza el tuyo, como un “no te metas conmigo sin mi autorización”, un “acá mando yo”, “ya veremos si te dejamos entrar”, “pasá, pero con estas condiciones”, “¿a ver qué traes ahí?”, “la de la foto, ¿sos vos?”, “¡Nooo! Esto no puede ingresar”, “sonó la alarma, a sacarse todo, ¿tengo que dejarlo?? ¿Por cuánto tiempo venís?? ¿A qué?? ¡Ahh sos de la comunidad!!!” Una frontera, un límite, de eso se trata.

AMIGO: es tan extraño, no hay fronteras con internet, pero siguen existiendo, estamos conectados, pero no lo estamos, y si quiero ir

hasta allá, preciso plata, ¡Ése! parece un “abridor de límites”, y necesito un permiso. Eso....permisos..., primero dijeron que no habría una línea separadora, a los pocos días estaban colocando los alambres de púa, fue en sentido in crescente hasta la cima, el muro, que aún en/cima tenía alambres de púa.

ELLA: y zanjas a los costados, y perros guardianes. Familias enteras quedaron separadas, padres de un lado e hijos del otro, parejas comprometidas a punto de casarse. En una de esas manifestaciones que hacían para que se derrumbara el muro, las personas del este de Berlín gritaban: “wir sind das Volk”, ¡nosotros somos el pueblo!! Y en un momento del otro lado les respondieron: “wir sind ein Volk”, ¡nosotros somos un pueblo!!

AMIGO: sí, ese fue el final. Cuánta gente murió por querer atravesarlo, traspasar un límite, una frontera. Cuántos siguen muriendo hoy por lo mismo. Es paradójico poder conectarse en línea uniendo lugares polares del mapamundi, sin importar distancias, idiomas o fronteras. Y aún así no poder equilibrar la balanza mundial. Unos mueren de hambre cada día, otros mueren de gula. No hemos evolucionado tanto, y Google parece saberlo todo.

ELLA: recuerdo que en el 89 cuando daban la noticia de la caída por la tele yo estaba sentada en el piso del comedor de la casa de mi abuelo, nunca me olvido de esa imagen. En aquel momento no me gustaba ver las noticias, ahora las escucho y soy cada día menos inocente, aunque procuro que no sea así. Cada día una atrocidad mayor, de un nivel de violencia incalculable es llevada a cabo por un humano, pienso que ya nada me puede sorprender, tristemente, otra noticia la supera. A la par, cada día, una nueva de animales, tienen gestos humanos, amorosos, sorprendentes, que bien parece ya, no llamarlos: “humanos”. Pienso en lo bueno que sería tener más amigos animales, y como dijera la canción “no quiero ver un día manifestando por la paz en el mundo a los animales”.

AMIGO: sin embargo, hace rato que ellos vienen manifestándose.



XXVIII

OFICIAL y MUJER PERIODISTA, siguen su charla de café.

OFICIAL: sucede que ningún hombre puede atribuirse como propia la cuna de la humanidad y mucho menos establecer diferencias de status entre razas humanas, todos somos hombres, hijos de un mismo Dios.

MUJER PERIODISTA: ¿Así empezó todo?

OFICIAL: no sé cuándo empezó, no exactamente, creo que es algo que no nace en una comunidad de la noche a la mañana...en algunas mentes sí, en la de él seguramente. Todo lo otro fue un proceso.

MUJER PERIODISTA: pero la gente lo quería.

OFICIAL: necesitaban creer en alguien, que es diferente, y él aparecía como un mesías, fue seductor y hábil, aprovechó esa situación, un gran demagogo, supo decir, exactamente, lo que la gente quería escuchar.

MUJER PERIODISTA: pero todos, no todos, pero la mayoría, lo votó.

OFICIAL: no al principio, eso fue después de que incendiara el parlamento y culpara a otros.

MUJER PERIODISTA: no me explico cómo no se dieron cuenta entonces...

OFICIAL: necesitaban creer en alguien, necesitaban sentirse superiores, recuperar el orgullo perdido con tantos acuerdos.

MUJER PERIODISTA: igual fue democrático, la mayoría lo eligió.

OFICIAL: descreo de las mayorías, descreo del quorum, creo que la gente vota como la mayoría simplemente por miedo a ser distinto. Mayoría no significa bien común, mayoría no significa certeza, estar acertado, hacer lo correcto. Es sólo mayoría...

MUJER PERIODISTA: cualquiera que lo escuchara hablar así diría que no es democrático.

OFICIAL: puede que no lo sea, en todo caso, no temo a ser diferente, hay que tener coraje para ser distinto y auténtico, para no tener el respaldo de “la mayoría”, y en una asamblea ser el único que disiente, cuando todos te miran con desprecio. Por no pensar como ellos. No te olvides que democracia es ante todo respeto de las minorías.

XXIX

En un escenario, ELLA y EL actuando.

ELLA: ¡Oh! Cómo quieres que me aclare si aún soy demasiado joven para entender lo que siento, si ya sé que no eres libre, si ya sé que yo no debo retenerte en mi memoria. Así es como yo comprendo mi tormenta de tormento, así es como yo te quiero.

EL: no quisiera quererte, pero te quiero, ese castigo tiene la vida mía, por tenerte conmigo me desespero, pero si te acercaras, me alejaría.

ELLA: si te vas, no me preguntes si te amé o no, tan sólo escucha esta canción de amor, y entenderás lo que sentí por ti.

EL: no me ames, te lo ruego, mas quédate otro día.

ELLA: pídele al viento firmeza y al río que vuelva atrás, mas no pidas que me quede, si toda mi vida contigo se va.

(Los dos bailan, abrazados, el siguiente fragmento del bolero: “Reloj”:

“reloj no marques las horas porque voy a enloquecer, él se irá para siempre cuando amanezca otra vez, detén el tiempo en tus manos y haz esta noche perpetua, para que nunca se vaya de mí, para que nunca amanezca”,

cuando se interrumpe la música, vuelven a separarse).

EL: no sé por qué te quiero, será que tengo alma de bolero, tú siempre buscas lo que no tengo, te busco en todas y no te encuentro, digo tu nombre, cuando no debo.

ELLA: querer como te quiero, no va a caber en ningún bolero, te me desbordas dentro del pecho, me robas tantas horas de sueño, me miento tanto, que me lo creo.

EL: hay un mundo imposible que nubla nuestras vidas, hay un cielo de sombras que no nos deja luz, y a pesar de tus cosas, y a pesar de las mías, por sobre todo el mundo, mi mundo serás tú, aunque todo se oponga, tú estarás en mi vida, tu estarás en la espuma que en el mar va jugando, estarás como estrella de mi eterna sonrisa y olvidándolo todo, seguiremos pecando.

ELLA: por alto que está el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo, que mi amor profundo, no rompa por ti.

EL: qué bonitos ojos tienes debajo de esas dos cejas, debajo de esas dos cejas, qué bonitos ojos tienes.

ELLA: sin ti no hay vida, si no estás tú, sin ti no existo, no soy.

EL: si yo pudiera algún día remontarme a las estrellas, conmigo te llevaría, a dónde nadie nos viera.

(Vuelven a bailar juntos, el siguiente fragmento de la canción: “El amor”,

“el amor es llorar cuando nos dice adiós, es buscar un lugar donde escuchar tu voz, el amor es parar el tiempo en un reloj, es perdonarme tú y comprenderte yo”,

como antes, al finalizar la música se separan.)

ELLA: volverte a ver es todo lo que quiero hacer, volverte a ver para poderme reponer, porque sin ti, mi vida, yo no soy feliz.

EL: me acobardó la soledad, y el miedo enorme de morir lejos de ti.

ELLA: tú y de nuevo tú, vienes y destrozas a mi corazón.

EL: qué ganas tuve de llorar sintiendo junto a mí, la angustia de ese muerto ayer.

ELLA: ¿Por qué? Si mentís una vez, y mentís otra vez, y volvés a mentir, ¿por qué? Yo te vuelvo a abrazar, yo te vuelvo a besar, aunque me hagas sufrir, ¿por qué? Si es tu amor una herida, si es la cruz de mi vida y mi perdición.

EL: qué breve fue tu presencia en mi hastío, que tibias fueron tus manos, tu voz. Como luciérnaga llegó tu luz y disipó las sombras de mi rincón. Volver. Con la frente marchita, las nieves del tiempo platearon mi sien. Sentir que es un soplo la vida. Vivir con el alma aferrada a un dulce recuerdo, que lloro otra vez. Mírame otra vez, quiero en tus ojos ver la inmensidad.

ELLA: quisiera abrir lentamente mis venas, mi sangre toda verterla a tus pies, para poderte demostrar que más no puedo amar y entonces, morir después.

EL: y hoy que estoy frente a ti, parecemos, ya ves, dos extraños. Tus labios de rubí, de rojo carmesí, parecen murmurar mil cosas sin hablar, y hoy que estoy aquí sentado frente a ti, me siento desbordar con esta sensación, que invade el corazón, y que obliga a callar.

ELLA: ¡Mentira! tu vida siempre ha sido una mentira. Una brutal y estúpida mentira. Y yo me creía tu destino, no fui sino una más en tu camino.

EL: hasta que me olvides voy a intentarlo.

ELLA: ojalá pase algo que te borre de pronto, una luz cegadora, un disparo de nieve, ojalá por lo menos que me lleve la muerte, para no verte tanto, para no verte siempre, en todos los segundos, en todas las visiones.

EL: quiero verte una vez más, y en mi agonía, un alivio sentiré y olvidado en un rincón, más tranquilo moriré.

XXX

ELLA: ¡Basta! hasta acá llega mi capacidad de comprensión, quiero dormir, quiero soñar, quiero pensar en una vida distinta, hermosa, muy lejos de tu amor y muy cerca de mí.

XXXI

OFICIAL: según el diccionario la palabra “holocausto” viene del latín: “holocaustum”, que a su vez deriva del griego: “holókais-tos-holos, todo, y kaustos, quemado”, todo quemado, y así fue.... La gente calló, no lo veían como algo grave, empezó todo de a poco, pero fue persistente, entonces al tiempo era más fuerte. No se podía disentir, ni ayudar a los otros, a los marcados, ellos no eran parte de su plan.

MUJER PERIODISTA: pero eran seres vivos, con los mismos derechos que cualquiera.

(El OFICIAL mira con intención exhortadora a la PERIODISTA).

OFICIAL: si en un país una ley dice: que después de la concepción existe una vida, entonces es un ser vivo, en ese país, en ese lugar. Si una ley establece que después del nacimiento, entonces por más que yo me empeñé en defender esa vida, seré el “ilegal sin razón”, porque la ley establece otra cosa, acá era lo mismo. Tal vez eso fue lo más absurdo y aberrante, la muerte por no ser como ellos, era totalmente legal, el sólo hecho de ser “diferente” justificaba sobradamente cualquier decisión de exterminio, y así fue.

XXXII

MUJER DE RAZA NEGRA: sólo hay que decidirlo. Nos empujan, tenemos fuerza en nuestros brazos, aún después de horas y horas de viaje, aunque prácticamente no hayamos comido, son fuertes estos negros músculos de acero. Pero ellos están arriba, intentamos con fuerza, pero nos empujan una y otra vez, nos patean, nos pisan, nos lanzan lejos, de vez en cuando uno, se aparta y lo consigue, somos tantos, que a veces pasa. Espero que se compadezcan de mí, yo no puedo trepar así, tengo miedo.

XXXIII

* **ELLA:** si el silencio es salud y la salud es belleza, entonces el silencio es belleza...sobre eso reflexionaba hoy.

AMIGO: dejar ir, dicen que a veces hay que dejar ir para que las cosas funcionen, si tenés un problema dejar de pensar en él es lo mejor para que se resuelva.

ELLA: cuando tengo un problema no puedo pensar, y creo que ese es el problema.

AMIGO: yo tampoco puedo pensar y es un problema. En realidad, lo que no puedo es focalizar mi atención y pensamiento en una sola cosa, mil cosas se debaten en mi mente y sólo resulto más confundido, se me mezcla todo. Los sentimientos no me dejan pensar claramente. Es eso.

ELLA: por lo general cuando tengo un problema, es de raíz emocional ¿Sabes lo que pasa acá? Es que no hay compromiso ¡El ensayo hoy era a las 10, no a las 10:05! ¡Ése es el problema!

AMIGO: bueno, cinco minutos no es mucho, se puede tener algo de tolerancia.

ELLA: no, ese es el problema. Porque mis compañeros llegaron cinco minutos tarde comenzamos en realidad, quince minutos tarde, y para ese día era necesario terminar de ver todo, entonces, yo tenía una cita

después, y por terminar lo del ensayo llegué quince minutos tarde a la cita, cómo le explico a esa persona que no lo quise hacer esperar, qué sentido tiene explicarle, en tanto, llegué diez minutos tarde al médico, ya se había ido, si hubiera estado puntual me habrían diagnosticado esto antes, ahora ya no hay solución, pero total la palabra no vale, da igual, ese es el problema, en cinco minutos, y menos, muchos menos, nace y muere gente, no podés decirme que cinco minutos no es mucho.



XXXIV

✱ **EL:** tuvimos una relación muy bonita en aquel tiempo, nos hablábamos, nos contábamos las cosas, y cada día el vínculo era más grande, esperaba para encontrarme contigo y cuando no, te extrañaba.

ELLA: ¿Como una pareja?

EL: yo diría más bien amigos.

ELLA: pensé que me querías.

EL: te quise, y te quiero, pero no de la forma que parece ser tu precisabas en aquel momento.

ELLA: pero después, de tanto esperar para vernos, viniste y casi ni me viste, estabas siempre ocupado.

EL: pensé que había quedado claro aquella vez, tú me pedías algo que yo no podía darte, no en ese momento, pensé que había quedado claro para los dos.

ELLA: yo también lo pensé así, pero después me di cuenta que no, no lo sabía antes, fue como una consciencia adquirida después.

EL: claro, pero te volviste demandante y ahí fue cuando yo me alejé.

ELLA: ahí me di cuenta que te amaba, y que no me bastaba con eso, aunque suene feo, quería que me pertenecieras.

EL: eso mismo hiciste, y en esas condiciones, ¿no te parece lógico que me alejara?

ELLA: no. Estoy siendo totalmente sincera, no digo que estuviera bien, pero era más o menos así el sentimiento, con lo que tenía no me bas-

taba, te precisaba al lado mío, conmigo, compartiendo mis alegrías y tristezas, pero de verdad, conmigo, al alcance de mi mano.

EL: ahí fué cuando yo noté el cambio y me alejé.

ELLA: ¿Te parezco una mujer atractiva? Atractiva para vos, digo.

EL: eres una mujer atractiva, pero no me hagas pensar que tu pregunta es peligrosa.

ELLA: ¿Peligrosa por qué?

EL: porque creo que ya sé qué dirás.

ELLA: lo que pasa es que no entiendo, cómo si disfrutabas de pasar el tiempo conmigo, si podías contarme todo y esperabas para verme, y a la vez te resulto atractiva como mujer, entonces no entiendo, porque no pensaste en mí como pareja.

EL: era en otro momento, yo no estaba preparado para eso.

ELLA: ¿Y ahora lo estás?

EL: no lo sé, pero lo estoy intentando.

ELLA:

EL: ¿Estás ahí?

ELLA:sí, estoy.

EL: ¿Quieres que nos encontremos cuándo esté por allá? si no te hace mal...

ELLA: la verdad no lo sé, ahora no lo sé, pienso que no, pero tal vez después me arrepienta.... viste como soy.

EL: en todo caso estaré en siete días por allá, te escribo para esa fecha.

ELLA: ¿Sabes qué? No me siento bien ahora, prefiero irme, en realidad me siento muy mal. Espero que todas tus cosas sigan bien, y tu hijita también.

EL: gracias, también tú.

ELLA: ¿Cómo se llama?

EL: Clara

ELLA: bueno....chau

EL: beso



XXXV

ELLA, en un escenario, actuando.

ELLA: sabían que llegaría y llegó. No pudieron evitarlo.

Millones de hormigas como puntitos rojos pestilentes invadieron su cuerpo.

Un gemido, como esos que solía expeler.

Un sonido y el silencio.

Entre las piernas, ahí, en el pubis, un dolor arrogante. La quemazón, sangre y fuego. Algo que se escapa, se va.

No hay paños suficientes. Son blancos, ella es negra. Negra es su sangre y su dolor. Grita. Nadie la escucha. Nadie la ve. La fiebre sube. Cae, abatida, de espaldas al mar, de fluidos, suyos, propios, con ingredientes de no sé que miseria que se la llevaron, a ella junto a él. Sabían que pasaría y no pudieron evitarlo.

Entre sus piernas el vacío, la ausencia más presente, de lo que no fue.

XXXVI

AMIGO: despacito, despacito, así, ¡Eso! ¿Te pongo este almohadón o te acostas directamente?

ELLA: no sé, ponelo.

AMIGO: ahí está, ahora sentate primero y yo te levanto las piernas para que las pongas arriba de la cama, como dijo el médico.

ELLA: ¡Ya sé cómo es! Cómo funciona.

AMIGO: bueno, entonces ¡Colaborá! ¿Cierro las cortinas?

ELLA: ¡No! Dejalas abiertas, me gusta la claridad.

XXXVII

ELLA: me levanto, camino por las calles del barrio, que es bastante céntrico, pero a veces aparece una callejuela, callejón o pasaje, cargado de misterio. Ahí habita el silencio, silencio parcial, de los otros

ruidos que me molestan y acucian, sonidos de aves que cantan, una fresca y agradable mañana primaveral, los aromas me envuelven, empiezo a soñar, veo a través de las ventanas de los edificios, pedazos de vidas, la luz interior o el color de la pared, tanto como una música que pueda venir de dentro, me inspiran, a veces es un adorno que cuelga de una ventana, o una maceta que se asoma, o hasta el simple color de los postigos, todo me da indicios, por un momento es como si viviera ahí, esa realidad que no es la mía, pero ahora empieza a serlo, cuánto puede durar??? Un instante...mi mirada cambia de foco y ahí me encuentro, en otra realidad. Viajo aún en las mismas cotidianas calles de mi barrio, como si viajara por el mundo, al fin cada persona es un mundo, dicen. Y yo adoro viajar.

Me acuerdo del conejo blanco de Alicia, cuando ella le pregunta: ¿Cuánto dura la eternidad? y él le responde: a veces, solo un instante.

XXXVIII

AMIGO: ¿Qué haces levantada? deberías hacer reposo, ser paciente.

ELLA: ¡Estuve una semana acostada! ¿De qué reposo me hablas?!!

AMIGO: bueno, calmate, sólo que me preocupo por vos, no sé nada de medicina.

ELLA: (lo interrumpe violentamente) yo sí.

AMIGO: (con énfasis) no sé nada de medicina, pero los médicos dijeron reposo absoluto, entonces yo intento que lo cumplas, sólo eso. ¿Qué haces?

ELLA: tratando de conectar esta mierda, ¿qué pasa? ¿No hay internet?

AMIGO: no, eso mismo, no hay. Toda la mañana que me quiero conectar y nada, debe ser la lluvia.

ELLA: ¡Y vos no hiciste nada! ¡No había conexión y listo!

AMIGO: y bueno, ¡no es la muerte de nadie!!

ELLA: me duele tanto la espalda.

AMIGO: ¡No hay nada en tele eh! Estuve viendo, siempre lo mismo, te amargas si prendes.

ELLA: algo en las noticias habrá, ¡ayy! ¡Cómo duele!

AMIGO: dame eso, dame el control, apagamos, vas a la cama, paaacenciaaa.

ELLA: ¡Dejame de hinchar las pelotas!! No te digo que no aguanto el dolor de espalda, es de tanto estar en la cama.

AMIGO: ¡No, es por lo tuyo! No me hagas gritarte, tenés que hacer reposo, ¡andá la cama!!

ELLA: no quiero ¿Así que ahora vos me vas a decir lo que tengo que hacer en mi propia casa?

AMIGO: aaaahhh

ELLA: ¿Hay jugo?

AMIGO: sí, ¿querés comer algo?

ELLA: ¿Y qué es lo que puedo comer??(Con ironía) ¿Puedo comer???

AMIGO: te traigo jugo y escuchamos un poco de música, ahí estaba viendo que tenés algo de Hylari Hahn.

ELLA: síii, pero no quiero escuchar música clásica ahora, es de muertos.

AMIGO: ¡Ehh paraa!! No podés decir eso, estás de mal humor, pero con eso, no, jajajajj.

ELLA: poné la radio mejor, está rico el jugo, gracias.

AMIGO: no, radio, no. Vos no querés música clásica, yo no quiero radio.

ELLA: ¡Uuyyy!!!! Y después la infantil insoportable soy yo. Parece que va a llover de nuevo.

AMIGO: (asintiendo) ummju.

ELLA: ¿No compraste el diario?

AMIGO: no.

ELLA: bueno, andá a comprarlo. ¡Ahh! ¡Qué tonta! Pasame tu teléfono.

AMIGO: ¡Tampoco tengo señal ehh!

ELLA: no funciona internet, no querés que escuchemos radio, ¡no me dejas ver la tele! Buscame el diario por lo menos, me siento presa acá.

AMIGO: ¡Ehh! ¡Pará! No exageres, un día que no leas que pasa en el mundo exterior, no pasa nada.

ELLA: ¡Van como siete!!

AMIGO: te viste todo en la tele ayer, hasta que te dormiste, no me digas.

ELLA: ¡AAyy!! Me duele.

AMIGO: ¡Pará! Sentate, tranquila.

ELLA: estoy preocupada, tengo un presentimiento, ya debería tener noticias tuyas.

AMIGO: pero sabes que el viaje es riesgoso, no hay un tiempo fijo para eso, puede demorar más de lo previsto.

ELLA: ése es el problema, que está demorando más de lo esperado.

AMIGO: bueno, si querés, voy a la zona portuaria a averiguar, pero no quiero dejarte sola.

ELLA: ¿Harías eso? Yo estoy bien sola.

AMIGO: no, mira recién, casi te caes.

ELLA: (llorando) ¡No me hagas sentir una inútil por favor!! Ya demasiado tengo con todos esos aparatos y esta mierda de enfermedad, ¡paraá!

AMIGO:

ELLA: (llorando) ya no aguanto más, si no supiera que ella viene y me necesita, no haría más resistencia....

AMIGO: (con los ojos al borde de la lágrima) noo, no hables así, me pones mal, tenés que estar fuerte, por ella, pero principalmente por vos. ¿Y yo? ¿No te importo? ¿Qué hago yo si vos te vas? Viejo, puto y solo, ¿qué hago???

ELLA: (lo mira con ojos llenos de lágrimas y amor) es que no doy más, este dolor no me deja vivir, quiero descansar.

(Un viento intenso golpea una ventana, de la cocina tal vez, él corre a cerrarla, en ese instante, como un acto reflejo ella enciende la tv, no llega a subir el volumen de mute y en la pantalla se lee, en letras grandes: OTRO GOLPE MÁS A LA HUMANIDAD, ISLA DE LAMPEDUSA, UNA EMBARCACIÓN ES ASOLADA POR EL FUEGO Y SE HUNDE EN ALTA MAR, LA CRUDEZA DEL HAMBRE Y LA GUERRA CONDENARON UNA VEZ MÁS A CENTENARES DE PERSONAS A LA MUERTE. Se calculan más de 700 muertos, en su mayoría mujeres y niños. ELLA tira del control remoto, y por el golpe el volumen se activa, se escucha en la televisión a la PERIODISTA, cubriendo la nota)

MUJER PERIODISTA: en cinco minutos, tal vez menos, la embarcación se redujo a cenizas, todo quemado, es paradójico que las llamas la consumieran casi por completo en medio de tanta agua, al parecer todo habría sido accidental, a causa del derramamiento de combustible de una de.....

(Al escuchar esto, el AMIGO corre hacia dónde está ELLA y la abraza, la sostiene, en medio de sus lágrimas, el volumen, que había quedado como un sonido de fondo, vuelve a hacerse audible, se escuchan las últimas palabras de la PERIODISTA)

MUJER PERIODISTA: ya sé que me dirán que no puedo hacer tales comparaciones. Pero quien pide algo de pan no es un parásito y mucho menos un criminal. Reclama su derecho humano a vivir. Cede al más elemental de los impulsos humanos. Nosotros impedimos cada día que sobrevivan seres humanos.

Diario de encuentros

EQUIPO DE TRABAJO

(Aclaración: entre paréntesis aparecerá, al lado de cada nombre, la forma en cómo aparecen citados en el presente trabajo. No todos están nombrados aquí, dado que, en el caso de Eliana y Facundo, se sumaron al Proyecto en la etapa final, que no es abarcada por este escrito. Asimismo, cabe señalar que los “Encuentros” se extendieron hasta la fecha anterior al estreno, mes de noviembre, alcanzando un total de ciento tres -103-, aquí se desarrolla sólo hasta el mes de septiembre).

ACTORES:

HÉCTOR ALEM (Héctor)

PENÉLOPE AROLFO (Pe)

SANTIAGO BRUZZONE (Santi)

TOMÁS RODOLFO CASTAGNO
(Tomás)

MARÍA VERÓNICA MENDIETA
(Vero o yo)

WILLIAMS SERY (Willy)

ELIANA VELÁSQUEZ

ILUMINADOR:

GONZALO VIDELA (Gon)

ASESORIA DE VESTUARIO:

FACUNDO DOMÍNGUEZ

FOTOGRAFO:

DIEGO RUIZ (Diego)

ASISTENTE DE DIRECCIÓN:

CECILIA LANFRI (Ceci)

DIRECCIÓN:

MARÍA VERÓNICA MENDIETA

NOTA AL LECTOR

para la presente edición se han seleccionado aquellos encuentros nodales para la comprensión de lo que implicó el proceso investigativo, por eso, si bien la numeración conserva la progresión numérica y cronológica original, se aprecia también como se alterna de un encuentro a otro que no es inmediato posterior.

A MODO DE PRÓLOGO

Hay que empezar por algún lugar, tal vez al inicio se mezcle todo, pero es preciso arrancar.

- * Dicho esto, comenzamos el 7 de abril, ayer 28 de mayo fue el último encuentro que tuvimos hasta el presente. Van dos meses de trabajo continuo. Inicialmente ensayábamos sólo los lunes, en el 2º mes también los sábados. Este tiempo sirvió para conocernos (cómo trabajamos; qué conocimientos traemos, aproximadamente al menos; caracteres; modos de tratar y de ser; detalles, actitudes dentro y fuera del ensayo; compromiso; puntualidad; devoluciones; y el propio modo de trabajar; también las falencias actorales y los fuertes); para afianzar el grupo, los vínculos; para afirmar el rol de dirección/actuación; para presentar el proyecto (esclareciendo qué investigar); para probar la fuerza de carácter y la resiliencia; para terminar de conformar el grupo (al que aún le falta una actriz, técnico y visuales, en el caso de que decida que estén).

Quise que el primer encuentro (en el que aún no estaba Tomás y todavía estaba Flavia), no tomáramos en primer lugar el papel, o la presentación, o el uso de la cabeza, lo cerebral, las formalidades de la vida cotidiana. Por eso, (y cometiendo el error de no avisar que llevaran ropa de trabajo) lo primero fue usar el cuerpo, ponerlo en juego en el espacio, para lo cual el ejercicio de la columna (bajar vértebra por vértebra) fue lo primero, luego dejarse llevar por el estímulo sonoro, por afinidad u oposición a la melodía y usando los 3 niveles. Una vez terminado, recién ahí, hicimos un círculo y nos presentamos así: nombre, experiencia teatral (escuelas, formación), qué expectati-

vas tenían y qué era presencia para ellos. Al final me presenté yo, con lo que me cuesta, pude dejar en claro además mis influencias y que pretendía que el proyecto fuera armonioso, por eso si algún día había algo que les molestara o necesitaran hablar lo hicieran con confianza para evitar que algo pequeño se haga más grande y llevase al desentendimiento futuro.

Ese día leímos el proyecto, no en su totalidad, ni tal como lo presenté, pero sirvió como panorama de hacia a dónde va dirigida la búsqueda. Cuestión, por otra parte, que después de un mes de encuentros se aclaró para mí.



OBSERVACIONES ENCUESTRO POR ENCUESTRO

* ABRIL, 2 ENCUESTROS POR SEMANA-ENCUESTRO III/ LA COCHERA/26-4

(Todos, incluido Tomás)

a) Primera improvisación.

Les expliqué muy someramente, no aclaré ciertas cuestiones de las que fui también consciente que debía aclarar después. Fue como una prueba piloto. Igualmente yo intervenía. Impuse yo quién pasar, lo cual, a la vista de los resultados, y luego, constaté como error, al menos en ese momento. *Héctor*, aparece en él fuertemente la idea y una representación mental del teatro y la impro más anterior, cercana al seminario. *Santi*, a medio camino entre Héctor y *Pe. Pe*, ya con conocimiento y experiencia en un tipo de improvisación no guiada totalmente por la cabeza, con mucho lugar a la expresividad corporal, puede liberarse de la historia que se cuenta y asumir el juego o más bien lo relacional de lo que se establece con el compañero en el momento. Lleva la expresión a las manos y de ahí me recuerda que una de las pautas *Pipi/Catalán* eran: expresión en “manos y rostro”. *Willy*, no identifico su lugar de búsqueda, se anima al juego y al casi sin sentido, pero también aparece la idea de un imaginario que lo conduce a la vez que lo limita y ensimisma. Alude que no sabe qué hacer, que reconoce que es mejor irse de escena en un determinado momento y lo hace. Y en posteriores ensayos dirá que para él es muy útil mi intervención. (Actualmente constato que le cuesta la parte propositiva, al mismo tiempo que el trabajo más allá de la forma, le falta la vivencia en el “cuerpo interior”, realmente vivenciar la emoción y no dibujarla).

Tomás, tiene iniciativa, es el único que ingresa sin mi autorización ni indicación, me sorprende. Tiene ánimo de actuar, en escena es muy vívido, orgánico y como “sensato”. A la vez juega, aunque le importa la historia, puede dejarse llevar plenamente por el juego mismo.

b) En las canciones

El primero en pasar es Willy, lleva música clásica, “Carmen”?? La música a él, como en cada caso después, los identifica y tiene que ver con ellos. El momento de él, si bien genuino, me provoca dudas. (Aún hoy dudo sobre él, dónde está su energía, ¿dibuja o siente? ¿Todo el tiempo pretende ser políticamente correcto? ¿Por qué no me emociona? Pero a la vez le presto atención...). Sigue *Santi*, su tema no sé de quién es ni cómo se llama, pero es su melodía, es su energía, es su andar. Algo de la calma que tiene aparece ahí. Al mismo tiempo hipotetizo que él es como un volcán, aparentemente calmo, pero dentro la lava fluye intensamente y en cualquier momento puede aparecer, brotar, estallar. Le sigue *Héctor*, “ya no hay forma de pedir perdón” por B. Pueyrredón, hay mucha verdad ahí, en él, más que lo que he visto de él antes. Pero al mismo tiempo no toda, no se descubre por completo, no se deja ver. En eso se emparenta con Willy, ambos tienen protecciones, se podría decir que no son del todo generosos, hay que hacer algo para descubrirlos, para que se abran. *Pe* le sigue, me sorprende, se emociona hasta las lágrimas, también me siento responsable de eso, porque colaboro con mi intención. Pero también colabora el clima creado con los temas anteriores. El tema de ella es “Sin principio, ni final”, en versión de Abel Pintos. Yo no llego a pasar ese día, lo haré más adelante. Tomás tampoco pasa.



* **MAYO, 3 ENCUENTROS POR SEMANA-ENCUENTRO VII/ SUBSUELO PABELLÓN ARGENTINA/ 7-5**

(Tomás, Héctor, Pe y yo)

a) Hablamos sobre la tesis, el tema de investigación.

b) Improvisaciones con la voz.

Todos juntos, se arma un buen acuerdo espontáneo de seguir al otro, se empieza a ver ese “sí fácil” y el ya conocimiento con el otro que me posibilita hacer sin pautas previas. Luego hay una improvisación, con intervenciones mías, de ellos tres, les cuesta, menos a Pe, salirse de la intelectualización, pero igual hay juego, apuesta, búsqueda, voluntad y, sobre todo, sirve para conocimiento del otro, para debate. En lo personal ese día estaba terriblemente cansada, había presentado con mucho esfuerzo el proyecto y estaba estresada, no había podido planificar el ensayo (encuentro), pero igual la charla previa y lo que hicimos después sirvió. Además, marcábamos presencia sobre el espacio. Reflexiono sobre que debo llevar siempre un programa, pero aun así, lo resuelvo bien. Ahora veo que los miércoles casi siempre estoy cansada, pero se presta para ese espacio de charla y de ensayo un poco más relax que los otros días no permiten.



* **ENCUENTRO IX/TEATRINO/12-5**

(s/Héctor)

a) Calentamiento.

Lo primero fue leerles una cita, de Jacques Copeau, que ilustra lo difícil del trabajo del actor. Luego les mencioné una frase de Cristina Banegas “cocino con lo que tengo hoy”, en referencia a que Héctor no estaba y al fin Flavia tampoco. Y que mi intención era hacer mucho ha-

cer un ejercicio, pero necesitábamos estar todos, y al mismo tiempo lo relacioné con esta frase, y con el hecho de que el actor debe cada día actuar con lo que tiene a disposición. Aunque esté triste y tenga que hacer una escena cómica, ¿cómo lo hará? Lo hará con lo que tenga, ese día, cocinará con eso. Así también yo, aunque no en las condiciones óptimas, cocinaba.

El calentamiento fue exitoso para mí, la pauta era estar en círculo, atentos al otro, mirarnos, y luego alguien iba a proponer espontáneamente. De algo chiquito aumentar paulatinamente a algo mayor. Noté que hubo mucho juego, propuestas, aunque en mayor parte *mías* y de *Tomás*. Empecé a identificar que, a *Willy*, o le cuesta proponer, o espera la propuesta del otro, o es lento o con otro tiempo para proponer. Hubo mucha variación, utilización del espacio, del cuerpo y la voz, del imaginario, de situaciones diversas nutridas de ese imaginario y de haber podido ya capitalizar pautas anteriores en las que les indicaba estar atentos al entorno también (los ruidos de afuera, lo que el espacio me ofrece...). Consideré importante este ensayo porque fue como una comprobación, una reafirmación de que el grupo estaba conmigo, comprometido y conmigo. La energía grupal, el disfrute, el juego por el juego mismo, la escucha. En lo personal sentí que además de proponer mucho, como ya dije, también jugué y me divertí mucho y pude expiar tantas ganas y deseos de actuar y moverme. Tanto silencio actoral, tras el rol de directora/tesista.

b) Impros.

Del tipo de las que ya veníamos haciendo, pero tratando de reafirmar y capitalizar pautas a tener cuenta, tales como: atención a los estímulos del espacio y del compañero; no tener idea previa; evitar que lo primero en aparecer sea la palabra; que lo primero sea el cuerpo; no hay historia que contar; una idea después puede transformarse y

mutar en otra, y así sucesivamente; lo importante es el juego por el juego mismo.

Comenzó *Santi*, solo, la idea era esa, que primero se instalara uno solo en el espacio con un juego y una propuesta. Logró despojarse de la idea, a la par que yo conectarme bien con él, desde el lugar de la dirección/coordinación de este tipo de improvisaciones. Pude también ver dónde estaba el germen dramático y estimular con ideas nuevas, cambiantes y, sobre todo, que lo pusieran a él en jaque, corriéndolo todo el tiempo de la idea previa que ya se iba forjando en su cabeza. Un acierto fue redescubrir, recordar en el hacer, la importancia de los estímulos sensoriales para el imaginario del actor. Con esto quiero decir que, por ejemplo: si él trabajaba con una silla, justo cuando dudaba de sentarse o no, que ése era su juego, cuando estaba a punto de hacerlo, decirle “quemá, la silla quemá”, o justo cuando ya la había tocado. Todo lo cual desencadenaba en él una serie de reacciones y expresiones físicas que luego se tornaban anímicas y ahí, recién ahí, le impulsaba a que apareciera la palabra. “No pienses, decí lo primero que venga a tu mente”, sus expresiones verbales no se corrían de la anécdota de lo que sucedía, por ejemplo: “¡La mierdaaaa! ¡Cómo quemá!!” Pero la voz salía cargada de la emoción que acompañaba ese hecho. Por lo tanto, aparece cierta coherencia voz/cuerpo/situación dramática. Otro momento de acierto en cuanto a las imágenes a las que los remitía como directora a ellos, fue cuando se incorporó *Pe*. En determinado momento le dije: “las manos de Santi son arañas”, y su reacción fue clara y determinante. Todo esto me rememoraba la forma de estimular las acciones y reacciones de los actores que utilizaba Cristina Banegas y que mencionaba como creador de la técnica a Alberto Ure. Entonces otra premisa a tener en cuenta: estimular con imágenes sensoriales acciones en los actores.

Luego siguió *Willy*, como quién comenzaba solo, y a él se le sumaría *Tomás*. Esta impro prácticamente no funcionó. Noté cómo a *Willy* le costaba instalarse en el espacio sólo con lo que el mismo espacio tiene para ofrecer, su cabeza funciona mucho, todo el tiempo. Siempre tiene una idea previa (eso en realidad es algo que puedo comprobar ahora, por lo tanto, con él hay que trabajar para correrlo del lugar del pensar, tiene que actuar, sin tiempo a la intelectualización de lo que hace. En sus comentarios posteriores constataré como él siempre dice algo así, como: me propuse que tal cosa, esperaba que respondiera así -el otro-, yo tenía la idea de, me pregunté cuando camino y cuando camino es en el centro por lo general y en busca de algo...). Otra característica es su tendencia a ilustrar, sobre todo, con el rostro y además es muy gráfico en sus propuestas escénicas. *Tomás*, por su parte, presentó la dificultad de no estar habituado a este tipo de improvisación y creo que tal vez también le resultó difícil la conexión con *Willy*, porque en otras instancias, con otros estímulos (más lúdicos, que he comprobado) ha respondido mejor. Sumado a esto, yo comencé a dispersarme, porque me había llamado durante la impro *Maribel*, entonces iría al ensayo y yo no tenía algo preparado en ese momento para recibirla.

A estas impros, siguieron las lecturas con la pauta de “leerlo con nosotros” (el público) y procurar “construir sentido con nosotros”, algo que ya habíamos hecho, menos *Pe*. Las duplas fueron: *Pe/Santi* y *Pe/Willy*. Y también leyó sola *Pe* el tx de David de Sola Pool. Ya para el final de la impro *Willy/Tomás*, habían llegado *Maribel* y su hijo, por lo tanto, todo lo que vino después fue extraño de alguna manera, porque había una presencia nueva. De estas lecturas no percibo nada sobresaliente en los chicos, no me conmueven, no están del todo conmigo o, si están, no logran construir sentido conmigo (espectadora). Hay que rever la manera de llevar a cabo ese ejercicio...Sí puedo percibir, que *Pe* se emociona, pero dudo de su emoción, por momentos

se aparece muy sincera y, por momentos, parece un recurso al que ya sabe cómo llegar. Algo le ha quedado de la experiencia de la canción, que mencioné en otro encuentro. Esa propuesta de “escuchar la canción con nosotros”, más o menos la misma que para la lectura. Como ella vivenció eso en aquella oportunidad, no sé si ahora es que se repite azarosamente o voluntariamente, pero algo de lo forzado o impuesto debe haber habido, pienso, porque si no, no hubiese aparecido este atisbo de duda. Finalmente, hubo comentarios, pero sin relevancia, o tal vez sí, pero no quedaron registrados en ningún lugar. A estas alturas aún no usábamos sistemáticamente la bitácora, como lo estoy implementado ahora (junio).



* **ENCUENTRO X/LA COCHERA/17-5** (Ya sin Flavia y ese día sin Pe)

a) **Entrada en calor.**

Con el ejercicio del “enjambre”. Era maravilloso, gustoso de ver para mí, a estos cuatro hombres moverse en el espacio, procurando ser uno. Por momentos, al inicio, la propuesta surgía siempre de adelante, o a lo sumo hacia un costado. Pero, paulatinamente, y también bajo las indicaciones que iba dando, las pautas para mejorar, todo se fue tornando dinámico y vivo. Las propuestas nacían también de los que estaban atrás, ya no era siempre el mismo el que proponía y comenzaba a reacomodarse una y otra vez el orden, los de atrás pasaban adelante, los de un costado a otro. A veces, la figura era un cuadrado y otras un rombo, otras un polígono irregular. Creo que es de destacar la presencia que conseguían, lo asocio a la atención puesta en cada uno en no perder la pauta, la idea de enjambre, además de mi estimulación constante a que no la perdieran. También la fuerza masculina...estoy hipotetizando...tal vez lo notorio de sus diferencias como individuos. En medio de esto, también destaco que: *Héctor* presenta

un riesgo permanente, al ensimismamiento, se pierde en su propuesta, en su mundo, en su deleite personal, se desconecta del resto con facilidad o, dicho de otro modo, se conecta con el resto con dificultad. *Tomás* es atento al grupo, a diferencia de *Héctor*, pero observo que seguir exactamente la propuesta física del otro se le dificulta, ya sea por la realidad de su cuerpo y su edad, o por la falta de training de este tipo. *Willy* actúa en estos casos ocupado y preocupado por sostener la pauta, si uno se va del grupo, es él quién lo rescata, o es él quien modifica su posición para no perder la forma de enjambre, esto sucede mucho en su vínculo con *Tomás*. *Santi*, aparecerá como el más dinámico o despierto, creo que, por la actitud, también en el comentario posterior es constatable esto, él se preocupa porque no sea un ejercicio que quede en lo fácil o chato, busca por “motus propio” la dificultad que el ejercicio en sí mismo propone. Y está muy atento a lo corporal, procura copiar exactamente la propuesta del otro y abre la mirada. Pienso que este ejercicio, como así también el de las improvisaciones grupales por movimiento y sonoras, deben mantenerse. Ayudan a agudizar sentidos, a proponer, a escuchar, a crear espíritu grupal y ánimo o aliento grupal.

b) Lectura en duplas.

Con la pauta de: “leer con nosotros”.

Santi/Héctor: Héctor ya plantea dificultades para sostener la mirada, se excusa en que no puede leer y ver al público al mismo tiempo, sé que es otra la razón.

Tomás/yo: Tomás siempre lee con calma, está realmente con nosotros, con aplomo. Es como si no tuviera sentido hacer este ejercicio con él porque ya lo sabe, es “como si”. Yo me sigo sorprendiendo a mí misma, aún a estas alturas, exponerme a la mirada del otro en la lectura, me moviliza, me altera e inquieta, aún en el buen sentido, pero hay una

energía que aún se confunde. Energía que es mezcla de inseguridad, de presionar en la búsqueda de la atención del otro, en defensas (aún en esta postura corporal de “no defensa”) y en una especie de derroche de energía que queda latente en mí en cada contacto visual con el espectador, sea quien fuere.

c) Impros.

Que pretendían ser diferenciadas y acordes a la necesidad de cada dupla, pero no logro recordar si las hicimos o no, sólo recuerdo la de Willy y mía. La propuesta era: Willy/yo---relacional; Santi/Héctor---libre, lúdica; Tomás/yo---sobre la letra, situación.

En nuestra impro (*Wi y yo*), propuse lectura mirando al público primero, en dos sillas de frente a ellos (un poco como la propuesta está pensada en mi cabeza); luego mirándonos a los ojos y leyendo (creo que a esta la repetimos dos veces) y la tercera, me nació ahí, tiré el libreto y comencé a decir lo que recordaba del texto, dudé de cómo reaccionaría Willy, se acopló a la propuesta. Sin embargo, entiendo ahora que, por momentos, o le faltó cintura o le faltó propuesta, si yo proponía él respondía, pero no nacía de él. Percibía que me miraba, sostenía la mirada, pero a la vez no se mostraba del todo, no se dejaba conmovir, no quería dejarse vulnerabilizar por mi mirada, entonces comenzaba a fruncir el entrecejo. Entre tanto yo, tocada por su mirada, mostraba defensa en la tensión a nivel de la mandíbula, labios, boca. Había silencios muy prolongados que, a la luz de las devoluciones de los chicos y nuestra propia percepción, no eran vacíos sino cargados de sentido, intención o energía. Cuando aparecía la palabra, como siempre, creo que sonaba algo extraña al principio, como puesta, im/puesta. Pero tampoco tanto, lo que sucede, creo, es que dudábamos si apegarnos a la letra o salirnos de ella, si tratar de seguir el orden de la misma o proponer otro. La situación a mi parecer fue muy interesante, recuerdo la acción de la campera, el hecho de

que me la prestara, sacarse su ropa para dármela a mí. El gesto que remarcó Héctor, de cómo me puse esa campera. Y, de repente, de tanto mirarnos nosotros dos, recién abrir la mirada a público y volver a nosotros (esto por iniciativa mía, pero porque también tiene que ver con la idea previa de puesta que tengo). A Willy lo sorprende, pero me sigue, en tanto el público (nuestros compañeros) a quién estábamos perdiendo, con un solo gesto, vuelven a nosotros. Es importante destacar que estábamos frente a frente, sentados en una silla cada uno, con el cuerpo abierto, de hecho, en un momento Willy hizo una pose con su pierna, la cruzó sobre la otra con un estilo bien varonil, y yo impulsivamente y sin pensar se las destrabé. Entonces, esa posición de apertura nos dejaba sin posibilidad de escondernos en poses.

Recuerdo que llego a la conclusión de que no saber cómo reaccionará el otro, como en este caso cuando mudo de propuesta en el actor, y sin previo aviso para Willy, pasando de la lectura a la impro sin papel. Cuando no sé, cuando tengo incertidumbre, de cómo reaccionará el otro o hacia a dónde irá, esto, de qué hacer yo cuando estoy al borde del abismo, sin certezas, ahí agudizo mis sentidos, **eso me vuelve viva en escena**, me resignifica, me despierta. Me activa, me presentifica.



ENCUENTRO XI/TEATRINO/19-5

(s/Santi)

a) Ejercicio “rueda de biodrama”.

Al modo de Penta. Los chicos sentados en ronda, primero pautas de relajación. Luego, un voluntario entraría al centro del círculo y comenzaría a contar ese hecho significativo para él, que había anotado en el transcurrir de la semana (pauta dada con antelación). El primero fue *Tomás*, en él todo es un fluir de presencia sin condicionamientos, es lo que es, sin pretensiones de ser algo más. Una vez más, puedo decir

que está con nosotros, vivo, orgánico, genuino. Por mi parte, yo estoy nerviosa, es la primera vez que voy a intentar coordinar este ejercicio y tengo dudas, sobre mí, sí. No sé si podré extraer lo mejor de ellos, encontrar los puntos de inflexión en sus relatos para llevarlos a otro lugar o para profundizar, o si podré en eso hallar el germen dramático. “Caminante no hay camino se hace camino al andar”, pienso en eso y funciona. Voy descubriendo con cada uno cómo y qué hacer, escucho y doy pautas. La clave, pienso, es escuchar al otro, estar abierto a él y su propuesta, y confiar en uno, aun cuando parezca que no se puede. *Tomás* pasa de un relato de lo que ve en la calle, de una señora y un perrito, a su idea de soledad, algo de la soledad es lo que lo toca personalmente, creo. Y de ahí a un artículo que lee en una revista que lo conmueve. Como es prueba piloto con él, me extiendo mucho y por respeto no lo interrumpo, pero él se explaya mucho en el tiempo, para eso tiene otro tiempo, otra percepción. Se toma los tiempos y todo va más lento con él, pero a la vez es también de destacar que su relato es muy vivo, como él en escena, puedo ver cada detalle de lo que él leyó. Esto me lleva a reflexionar sobre algo en lo que estoy haciendo hincapié últimamente, y que es “el imaginario del actor”, la importancia de qué pasa por la mente del actor. Cómo, cuando el actor tiene imágenes de lo que narra con palabras, eso es también visible en quiénes espectan. Y extensible a las impros, cómo eso genera un mundo, una realidad, un contexto y hasta una historia. Le sigue *Héctor*, me sorprende y agrada por momentos, casualmente aquellos momentos en que me sorprende, y que tienen que ver con lugares no comunes para él, como lo puede ser la relajación al contar. Apreciable tanto en su tono de voz, como en ciertos gestos o expresiones con las manos. Lamentablemente, no logra desprenderse de esa necesidad de mostrar que todo está bien, con él, para él. Pero algo de lo que dice, sí, algo, tiene verdad para mí, y eso me gusta. Es lo que se cuela o desprende de lo armado, algo que apenas se percibe, como que se trasluce. Viéndolo a

la distancia, hubiera sido ahí el punto de inflexión para indagar, pero we, era mi primera vez. Ese momento para mí, es cuando se sorprende de no haberle causado susto a la sobrina de su exmujer. Cuando de alguna manera lo sorprende la aceptación. Tal vez hay que trabajar en eso. Tiende a cubrirse de máscaras que no dejan ver lo genuino de él, que es al fin de lo que se puede gustar o no, aceptar o no. Pero si sólo se ve la máscara, ésta cae tarde o temprano y al fin con seguridad, el agrado o desagrado, la aceptación o no, con seguridad no es a él, sino a la máscara. Es renuente a aceptar la pauta, no es la primera vez, le indico que explique, que exprese con el cuerpo cómo fue determinada acción que narra y se rehúsa, aduciendo que no recuerda bien, le insisto, hace apenas un poco y además me responde. Con esto recuerdo que no dejé en claro si podían, o no, responderme...pienso que la respuesta es sí, pero sin perder lo que tienen, responder con hechos. Le sigue *Willy*, en su relato, nada me atrae al principio, o casi nada, porque parece ser sólo una impostación. Es elocuente, su voz en tono alto, al borde del grito, su cuerpo se presenta sin tapujos, sin pudores. Me hace ruido, esto, todo. ¿Una aparente seguridad?? Más que una máscara, una coraza para no sufrir. “Yo fuerte, me la banco, no podrán conmigo”; eso asocio de lo que él me da, pero no me emociona, no me conmueve. Recién bastante avanzado el relato observo algo, una punta, lo que en verdad parece hacerle ruido a él. El germen. Eso es algo así como una “percepción de inferioridad respecto de otros”, el prejuicio de que los otros saben más que él, la presión de tener que hablar ante un público selecto y no saber qué decir, la vergüenza, el pudor y el miedo, el rubor. Dice que se puso todo rojo, al fin ahí, ahí, encuentro la pregunta. Habla de dicotomía, la dicotomía está en él y se basa en pensar que no podrá ser lo suficientemente interesante o erudito con sus comentarios; a la vez la sorpresa de entender que lo más interesante era “ser cómo es”, plantearse tal cual es. Animarse a ser, lo que es. Eso podría ser. En ese momento, hacia el final, y con sus

mismas palabras que hacen consciente todo esto, es ahí cuando también él cambia y es más verdadero, a mi entender. Su cuerpo y ,sobre todo, su voz, son otros. Su volumen baja. Ahí, en ese instante, vive. Al final es el turno de *Pe*, tiene miedo, lo reconoce, dice “después de Willy, qué puedo decir yo”, sin embargo, su relato es muy genuino, y creo que por eso mismo interesante. Su cuerpo también se hace vivo con gestos y posturas, todas las imágenes que recorre con la palabra y no sólo las imágenes sino también su estado. Con relación a mi conocimiento hacia ella, incluso con este conocimiento a priori, todo encaja. Es coherente. Ella tan organizada y estructurada, sufre el caos, eso la desestabiliza y altera. Como si lo que no puede controlar la superara. Viendo esto con relación al último ensayo puedo decir que sí, cuando tiene que responder a una pauta dada y no sabe cómo, esto la activa, y su desesperación por conseguir el resultado la hace viva, vivaz, más fuerte, más presente o al menos más interesante en escena. Por otra parte, algo de la esencia de lo que es, se cuela en el relato, cierta frialdad o desapego y hasta humor negro, interesante. Sus manos, lo que grafica e ilustra con los gestos de las manos, es un aporte.

Aquí transcribo lo que tenía escrito en la bitácora de ese día (lo de arriba era el recuerdo sobre eso), como sigue:

Tomás: tono de voz relajado, cuenta una historia como un abuelito. Le impresiona la soledad y el dolor de otro. Angustia. Su cuerpo está presente, quieto, firme.

Héctor: su tono de voz es otro, su voz es agradable, mas no impostada, sus manos hablan por él, se mueve con libertad en el espacio.

Willy: elocuente como siempre, cambia rotundamente el tono de voz cuando representa la parte en que le toca hablar a él. Todos sus movimientos son teatrales, a la vez que naturales. Es sincero.

PE: su voz es más viva, su cuerpo acostumbrado a la actuación representa. Nos hace ver a Mateo, al grupo, a la situación, nos atrapa, nos lleva con ella.

“CADA UNO HABLA DE SI MISMO Y MUY DESDE SI MISMO”.

Tomás: la vejez, otra visión, menos egoísta de la vida. La soledad, la angustia, la bronca por la injusticia. El recuerdo del perro.

Héctor: su aceptación por parte de los demás. Su felicidad por sentirse aceptado, capaz de contener a un grupo, a otros. Capaz de simpatizar. Feliz. Capaz de agradar, de estar cerca de otros.

Willy: su “complejo” de chico no erudito, sin estudios, su desconfianza en sí mismo. Su sorpresa al zafar. Era algo que él podía hacer perfectamente, siendo como es, siendo auténtico.

Pe: su aversión al caos, algo que se le va de control, fuera de lo esperado. Lo que se sale de lo planeado.

ENCUENTRO XII/LA COCHERA/24-5

(se incorpora Ceci Lanfri)

a) Ejercicio de las caminatas (Leo Bassi).

Es individual y de a uno van entrando al espacio. Primero, la pauta es caminar (en círculo, para sostener la misma trayectoria todos y, en lo posible, en un espacio amplio, por eso utilicé la sala de abajo de “La Cochera”) como nosotros, como cada uno, sin ninguna intención particular, tratando de ser lo más sincero posible. Hasta que quién coordina (en este caso yo) les indique terminar. La segunda caminata es como quieran, cómo les gustaría caminar, no importa si no es de manera realista, puede serlo o no.

Pido un voluntario/a y la primera es *Pe* (que por otra parte ese día se retira más temprano). Su primera caminata es sin mirarnos a nosotros que la estamos observando desde las gradas, donde se ubica el público. Hay algo en sus rodillas, como si fueran a quebrarse, que me llama la atención. Su andar es suave, más bien lento o sostenido, se la aprecia como pensando, camina, pero en su cabeza se mueven pensamientos, como de algo que debiera hacer después o que ya hizo. (Es lo que más recuerdo, porque ese día entre la prisa de aprovechar el espacio ese, del cual disponíamos sólo una hora, porque después ahí era el taller de Mery Palacios, y la cuestión de lograr que lleguen temprano los chicos, que se estaban habituando a llegar pasadas bastante las 10 am y aún el hecho de que era el primer encuentro con Ceci, mi cabeza estaba en todas partes y no lograba concentrarme mucho en una sola cosa, a la vez recibía msjs de los chicos (que estoy llegando, que estoy en camino, que en 10 llego y así). Sin embargo, coordiné bien el ejercicio creo, aunque no pude dejar registro escrito, sólo mi memoria. Volviendo a *Pe*, en su segunda caminata, se acentúa un movimiento de caderas, una caminata más lenta, que se pretende más sensual, tal como ella lo asume luego en la devolución. Cuando le pregunto al grupo sobre dónde creían que tenía puesta su energía, por mayoría acordamos que en cabeza o pecho.

* Los lugares propuestos para identificar la energía son: cabeza (intelectual); pecho (histérico); caderas, zona del sexo (visceral).

Creo que sigue *Willy*, en su primera caminata, lo hace muy rápido, casi corriendo, su cabeza parece ocupada en cosas por hacer. Algo no me deja verlo (claro, después comprobaré por qué, está “representando”, de alguna manera), además, tampoco se me hace fácil identificar dónde está su energía. Pero creo que en cabeza. Otra característica de su caminata es el pecho, como si la fuerza que lo impulsara a caminar naciera de ahí, sin embargo, paradójicamente no coincide para mí con

su energía motor (para mí, cabeza). En su segunda caminata, se ve sólo una acentuación de la primera, mucha más velocidad, en los comentarios coincidimos con “es como si quisiera poder hacer todo lo que quiere en menos tiempo, ganarle tiempo al tiempo”. Y ahí, en la devolución, es cuando él dice que como camina poco, se preguntó cuándo lo hace, entonces pensó en el centro, y, por lo general, cuando va al centro es para hacer un trámite y entonces quiere aprovechar el tiempo y hacer todo lo más rápido posible....entonces todo cuadra con lo que se vio, pero, lamentablemente, lo que apareció fue la idea previa, y hasta un imaginario, entonces de alguna manera el ejercicio falló. Ahí le dije que por eso se había visto lo que se vio, que uno también camina en la casa, en cualquier lugar, que no era preciso tener esa “idea previa”. Entonces, más que permitir descubrir/lo a él, que era un poco el objetivo del ejercicio, se cubrió de nosotros. En la energía sucedió más o menos como con Pe, entre cabeza y pecho (ahora pienso, que más bien en cabeza). Si no me equivoco siguió *Tomás*, en su primera caminata se veía él, sin cubrirse, atento con la mirada, al entorno, a veces a nosotros, con una acentuación diferente en cada pierna, con su andar lento, con el peso de los años, pero bien vivo. En la segunda no hubo prácticamente diferencia con la primera. Si no mal recuerdo, tal vez un poco más rápida o fuerte, o como con más energía. En la devolución acordamos un caso particular, su energía estaba como distribuida en los tres puntos que cité más arriba, creo que esto habla a las claras de un equilibrio. ¿Tal vez tenga que ver con la edad? Creo que siguió *Héctor*, en su primera caminata se lo ve relajado, mirando al entorno, y a su vez sumido en sus pensamientos, como un andar en el campo, inicialmente nos mira, como buscando contacto con nosotros, pero paulatinamente, avanzado el ejercicio, cada vez nos mira menos y se concentra más en él, en su propio mundo. Y esto es observable por los compañeros, en la trayectoria de su círculo, que en cada ocasión es más pequeño. En la segunda, el cam-

bio que realiza tiene que ver, creo, con hacer más evidente su relax, se acomoda la bufanda, se frota las manos por el frío. Nuevamente dudo, es triste pero cierto, lo digo en la devolución, en contraposición a lo que observa Ceci, que dice verlo muy relajado, tanto que puede darse el lujo de hacer eso de las manos. Yo opino que no, que tal vez lo hace muy por el contrario para no ser visto, para no dejarse ver, para cubrirse (al modo de Willy), para no dejarse descubrir por nosotros...Su energía, creo que en cabeza. *Santi* es el último de la tanda de abajo, sólo quedará yo para el reducido espacio del 1º piso de la Cochera. En su primera caminata, se lo ve apacible como él es, con una manera particular de pisar, como con todo el pie. No recuerdo que busque contacto con nosotros, pero transita el momento presente creo. En su segunda, es como no realista, como si quisiera volar y al no poder físicamente conseguirlo, cierra los ojos en una búsqueda de esa sensación. En los comentarios acordamos con la calma que transmite, en que su energía es más bien visceral. Y en lo del vuelo de su segunda caminata, como que si pudiera desprenderse de este mundo lo haría. Esta vez disiento con Willy que dice ver en su caminata lo que yo opino de él en la vida, pero que Willy considera no es así en la vida cotidiana, a su percepción, pero que sí lo vio en la primera caminata, esto es: una calma aparente, pero dentro de él lava a punto de erupcionar. Ese es mi concepto de él, de *Santi*, como un volcán, que en cualquier momento puede entrar en erupción. Después pasamos a arriba, era mi turno, después de la desconcentración, volver a concentrarnos, yo que soy un poco bestia, conmigo y los demás, pero sin el afán de serlo, pretendía continuar sin pausa. Es que una vez que me concentro y apasiono en algo puedo sostenerme en eso sin percibir otras cosas y, es más, soportándolas, como el frío, por ejemplo. Bien, en mi primera caminata, percibí la dificultad de concentrarme en mí y la enorme voluntad de ser sincera y no mentirme ni a mí, ni a ellos. El saber que me miraban lo cambiaba todo, uno no es nunca el mismo de cuando

no sabes que te observan. Mi caminata igual, creo que fue bastante fidedigna, aún en la mirada a ellos, que no fue buscada, en todo caso creo que hasta me censuré un poco, porque no quería que lo tomaran como un: “ahh! yo sí estoy atenta ustedes”. Una pavada mía, un prejuicio, pero igual lo vencí, porque los miré, y cuando lo hice y me miraron, me pasó lo mismo que en la calle, por ejemplo, miro, pero no sostengo tanto la mirada, salvo casos excepcionales que me conecto especial y llamativamente por medio de la mirada con alguna persona desconocida. También me da pudor, como me dio con ellos, entonces ahí constaté sinceridad. Luego, también percibí que me puse un poco nerviosa o incómoda, pero era, no sé, porque se me hacía difícil caminar en círculo en un perímetro tan pequeño. Me acomodé el pelo, y me preguntaba si no era una defensa. Pero pienso que no, fue como un impulso natural. Lo que sí noté, fue una tensión en mi boca, es la segunda vez que lo percibo en mí, eso sí me suena o a defensa o a una energía que se va a ahí por no liberarse en el espacio. Me resultó muy difícil la segunda caminata, no sabía cómo quería caminar, no quería copiarme de mí misma, de mi pasado, al fin yo era la única que conocía el ejercicio, que ya lo había hecho. Entonces, me detuve, casi arranco con las puntitas de pie, como en el pasado, y no, vuelvo sobre mis pasos, no es eso lo que me gustaría ahora pienso, me detengo a pensar, ¿cómo me gustaría caminar, a mí, ahora? Unos instantes y lo resuelvo por esa necesidad de encontrar seguridad, en mí, de despojarme de la mirada y la aprobación del otro, de una intrínseca voluntad de liberarme de ese peso. Camino más altiva, y más erecta, firme, elevo mi mentón, ahora los miro con seguridad, a los ojos, en realidad una seguridad que no es tal, es una máscara, una pretensión de seguridad. Como si no me importaran sus opiniones, como si yo me bastara a mí misma, creo que al borde del desprecio. Un horror, en parte, una búsqueda, en parte. En todo caso sincera. La devolución de mis compañeros fue que no hubo un gran cambio de la primera a la se-

gunda caminata, en el andar al menos, pero sí en la intención de altivez, eso sí fue evidente. Santi expresó que por un momento no entendía por qué lo miraba así, ¿? Ceci dijo que me vio caminar como Yo, siempre derecha, recta, sensual como soy, que ese juego con el pelo es típico de mí. Y que en el cambio hacia la segunda, sí, tal vez ahí, descubrió algo de arrogancia, inseguridad tal vez. Willy dijo que le llamó la atención el juego que hacía con los pies en cada esquina del cuarto para girar y mantener la trayectoria circular, que en la primera era desigual un pie con otro, y en la segunda, uniforme. Le dije que entonces, a mi parecer, lo normal, es lo no contralado, como en la primera, y que si uno hace consciente que quiere ser más equilibrado o uniforme, lo puede hacer, pero eso no es lo natural, es lo pensado, lo armado. Algo que apoyaba mi convencimiento de haber logrado la sinceridad, clave para mí misma. Tomás advirtió que piso primero con talón, que tengo una pisada fuerte. Héctor que en la segunda pensó que iba a comenzar con pasos de baile y lo sorprendí con lo que finalmente hice. En cuanto a mi energía, dijeron caderas, pero fuerza en las piernas, al fin la Ceci concluyó que se parecía a Tomás, como equilibrada en los tres puntos. ¡Qué bueno! ¡Qué logro! Me gustó esa apreciación. Equilibrio.

Hay algo a destacar de todo esto, aquí fui consciente de mi mucha autoexigencia y mi falta de contemplación para conmigo misma, que debo darme más tiempo, sin escalas he saltado, de un rol a otro y sin darme el tiempo a mí.

b) Impros.

Santi y Héctor, la modalidad es la de sin idea previa, sin nada más que sus cuerpos en el espacio, lo relacional y todo lo ya mencionado más arriba. Antes de que pasen les repaso esos ítems (de manera muy somera, observo que para la próxima debe ser más detallado). De a uno, luego se incorporará el otro. Comienza Héctor, se tira el suelo, de

espaldas a nosotros y con su cabeza hacia la pared, sólo están sus pies en primer plano, se los toma con las manos. De ese primer juego, le indico que continúe con eso, sus pies son títeres, marionetas que él comanda, que las haga hablar le digo, todo esto sorprende a los chicos (público) que empiezan a reírse, es llamativo, al fin por la máscara, por los muñecos, que al fin son sus pies, parte de su cuerpo, Héctor logra hacerse presente. Se rompe este juego, se agota, le digo que así, como está, en esa postura, procure llegar al extremo opuesto de la sala, a la esquina derecha, se le hace muy difícil, no debe cambiar su postura para conseguirlo, en la dificultad corporal, y con un objetivo por lograr, le indico que salga la voz, lo primero que venga a su mente, como en otros casos, de otros compañeros, no logra escaparse de la anécdota, tal vez no esté mal eso, sólo que quisiera que también pudieran conectarse con la emoción de eso, no sólo con el hecho o la acción concreta. Se suma *Santi* a la impro, pretendo que entre ellos se desarrolle además del lógico vínculo por compartir la escena, algo que tenga que ver con juego de roles y jerarquías, como en la obra. Entonces, la pauta es que, en la misma postura de Héctor, Santi que está después de él, logré superarlo, lo intenta con empuje, con pres-tancia, mas no lo consigue, es interesante el comentario posterior, dirá que de fuera se veía más fácil que cuando lo tuvo que hacer. Reflexión extensible a cualquier ámbito. Entre ellos se desarrolla un juego que, si bien no asienta directamente en la alternancia de roles, por momentos sí, hay imaginario, de situación como en un glaciar, hay relación. Al fin lo destacable es que después estos contactos, del juego en la impro, con entendimientos y desentendimientos, servirán para lograr vínculo, conocimiento del otro, relación. Eso mismo será visto y puesto de relevancia, claramente para mí, cuando un lunes posterior en Teatrino hago una lectura de la obra, casi por completo, pero con los cuerpos en el espacio. Los que ya habían, o habíamos

tenido escenas de juego previo, tuvieran o no que ver con el tema de la escena de la obra, era visible ese conocimiento y juego a priori.

Tomás y yo, es la primera impro juntos sobre el texto de la obra, tomamos las dos primeras escenas, la de la máquina de café y la de después, en la que yo digo que “no tengo ganas de hablar de él”. Muy brevemente, antes de pasar, le digo a Tomás que vamos a hacer una improvisación diferente a la de los chicos, la nuestra es con idea previa, la situación de la primera, y si sale, de la segunda escena, pero continuadas. Las leemos rápido para recordar de qué trata y en algo el orden, y nos tiramos a la piletta. Para ser la primera, muy bien, en eso coincidimos todos. Los chicos dicen que en él es más creíble todo, Willy dice que en mí se nota un poco que estoy diciendo letra. Por mi parte estoy mucho más atenta a la relación con él, a lo que él me da, a cómo se introduce él en escena, a que no sobreactúe, no sé por qué tengo ese temor. Me interesa más ayudarlo a seguir el orden, a entendernos, a que él no caiga en la representación tradicional, de hecho, cuando él hace que me da un mate con elementos imaginarios, como puedo, no con sutilezas, porque no me salen, le digo, con una sonrisa, un poco en broma y bastante en serio, que ahí no hay nada y él responde con una sonrisa también, es muy rápido, y enseguida busca el mate real que hay en la sala. Nos entendemos rápido pienso, hasta en los desentendimientos, adoro actuar con él. También no pierdo noción de que nos están viendo. Soy sensible y acuso recibo de sus respuestas, puedo percibir que están entretenidos con nosotros, no nos pierden pisada, se ríen. Corre una energía particular, lo percibo, tengo poses que creo que están buenas, que se deben ver interesantes, como la de la espalda, no son planeadas, pero funcionan como muy estéticamente pienso. Luego sobre esa pose recibo comentario también, que la espalda era interesante de ver. Lamentablemente no logramos enganchar seguido a la 2° escena, los dos lo intentamos, mas no lo conseguimos. Es tan nítido y llamativo el hecho de que los

dos queríamos lo mismo y no supimos como asirlo, y Ceci nos comenta después que, en ese mismo momento, ella como público percibe la necesidad de que ahí cambiemos. Cosas que pasan, bueno para hablarlo después y preguntarme: ¿Cómo llevar al otro al lugar que quiero, sin forzarlo? Hacemos otra pasada, creo que sólo sobre la 2ª escena. En síntesis, buen entendimiento pese a todo.

* **ENCUENTRO XIII/TEATRINO/26-5**

(Falta Tomás porque está enfermo y Santi y Héctor no van ese día)

a) Impros.

Willy y Pe, relacional, sobre lo que pasa en la escena sin idea previa. Comienza Willy, se me hace difícil con él, tiene voluntad, pero tiende a graficar, sobre todo con la cara, a caricaturizar, a ponerse una máscara ;) Como le dije que lo último es la palabra, comienza probando algo con los pies sobre el suelo, como si fuera que estuviera testeando el piso y ahí lo llevo a otro lugar, primero busco por las imágenes sensoriales de las que ya hablé más arriba y esto termina derivando en una especie de danza, carnavalito. Que salga la voz le indico, en medio de eso. Nuevamente, como en los casos anteriores de todos, lo anecdótico...Se suma Pe, creo que yo le digo que entre, para que lo modifique, para ver cómo reacciona a su presencia. No hay mucho cambio. Veo que les cuesta la comunicación, también es de destacar que es la primera improvisación juntos, se están conociendo en escena. Pe tiene agendadas algunas cosas, elementos, herramientas de las cuales agarrarse para la impro, para este tipo de impro. Esto se nota, en lo que propone, en cómo responde, en su búsqueda. "Juega más" se podría decir, al tiempo que puede entrar y salir de un estado a otro con más rapidez. A la vez que se logra conectar con facilidad

con el dolor, la tristeza, el llanto, eso es algo que percibo de ella. Esto me hace reflexionar ahora sobre un avance en la actuación de Pe, es capaz de conectar con la emoción con más facilidad y sinceridad. Se comunican como pueden, dejo de intervenir, me auto juzgo y censuro a mí misma, considero que las pautas que les di no les fueron de utilidad...En esos momentos, que también son de libertad, y lo sé, y los pone a ellos en jaque, es interesante verlos. Qué dificultades presentan, qué les cuesta, qué les resulta más fácil. En ese momento, o, mejor dicho, ahora, me doy cuenta que estoy aprendiendo a esperar, a no participar activamente todo el tiempo, a observar más. Es una gran lucha para mí, esa es la parte de dirección que me cuesta, entre otras. Quiero resolverlo yo, y como no estoy en escena, desde fuera. Como una especie de ansiedad, hay que dar lugar al otro, a ver cómo lo resuelve, o no. Sin mi intervención veo que se les hace difícil, Pe busca, pero no acicala en Willy. Él admitirá después que siente que precisa de la pauta exterior, a la distancia, en el hoy, y después de tanto andar, concluyo que le cuesta proponer, se siente más seguro con la indicación exterior. Continúa la impro, vuelvo a intervenir, ahora les digo que guarden silencio, que se miren, que él sienta como que ella le oculta algo, pero no sabe qué. Recuerdo que ambos están en el suelo, panza al piso, se miran. Cuando le doy la pauta Willy va a lo concreto, lo material, piensa y acciona como si lo que ella le ocultara fuera material, ya comienza a actuar como un “payaso” en cierta forma, lo gráfico. Enseguida le digo: “¡Cuidado! No necesariamente es algo material, es algo que no te quiere decir, un secreto”. Recién ahí cambia, entonces aparece algo más interesante, no es metáfora, pero es más real, más adulto, más profundo. Yo estaba ya inclinando la impro a la escena de la obra, por eso esta pauta. Insisto con que la mire, todo está en sus ojos. Ahí coincidimos todos, diría, en que pasa algo, sólo sus manos se mueven, se comunican realmente, espectan y esperan a la reacción del otro. Es interesante de ver, atraen nuestra atención.

Willy y yo, misma pauta anterior, mismo tipo de impro. Es también la primera vez que improvisamos solos los dos de esta manera. Comienzo yo en escena, busco sillas, utilizo la pizarra, los elementos del espacio digamos. Es cierto, en uno como actor ya aparece y se comienza a generar un imaginario de lugar, de circunstancias. De ahí la importancia que quién mira, encuentre el germen teatral, y también dispare, con pautas, en contra del lugar cómodo del actor, no dejarlo instalar en su idea o imaginario previo para que éste pueda accionar, actuar. Libre de pensar en la historia que se cuenta, al fin lo importante no es lo que se cuenta, sino lo que sucede en escena. Todo da la idea de que estoy esperando gente, porque pongo en la pizarra en varios idiomas la palabra: bienvenidos. Ceci actúa ahí, me dice: “no te gusta cómo queda, borraré todo”. Luego: “te queda poco tiempo están llegando”. Se ve que le marca la entrada a Willy, él ingresa y se sienta en una de las sillas que yo había colocado de frente a la pizarra. Comienza la interacción entre los dos, el devenir. Pasaremos por muchos y variados momentos, desde: el reencuentro, a la pelea, la desconfianza, la burla, la competencia, el llanto, la seducción, el poner a prueba al otro...Lo importante, para mí, es poner a prueba al compañero, en el mejor sentido. Cuando veo que Willy se está instalando en algún lugar seguro, enseguida lo corro de ahí con otra propuesta, sé que de alguna manera además de actuar estoy dirigiendo, es que considero que llevo adelante la escena. Le propongo variaciones permanentes, no paro de divertirme con esto, al tiempo que veo cómo él se esfuerza en seguirme y para mí lo más interesante, es que no lo dejo pensar. Lo obligo a accionar. A diferencia de con Pe, dónde él no busca la aproximación física a ella, y yo como observadora y directora, le propongo a Pe que lo toque a él, que lo abrace, para modificarlo. En nuestro caso, él busca el contacto físico conmigo, me busca a mí, busca tocarme, lo percibo. Sólo por momentos me siento intimidada por él y no me refiero a partes de contacto corporal, sino por reacciones suyas y, más

que nada, en determinados momentos en que me mira directo a los ojos. Recuerdo ese momento, los dos sentados iguales en el piso, yo llorando, o casi, pero con dolor sincero, mirándonos a los ojos, y de repente, algo de él finalmente actúa en mí y me modifica. Logrado. Debo reconocer que coqueteo, por momentos no quiero que me vea así, me imagino fea a sus ojos, y de repente aparece el juicio sobre mí, como mujer y pierdo mi actuación, dura apenas instantes, pero yo lo sé y eso basta. No quiero eso, pero también es parte. Lo mismo me pasa en la silla, cuando dejo caer mi cabeza hacia atrás y, al imaginar mi cara deformada, vuelvo rápidamente a incorporarme sin dejar que él me vea así. Eso es parte de Yo, no actriz, sino mujer con un juicio sobre ella y coqueteando, al fin es eso. No quiero que se repita. En la silla se da para mí otro momento interesante, cuando lucho por incorporarme, él detrás de mí coloca sus manos sobre las mías, es casi un movimiento sensual, lo percibo así, y consciente o inconscientemente, aún no sé por qué, me zafo de él. Y redoblo la apuesta, pero exagerando lo sensual para transformarlo en otra cosa...no sé por qué, pero sé que fue así. Cuando voy a escuchar las devoluciones de Ceci, dice que no pudo anotar nada, claro, estaba atenta a coordinar, y, por otra parte, muy entretenida, como Pe, lo sé, por sus risas y energías con nosotros. En lo personal me divertí mucho. Y creo que la impro funcionó y sirvió para acercarnos con Willy y conocernos. Algo que en la lectura de la obra de días posteriores se notará.

***Tengo anotado en mi bitácora de ese día (correspondiente a los momentos de presencia que percibo en la escena) lo siguiente:**

En los momentos de miradas de los actores, entre ellos, a los ojos. Cuando tienen una intención clara, un objetivo. Cuando aparece la emoción. Emoción que aparece también por un objetivo o intención claros. Cuando dudan, cuando no saben a dónde va el otro. Cuando no hay tanta palabra. En los momentos de silencio.

Hasta aquí, la bitácora de no usarse prácticamente, comenzó a ser requerida en cada ensayo, y les pedí a los chicos que anotaran, pero no teníamos articulado un momento para eso. Muchas veces los comentarios quedaban sólo de manera verbal y también, como pasará después, se extenderán demasiado en el tiempo, sin tener en cuenta además pertinencia de ningún tipo, como si todo fuera válido. Ciertamente es que sólo les propuse que escribieran sobre sus percepciones de presencia. Pero comienza a suceder que se comentan detalles sobre lo que se vio, qué le gustó a cada uno y qué no. Y otros de la talla de: “se perdió esa oportunidad, para mí ahí debería haber hecho tal cosa, yo esperaba que hiciera tal otra...” Entre otros detalles que no aportan más que una mirada subjetiva, una más. No hay categorías de ningún tipo. Y si es por subjetividad, va a variar en cada uno como es lógico, lo que gusta o no, lo que se espera o no y así. Recién en estos últimos ensayos decidí acotar en preguntas concretas que deben responder y sobre las cuales comentaremos. Observo que así se maneja mejor el tiempo y todos responden a una misma pauta que, de alguna manera, permite generar una categoría al hablarse desde el mismo punto de vista.

En este tiempo nos conocimos como actores y personas, afianzamos roles, tiempo de ensayos y compromiso, además del vínculo. Hubo lectura de obra, proyecto, y otros textos. Hice un repaso por ejercicios que considero importantes y quería hacer, casi todos. Improvisaciones tipo libres, tipo Stanislavsky, aproximación a Grotowski, entre otras. El texto se abordó desde lectura, impros, y leer con el otro. Reflexionamos sobre Presencia, sobre sinceridad.



* JUNIO, 4 ENCUENTROS POR SEMANA- ENCUENTRO XV/ TEATRINO/2-6

(¡Todos! Y con Ceci L. Me vine con todas las pilas, post. E.E. y con birome nueva que barre bien)

a) Entrada en calor.

1) vértebra por vértebra, les indico claramente los puntos básicos a tener en cuenta, siempre es bueno recordarlo, conforme a lo que vimos del último ensayo, para hacerlo correctamente.

2) Tema musical, es para hacer lo que cada uno precise, según sus necesidades de ese día, es libre, les insisto en que es para c/u. La música es de Mika, Happy Ending y el bonus track. Les gusta a todos (a mí también, claro, por eso la llevo).

En el vért x vért estoy atenta a c/u, en las canciones me dedico a mí. Soy ansiosa y como el tiempo corre, estoy por abortar el tema musical, cuando Ceci me hace un gesto como que no, porque a ella le gustaba, y accedí. Buena decisión, a todos nos vino bien un tiempito más.

b) Ejercicio de clown, Leo Bassi.

La pauta es: dividir el espacio en dos, y actúan en paralelos las duplas, procurando atraer al público y tenerlo con ellos. Quien es público (en este caso el resto de los compañeros) tiene que ser ABSOLUTAMENTE SINCERO, va a ir con quién pruebe más gusto, o le agrada o atraiga más lo que lo haga. Para definir y expresar esta adhesión, “tengo que hacer lo mismo que el actor”. Asimismo, puedo alternar todo el tiempo, de uno a otro, esto quiere decir que permanezco en un lugar mientras me guste la propuesta, sino cambio y así las veces que sean. IMPORTANTE: no ser “complaciente” con el compañero, “amiguito” en el mal

sentido. Por ejemplo: porque lo veo solo voy con él. No. VOY DONDE ME GUSTA LA PROPUESTA Y TENGO QUE REPETIRLA CON MI CUERPO.

Por su parte, el que ejecuta, debe estar atento a qué le conviene hacer, para tener el público consigo (objetivo). No me quedo en una sola propuesta, cambio las veces que sean necesarias, no hay necesidad de contar una historia. Tal vez pueda servir, pero no es necesario. Lo importante es atraer y sostener la atención del espectador. Entonces no debo ensimismarme, debo atender permanentemente al medio, al entorno.

Las duplas resultan así (diferentes a las de la otra vez): Tomás y Pe; Willy y Héctor; Santi y yo.

Observaciones que recuerdo, más allá de lo escrito en la bitácora:

1° dupla

Tomás: sus acciones son lentas, pero concisas, se toma el tiempo, no tiene prisa, crea un imaginario. Accede a momentos, no cuenta una historia, sino una acción dramática. Al principio no usa el recurso sonoro, sólo lo hará luego cuando, por competir con Pe, nota o percibe que por momentos es preciso hacerlo.

Pe: se muestra desesperada por conseguir el objetivo, además no se le hace fácil, ya que durante un largo período de tiempo estamos con Tomás. Termina por llamarnos y a gritos pedir deliberadamente y sin matices: ¡Mírenme! Al recurrir a lo sonoro y ver que funciona, se ata de ello por un momento, es recién casi al final del ejercicio, que estamos con ella.

2° dupla

Héctor: atrae la atención mía y de la mayoría desde el inicio. A Willy le pasa como a Pe, sólo al final estamos con él. En Héctor es clara una situación imaginativa de él, me llama la atención que pese a su

ensimismamiento estamos con él, supongo que es porque cuenta una historia que, es clara y fácil de seguir. Y las acciones tienen un objetivo claro, son claras.

Willy: coincidirá en las devoluciones con Héctor, en el aspecto de la porfía. Veían que no funcionaba y persistían en ello, como que no querían recurrir a lo sonoro, por ejemplo. Entonces, no atendía a la pauta. Aunque luego, por lo que se ve en escena, el afán de llamar nuestra atención y la satisfacción cuando estamos con ellos delata que sí querían lograr el objetivo, sólo que no someterse a lo cruel, por decirlo de algún modo. Entonces, sus comentarios me sonaron más a excusas o defensas. Willy resulta interesante cuando hace una historia concreta, que no llega a historia, se emparenta con Héctor, es más bien un imaginario claro, una acción dramática.

3° dupla

Santi: en realidad no puedo observarlo porque interactúo con él. Pero por lo que él dice, se le hacía muy difícil, porque a él le pasará como a Pe y Willy, serán los segundos en ser mirados y casi al final. Entonces, sabe que sólo en el momento que lo mío se agote, porque sabía que se agotaría en algún momento, él tenía que estar preparado para la contrapartida, para lucirse. Le funciona.

Vero: (jajja, yo) me siento bien de que estén conmigo, pero cuando dudo de mí, se van, me siento mal por eso, porque se van y por dudar de mí, hago, no paro un momento. A veces, por eso no pienso claramente y compito con él con sus mismas herramientas cuando debería haber presentado algo distinto, para dar mi contrapartida. Ahí es cuando no pienso claramente, pero por momentos recupero a alguno. Creo que terminan todos con él y mi aprendizaje es que eso sucedió porque dudé de mí.

c) Lectura.

Hicimos la lectura de toda la obra, pero con los cuerpos en el espacio. El escenario, el espacio, comienza vacío, vamos entrando cuando nos toca el tx y terminado nos ubicamos libremente en algún lugar del borde del espacio.

Comentarios anotados en bitácora:

Ejercicio Duplas

*Funciona lo sonoro.

*Cuando me relajo en construir, más allá de la presión de que estén con o sin mí, pero al mismo tiempo sin perder de vista mi objetivo, los otros.

* Algo cambia rotundamente entre:

- La simple acción.

- La acción con intención

- Creer en lo que hago. (siempre “creo”, en la actuación creo, sino no funciona)

*Cómo me nutro del otro, en mayor o menor medida. (Observaciones propias sobre mi experiencia: me afecta y salgo, me dejo estar. Me estanco. Toco fondo y vuelvo.) Sé qué quiero, también para cuando actúo, me dejo afectar y quedo ahí, o me supero, construyo con eso.

* ¿Qué me pasa con el público? ¿Atiendo a ellos? ¿Me cuelgo en mí? (Construir con ellos).

Pe: bronca y astucia.

Tomás: concentración y simpleza.

Willy: activa más tarde, pero lo consigue. Persevera.

Héctor: construye ficciones permanentemente.

Santi: training de clown. Muy sonoro, muy arriba, mucha acción.

Vero: cuando estuve segura, funcionó, cuando me “inseguricé”, me perdí. Probé. Estuve atenta a ellos.

Funciona:

- * Quiebres.
- * Variación.
- * Intriga
- * Las 3 “I” (intención-imaginación-intriga)
- * **El tener que atrapar a la gente te hace sentir más vivo en escena.**
- * El crescendo llama la atención.
- * Crear continuidad.



ENCUENTRO XVIII/TEATRINO/9-6

- * (Todos. Héctor y Santi llegan más tarde, después del calentamiento)

a) Calentamiento.

La pauta es moverse como si una cámara los siguiera, esa cámara somos nosotras las espectadoras (Ceci y yo). La idea es sorprender constantemente al ojo de la cámara, por lo tanto, mi movimiento no debe ser previsible, casi que deja de ser antes de llegar a ser. Procuro divertirme y sorprender.

Es un ejercicio exigente, lo desarrollan: Tomás, Willy y Pe. Tomás trabaja con entrega permanente, como si su edad no fuera la que es. Después dirá que el ejercicio le gustó, que nunca había hecho algo así.

Es interesante ver al actor en la búsqueda de cumplir la pauta, concentrado, desafiándose a sí mismo. Simultáneamente es claro cómo tenemos tendencias a determinadas calidades de movimientos, siempre las mismas, determinados lugares desde donde siempre se origina el movimiento (es algo perceptible aún ahora, yo misma haciendo un ejercicio de calentamiento/movimiento danzado ayer, me percaté de esto). Sería interesante estar atentos a eso, a cómo nos movemos por lo general, donde se originan regularmente nuestros movimientos y con cuáles calidades; para conocernos y poder variar, para que el desafío sea la variación.

b) Impros.

Pe y Willy, abordan por primera vez la única escena que tienen juntos. La primera impro es leída, leer como les parece a ellos. También luego son libres de actuar cómo les parece que va la escena, por un lado, un poco como ya habían hecho los chicos (Santi y Héctor). Aparece lo increíble de: cómo el actor ya sabe sin saber, o tal vez es el poder de la palabra, que hace que sin saber ellos, pero al usar determinadas palabras que son las de la escena, las intenciones verdaderas, pero a veces algo ocultas, que ni ellos mismos reconocen identificar en un principio, se hagan visibles en su actuación. Después, como había habido una muy buena aproximación a la escena y estaban cerca de lo que yo quería, les pregunté qué leían ellos ahí, ¿por dónde iba la escena para ellos, de qué trataba?

Me sorprende que ninguno de los dos haya visto con claridad lo del embarazo, Tomás desde fuera lo ve con claridad. Luego de aclararles

eso, la siguiente impro cuenta con el plus de lo que ya saben y entonces todo se carga aún más de sentido.

Se puede observar que la escena sin contar, prácticamente, con elementos, es rica y se puede ver lo que no está, o que incluso no es necesario, ya que todo queda contenido en la actuación. Sin embargo, es cierto también que se les vuelve necesario tener algún elemento, sobre todo a Pe, por lo cual ella recurre a su campera y a un papelito que estaba en el bolsillo de su campera. Héctor dirá después cómo era tan simbólico ese papel. Pienso que en la austeridad de elementos escenográficos y/o utilería, lo poco que haya, si es que hay algo, cobra un valor relevante. Lo cual apoya las posibilidades poéticas y simbólicas de cualquier material.

Aprecio también que en Willy se hace siempre como necesario, o es una tendencia de él, ilustrar, explicitar lo que hace, lo que está. Esto le quita poder y fuerza, y atractivo, a lo que ya aparece de por sí en la actuación y se basta por sí mismo. También ilustra con los ojos o la cara, debe desembarazarse de eso, de la cáscara, confiar en su interior, lo que ahí pasa, concentrarse en que ahí pase. Y para eso animarse también a esa intromisión.

Es a partir de esta impro, que por una acción específica de Willy (cuando de espaldas al público, de repente se gira y nos ve, y hace como que no nos ve), que destaco la importancia de no hacer como que no veo, si la gente está ahí, si ese es el acuerdo, el pacto teatral, lo convenido. Hay gente, público, que vino a verme, no hago como que no. Rompo deliberada y decididamente, y en el último ensayo, el lunes lo diré nuevamente, la 4ª pared. Y construyo con ellos, no soy un payaso, esto no es clown, no busco complicidad, simplemente no hago de cuenta como que no. Es sí, están ahí, esas personas conmigo.

Héctor: lo invito a pasar con el tx del GUIA, para que él hiciera ahora el ejercicio de las intenciones. Como llega tarde no logra entrar. Las pautas son con las siguientes intenciones: alegre, triste, enojo, sensual, explicativo. No logra acentuar cada intención, todo parece lo mismo por momentos. Le cuesta separarse del significado que las palabras encierran. La intención triste le sale bien, logra entrar ahí sí con facilidad.

Santi y Pe: la pauta para Santi es que recuerde algún momento significativo de su vida, de su historia personal, una anécdota real, de la cual pueda y quiera hablar, contar detalles, si es de la infancia mejor. Pe lo interpelaría a partir de eso. Es importante que obtenga la mayor información posible, le digo. Y también que ella es nuestra voz, ella preguntará por todo lo que nosotros no podemos preguntar. Pero también deberá tantear cómo preguntar y cuándo hacerlo. Pueden hacerlo caminando, sentados, como deseen. Nosotros, el resto, armamos un escenario central y lo rodeamos, con una silla en cada lado.

Resulta en un ejercicio interesante, donde aparece la verdad, lo genuino, lo interesante de cómo se mueve el cuerpo cuando cuenta algo que ha vivido, cómo gesticula, cómo todo movimiento es pertinente y tiene que ver con hacer presente algo del pasado, a la vez de con ser claros para el interlocutor, ayudándose con el cuerpo. La voz es otra, en ambos. Se vuelve interesante escucharlo, queremos saber más. Vemos lo que Santi cuenta. Importancia del imaginario. Importancia para el monólogo que le toca decir, cuando narra, de también hacernos ver esas imágenes. Aparecen matices, “menos es más” y acá se evidencia. Se parece a REMEMORAR, pero en vez de físicamente, mentalmente, porque lo describe con palabras, es un relato.

Me queda en la cabeza esta frase, que definitivamente es de Santi: “Uno necesita reconocimiento”.

c) Escritura en la bitácora

esta vez es a partir de una pregunta que les indiqué escribir al principio a c/u en su bitácora, y es la siguiente:

1- De tu experiencia como espectador, ¿cuál o cuáles momentos fueron más significativos para vos, importantes, llamaron tu atención, quedaron más pregnados en vos?

2- Idem ant. / ¿en tu experiencia como actor?

Comentarios y observaciones, con relación a estas preguntas:

Escena Willy y Pe

Como momentos pregnantes:

*La mirada final Willy y Pe, en el momento en que no saben qué hacer, si continuar o no. **Llego a la conclusión de que los momentos de incertidumbre para el actor, son momentos muy ricos, de presencia, ya que aparece como más vivo al ojo del espectador, al disparar todos sus sentidos y estar muy atento.** Como no sabe qué vendrá, ni exactamente qué va a hacer, como no está repitiendo, y como también desconoce la reacción del compañero; estar en ese abismo (al borde de la muerte, de la posibilidad de que todo sea un fiasco, de que se resuelva “horriblemente”) **hace que no importe cómo se resuelve lo que está pasando, sino lo que está pasando, y porque verdaderamente está pasando, algo.** Nervios, desconcierto, inquietud, incertidumbre, temor, deseo...sensaciones, sentimientos, que verdaderamente, pasan.

*También las miradas entre ellos.

*Cuando le indico a Willy que nos dé la espalda y que la respuesta a las preguntas que Pe le hace a él, sólo nos llegaron por intermedio de la expresión en el rostro de Pe.

Héctor

En la tristeza. Parece que fuera a llorar, de verdad.

Santi y Pe

Los silencios; cuando la pregunta del otro descoloca (nuevamente la incertidumbre, el instante de la duda) o la cara del otro a la pregunta de uno descoloca; las manos y los pies, los movimientos orgánicos, pocos y necesarios, justos.



* ENCuentro XIX/LA COCHERA/14-6

(Tomás, Willy yo)

a) Calentamiento.

Primero vért. x vért., después con la voz, lidera uno, Ceci va indicando.

b) Impros.

Tomás y yo

En base al texto, pero con libertad de crear cualquier escena por fuera del texto, importancia en lo relacional. También podemos alterar el orden de las escenas. Probamos hablar en italiano, en realidad, creo que leer en italiano, el artículo que le llevé sobre “la noche de los cristales rotos”.

Por lo que recabé el italiano leído se entiende. A veces Tomás no me escucha, y en otras no acusa recibo de lo que le digo, si no mal recuerdo nos desentendemos, hacemos dos pasadas y en las dos lo opuesto, en una uno intenta meter otras situaciones y el otro atenerse al texto. Tratamos de regular e invertimos roles. Los chicos (Ceci y Willy) observan lo de la presencia, en los dos es todo muy orgánico, nos

entendemos bien en escena. Lo percibo, me siento a gusto. Él además me desacelera, me siento confiada con Tomás. Un gusto.

Willy yo

Relacional. Creo que esta vez es cuando Tomás dijo: es como si no quisiera rechazarlo por lástima. Willy propuso y sostuvo una acción todo el tiempo, su propuesta. Yo la acepté y me alimenté de ella. Pero tuvo que pasar mucho tiempo, casi toda la impro, para que recién al final apareciera algo interesante. Después de todo lo otro, apareció eso. Él me miraba, de tal manera que me molestaba, creo que me intimidaba, pero a la vez no tanto, entonces hice un gesto muy orgánico con la mano y el brazo, como cubriéndome de su mirada, como si esta última fuera su arma. Él parecía un loquito, dijo Ceci al final, pero no peligroso. Yo lo enfrento con el cuerpo, hasta con violencia, y él no responde. Ceci lo incita a responder, y sólo ahí, en un breve instante, hace algo. Al final, nos acercamos, nos sentamos al fondo, izquierda, tomo su mano y le digo que: “así, sí”. En mi interior tenía que ver con que él modificara una actitud compuesta, armada y exagerada que tenía, casi caricaturesca, para poder ver su verdadero rostro. Al final, eso pareció pasar, ahí nos acercamos, ahí nos encontramos.



* ENCuentro XXII/LA COCHERA/21-6

(Todos menos Pe)

a) Entrada en calor.

5 min para cada uno y luego unos 15 min para enjambre.

Se ve el trabajo en grupo, como vamos graduando y comunicándonos, recuerdo que mi energía es a veces más masculina que la de los hombres, es aquí, si no mal recuerdo, cuando Ceci aprecia que hay una

forma distinta de la que yo pautaba, entonces hacia el final incorporamos esta otra pauta.

En la que había indicado yo, el movimiento, la propuesta, podía nacer de cualquier lugar, de atrás, adelante, costado. Y, por lo tanto, también de cualquiera de nosotros. Esto nos obligaba a estar muy perceptivos. Además, había pedido que no nos ayudáramos de lo obvio, lo sonoro, para marcar un comienzo. Sobre todo, en el caso de alguien que inicie desde atrás. Entonces, había que estar muy atentos todo el tiempo, muy perceptivos, pero era difícil saber con nitidez quién comenzaba. Y, por lo general, terminábamos por proponer siempre los mismos.

En la propuesta de Ceci, que recuperará el trabajo hecho en Penta, quién quedaba azarosamente delante es quién tenía que proponer, entonces era una pieza móvil, que continuamente cambiaba de formas y orientación en el espacio, a su vez que de ubicación de los integrantes dentro del enjambre. Una opción más dinámica, al tiempo que con menos trabajo de percepción.

Las dos son válidas y ricas, así que luego en ensayo posterior realizaremos ambas.

b) Impros.

Santi y Héctor

Lectura de todos los textos para corregir. Pauta de que memoricen para el lunes, cosa que no harán, sobre todo Héctor.

En esta ocasión trabajamos las intenciones de los dos, en el tx. Santi que quiere algo, y su objetivo es que Héctor se lo consiga. Y Héctor, que pretende que Santi desista de eso, su objetivo es disuadirlo. La jerarquía y el rango de mayor autoridad de Santi con relación a Héctor debe ser claro.

Las primeras aproximaciones siempre son difíciles, hasta que, por lo general al final, aparece algo. En esta impro pasó lo mismo. Como momentos pregnantos quedan: cuando Santi (por una marcación que le hice, de que se diera vuelta pensando realmente en qué él quería) se da vuelta y en su rostro aparece toda la intención. Héctor cuando de espaldas a nosotros es obligado por Santi a desnudarse. Aquí aparece un momento de incertidumbre y tensión, cuando no se sabe si es que Héctor se desnudará o no. Éstos son los momentos ricos en presencia, según mi criterio. Porque algo late, porque puede ser todo o nada, o simplemente porque estamos al tanto de que algo puede suceder, pero desconocemos qué. **Ahí el público se vuelve más atento y también el actor está más atento y perceptivo, porque desconoce qué es lo que su compañero hará, por lo tanto, lo que él mismo hará en respuesta a eso, y en síntesis cómo se resolverá. De alguna manera el actor está abierto o más abierto perceptivamente, intelectualmente, intuitivamente, físicamente, y así, emocionalmente también.**

Ya en esta impro puedo constatar una mayor apertura de Héctor, conectado con el objetivo y con el afuera.

Otra observación es que, una vez más le cuesta imponerse en autoridad a Santi sobre Héctor, pero finalmente, propiamente al final, en el “desnudate”, lo consigue. Cuando entra en el juego, sin pretender una determinada forma, el juego por el juego mismo, su voz cambia, es orgánica y se escucha mejor.

Willy y yo, (¡Cuántas “y”! ja)

Acá la pauta es la impro relacional, aquella sin idea previa, del devenir. Antes de ésta, como de la anterior, les repaso a los chicos **ciertas cuestiones a tener en cuenta en la ejecución, tales como: me sitúo en el espacio (atento a los estímulos propios y del medio, s/idea previa); atento al compañero y sus estímulos, qué tomo, qué recha-**

zo, qué propongo (si rechazo es porque propongo otra cosa); no hay historia que se cuente (la historia se rompe, se arma y se desarma), lo importante es la REACCIÓN a lo INMEDIATO. Generar y negar un estímulo. NO pierdo de vista al público y al entorno, medio; cada vez que aparece la idea (imposible que no aparezca), no me instalo en ella. Estoy atento a qué me pasa con el otro.

Entonces vuelvo a destacar: lo importante es LA REACCIÓN y les cito esta frase (aunque rápidamente, razón por la cual ahora me detengo como en una charla cuando introduzco algo teórico): “ALGO ESTIMULA Y USTEDES REACCIONAN, AHÍ ESTÁ TODO EL SECRETO”, Grotowski.

(Paréntesis, grande, pienso en la última impro que tuvimos con Willy, el lunes pasado 11/8. ¿Qué pasó ahí? Prácticamente no funcionó, hubo destellos y tuvo momentos, pero éstos volvían a abortarse. Tengo una hipótesis, pero no la desarrollaré ahora, es más de índole personal. En este caso no repasamos los ítems antes, hace tiempo que eso no se hace porque el trabajo de impro así, comenzó a naturalizarse. Sin embargo, tal vez hubiera sido necesario hacerlo...puedo hacerlo para la próxima, para todos. Él no respondió a la reacción, al estímulo, lo negó, lo cubrió, lo camufló. Si algo lo “vulnerabilizaba” y emocionalmente lo tocaba, él se encargó de negarlo. La negación es muy fuerte, puede con todo lo otro. Habría que preguntarse, si de la misma manera que un sí lo hace con el no. ¿Cómo vencer eso? Podía ver su cabeza pensando, preciso que él actúe, no que piense. Entonces, es otro el ejercicio para hacer, sobre todo con él.)

Como **momentos pregnantos o significativos**, tengo escritos los siguientes: cuando mi prensa del cabello se rompe, los cambios bruscos, los golpes míos hacia él y su reacción. En el caso de la prensa, es algo que realmente sucede, se rompió en escena, con relación a eso la Ceci me pidió que hablara, ya que di el puntapié inicial al decirle que nuestra relación era como la de la prensa rota. **Entonces, Ceci al**

estimularme a hablar, hizo que desarrolle todo un extenso monólogo en el que iba repasando, y a veces exagerando, todas las situaciones y lugares que había atravesado con la prensa. Realmente me sentí un poco dolida cuando la vi rota. Entonces, la eclosión de lo real en escena, sumado a la reacción natural a eso y la estimulación para dramatizar el momento, todo contribuyó a un momento de rica presencia. Los cambios bruscos fueron míos, de un shhh pasé a burla y de ahí a miedo. El transitar distintos estados o emociones y poder hacer el pasaje de manera brusca, es destacado como momento de presencia. Tal vez es el cambio, la sorpresa, el contraste. Sin embargo, ahora me pregunto, si esos cambios o sorpresas que solemos apuntar en relación a la presencia son recursos de puesta, a los que se podría echar mano, o si suceden porque el actor los ejecuta y de ahí que puedan usarse. O si hay que ver en el fondo, si los cambios evidentemente surgieron del actor, porque son improvisaciones sin marcaciones previas. **Entonces, para lograr presencia en otra ocasión, ¿qué hace el actor, recurre a un método, una herramienta: se propone generar sorpresa todo el tiempo? ¿O cambiar constantemente? Puede ser. Pero por qué no indagar en qué pasó por el actor, todo su ser en el momento, qué lo estimuló a variar, a sorprender. ¿Por qué sorprende lo que él hace? ¿Es que se espera otra cosa? ¿Y en función de qué se espera otra cosa que hace que ésta sorprenda?**

Por último, quedan los golpes míos hacia él y él que no responde, hasta que lo hace y lo que aparece en realidad, si no mal recuerdo, es un momento de peligro y de tensión diferente a la de la incertidumbre por cómo sigue algo. En el cual él casi que me arrastra por el piso. Son aquellos momentos en que el espectador teme más por la integridad del cuerpo del actor, que por algo de índole emocional que lo sugiera. Le comento a Willy que una mujer al pegarle a un hombre se coloca en el teatro en un lugar de ventaja, porque el hombre por no dañarla, por una cuestión cultural, tal vez no responde como podría.

Pero que igualmente él debe animarse a responder, con cuidado del cuerpo del otro, midiendo, pero a la vez respondiendo.

Creo que en esta ocasión sucedió algo parecido a la del lunes pasado (11/8), en la que se nos hacía difícil conectarnos realmente, pero observo que es de su parte la negativa a responder por lo que le pasa en el momento, sin pensar.

También tengo anotado algo de imagen, tal vez sea que se generaron imágenes interesantes en la impro, algo que la Ceci destacó del sábado pasado (9/8), pero que tal vez ya antes veníamos desarrollando.

Tomás y yo, la idea es recuperar lo visto, sobre todo incorporar esas pequeñas pruebas piloto que hacíamos juntos en subsuelo. De hecho, los dos nos propusimos sorprender al grupo hablando en italiano, y así fue. Le pedí a Ceci que en cualquier momento de la impro hiciera sonar el teléfono. Ahí fue cuando aprovechamos para incorporar los textos en italiano y recuperamos la situación fuera del texto y por nosotros inventada el miércoles, de que una tal Biancha lo llamaba a él por un concierto. Con relación a eso yo me ponía celosa, celos de amiga, y luego incluso le mentía delante de él a Biancha, diciéndole, todo en italiano, que él no se encontraba. Acá sucedió algo gracioso, Tomás se incomodó de verdad, como si realmente le hubiésemos mentido a alguien. No será la única vez que algo similar sucede con Tomás, más adelante cuando le diga que me mira a los ojos, para constatar si me dice la verdad o no, aun cuando sea ficción, él se desconcentrará y dirá que no puede mentirme. Llamativo.

De esta impro los **momentos significativos** fueron: los de hablar en italiano precisamente, una vez más por la sorpresa que provocó en nuestros compañeros (el público del momento), además decían que Biancha era muy real, aun cuando no estaba en el texto, la forma como la presentamos. La situación. En sí que toda nuestra impro con-

taba con organicidad, todo fluye. Esto es algo que se repetirá en las impros con Tomás.

Por otra parte, a mí me gustó que pudiéramos responder orgánica, vivaz, rápida y resolutivamente a las permanentes llamadas que la Ceci nos hacía al celu, y en general a todo. Incluso los momentos de silencio, o de tantearnos, o de no saber si sigue uno u otro. O si incorporábamos texto y cómo lo hacíamos. Una de las observaciones que se repiten de Ceci a nosotros es que abramos el espacio, más allá de la mesa o de estar juntos. Y que no sólo me mueva yo, como es habitual, sino también él. Que se despegue, que camine, que ande, que se aleje. Estamos conectados y comunicados con el entorno, la ventana, los ruidos que vienen de abajo, el frío, el sol...

Una vez más, ¿la sorpresa es efecto de la presencia? ¿O la presencia es efecto de la sorpresa? ¿O algo que nos sucede como actores de-viene en sorpresa o en presencia o en ambas? En lo personal, tener que inventar una conversación, que suene creíble, que sea en italiano, y hablarlo bien, sabiendo que no quiero inventar aun cuando el resto pueda desconocer el idioma. Es decir, tener que responder a todas esas “pautas” en simultáneo, creo, que contribuye a estar presente, viva, activa. Y tal vez como me sorprende a mí misma, también sorprende a otros.



ENCUENTRO XXIII/TEATRINO/23-6

(Ce, Pe, Wi y yo)

(Recuerdo estar extenuada, casi deseando que fuéramos pocos, así fue, y fue mejor).

a) Entrada en calor.

La pauta que se repite y el modus operandi de calentamiento, sobre todo para Teatrino, es con música inicialmente y bailando. Primero, es hacer lo que cada uno precise. Luego, con la música, utilizarla como estímulo y por afinidad u oposición moverme con respecto a ella. Recuerdo lo de los niveles, las calidades y velocidades, como los ejes sobre los cuales pondremos el acento. Despreciando momentáneamente todas las demás variaciones y posibilidades de búsqueda. Después habrá un líder que irá mutando y se dará espontáneamente. Les indico que estemos atentos a esas diferentes calidades que me posibilita trabajar con la propuesta del compañero. Divertirse es importante, poner el cuerpo feliz. Les recuerdo una observación que vi el primer día y que se repite, la de la cabeza fija, siempre firme, como “controlándolo todo”.

En esta ocasión recuerdo que bailamos mucho y nos divertimos, estuvimos atentos al otro, y después, cuando Ceci nos recordó que la cara también baila, que también es parte del cuerpo, la incorporamos. De alguna manera, eso era vencer, en lo personal, el miedo a afearme, o a ponerme en ridículo. De hecho, luego dije que es una de las barreras que sorpresivamente percibí pude vencer en medio del ejercicio. Ese miedo a no verme bien, por el hecho de que soy muy coqueta. Recuerdo que hicimos un ejercicio, que lideraba Willy, en el que inflábamos los cachetes. Como yo le llamo a poner cara de “monita”.

b) Ejercicio impresión/expressión

La primera dupla fue Willy delante, Pe detrás. Luego al revés. Luego Pe delante, yo detrás. Y al revés. Por último, Willy delante, yo detrás y viceversa. En la primera la intuición de por dónde iba el ejercicio fue muy buena en Pe, pero como era la primera vez Willy aún ilustraba un poco con el rostro. Luego en él a Pe, no recuerdo nada relevante, pero Pe estuvo más permeable a lo que le sucedía en el momento. Cuando me tocó estimular a Pe, me di con la dificultad de la mente en blanco, no saber qué hacer, y si lo que uno hace es útil, pero probé varias cosas. En ella hacia mí, recuerdo que por momentos me intimidó, en el sentido de que me dio miedo, como si entrara en una zona de peligro. Creí que verdaderamente podía llegar a hacer algo cruel sobre mí, solo por instantes, pero eso me pareció muy bueno. No sé cómo se habrá visto, aunque comentamos después, recuerdo que, en el auto de Ceci, fue sobre la dinámica y cuestiones más generales a la vez que de fondo. Pero no sobre lo puntual. En el caso de Willy y yo detrás, probé varias cosas también, en un llanto mío él se rio, lo cual en el momento me molestó, sobre todo porque había descubierto mi estrategia. Pero luego, probé esto que le había comentado recientemente a Ceci, sus barreras, la forma en cómo neutralizarlas, cómo derrumbarlas, como propuesta estaban: el bombardeo de pautas que no lo dejaran pensar y el contacto físico. Fui por esta última, además era la que permitía el ejercicio. Lo abracé, con cariño, con entrega, con afecto sincero. Para mí, sólo para mí y yo lo sé, como un Cristo más. Como haciendo viva la presencia de Cristo en mí, era un abrazo amoroso. Luego lo besé en uno de sus hombros, y al abrazarlo, en una variante posterior, rodeé con mis manos su torso, colocando mis palmas sobre sus pectorales. Este último se parecía más a un abrazo de pareja. Yo percibí un cambio en él, un dejar caer barreras, una relajación, su cuerpo en otro lugar, otra energía. Aun cuando no podía ver su rostro.

Después Ceci confirmaría esto. Cuando yo estuve delante, él no me provocaba, lo que hacía no me interesaba, me resultaba predecible, ilustrativo, gráfico. Con una tendencia a resaltar lo que ya se ve, como obvio. Y en un momento hasta me molesté, pero creo que era precisamente por eso, no por el estímulo en sí, sino que lo que me molestaba era su obviedad. Finalmente vino una prueba en que Willy estaba solo delante y Pe y yo detrás, fue difícil decidir espontáneamente qué hacer sin delatarnos, sin hablar, sin ponernos de acuerdo, sin que el de adelante nos descubriera, porque si no perdía sentido la propuesta. Se dará el momento interesante en la discusión que mantendremos. Ahí aparecerá algo distinto en Willy.

Nos detuvimos la mayor parte del tiempo en este ejercicio, y si bien debe de haber sido útil para todos, de hecho, sé que lo fue, considero que fue como a medida para Willy, y para mí en el trabajo de dirección sobre Willy. Pude constatar ciertas presunciones. Y él comienza a cambiar. También en un momento, en que Pe tenía que estimular a Willy, se hizo presente la implosión de lo real, más real que nunca. Les recalqué que estuvieran atentos al entorno, a lo que sucede en el ahora. El ruido de un ave, tal vez paloma, llevó la atención de Pe y con ella la nuestra que **acompaña la aparición y no negación de lo real en escena, sin perderse de la pauta, del ejercicio, ¿se podría decir de lo ficcional?**

c) Ejercicio Pina Bausch.

¿Qué hacen cuando lloran, cómo lloran? Descríbanlo, no lloren.

Primero a modo de ejemplo fui yo, nunca lo había hecho, se los dije, así que también era nuevo para mí, experimental. Vivenciarlo me permitió ser consciente de que la máscara del cuerpo, la cáscara que nos cubre, la piel, los músculos, se acomodaban para poder expresar: qué hago cuando lloro. Para poder “rememorar” precisaba traerlo al presente por medio del cuerpo, de un movimiento y hasta de una forma

de estar, de una postura. Si colocaba la máscara facial, después todo lo otro se iba sumando. Podía describir dónde nacía el llanto. Cuál era el origen, el motor. Yo marcaba mi pecho, de ahí nacía todo. Pero en el rostro se caían los músculos, se desfiguraba la cara, como si se cayera. La respiración cambiaba en consecuencia, como que se agitaba y entrecortaba, un sonido particular, el del lamento, la acompaña. **Y luego, la sorpresa de descubrir que en la vida cuando lloro me cubro la cara, no quiero que me vean llorando. Pero la costumbre de llorar en Teatro, es totalmente inversa, la cara se ve, muestro casi con orgullo mis lágrimas. Como diciendo: puedo llorar. Y ahí vi la paradoja de cuando pretendo ser auténtica en teatro y hago lo contrario a la vida, pero al mismo tiempo observé que lo espectacular no deja de serlo, tiene sus códigos. Y de ahí la paradoja.**

Luego pasó Pe, ella habla de que el mentón se le cae, todo va ahí. Eso recuerdo, y creo que también señaló la imposibilidad de hablar. En el caso de Willy, él prácticamente no lo consigue. Dice que no llora en la vida, que tuvo que pensar situaciones que lo angustien o lo hagan llorar, que nunca llora solo y que siempre tiene alguien al lado. En verdad le cuesta mucho. Me hace pensar en qué pasa con esta persona, este ser humano, que no se permite llorar. Pienso si es cultural, una cuestión de ser hombre en Latinoamérica. Pero para mí va más allá, es otra cosa, una cuestión de fondo, que la relaciono, no sé por qué, cuando en el ejercicio anterior, él se sensibiliza solamente, y luego Ceci acuerda, en ese momento, cuando Pe y yo generamos una situación de conflicto y discusión, que él de alguna manera presencia, es ahí cuando algo distinto empieza a verse en su rostro. Pienso en su historia, pienso en su infancia.

Como corolario, hacemos el cierre dentro del auto de Ceci, porque estaba muy frío. Se hablan varias cuestiones, que no pude anotar por la circunstancia de estar dónde estábamos. Sin embargo, sé que al

ponerme de ejemplo en aquellas cosas que, a mí, como Vero persona, me cuestan vencer, mostrar, mis barreras. Y por poner un ejemplo simple cité la aversión a que me vean afeada. Y que pese a eso lo había hecho en el ejercicio inicial. Con esto quise expresarles que ahí, sobre esas barreras que son diferentes para cada uno de nosotros, pero que las conocemos, sobre ellas debíamos de trabajar para vencerlas. Para una mayor entrega. No temer a ser un actor vulnerable, en el mejor de los sentidos vulnerable, como sensible, frágil, indefenso. Que eso es de una gran belleza, y que es ahí cuando aparece algo de otro orden.

ENCUENTRO XXV/SUBSUELO/25-6

(Héctor y Pe)

En este ensayo debería haber ido también Santi, pero no fue y tampoco me avisó que no iba, que era lo único que le había pedido. Héctor llegó bastante más tarde, entonces mientras esperamos con Pe, hicimos tiempo, hablamos con el Adri que estaba ahí, se fue un tiempo muy valioso. Cuando finalmente comenzábamos a ensayar llegó Héctor, entonces el calentamiento que estábamos haciendo con Pe se vio interrumpido.

a) La entrada en calor.

Fue con música de LE HOCHET, a Héctor le gustó mucho. De hecho, era visible en su cuerpo, se movía de otra manera, gustaba de la música y era notable, además ahí jugó con el cuerpo, probó cosas nuevas. **Ade- más de decirles que bailaran como excelsos bailarines, después les solicité que se miraran y se fueran copiando, pero lo que yo debía ver era un continuum, no saber o poder diferenciar dónde comenzaba la propuesta de uno y dónde terminaba la del otro. Como si fueran uno.** Fue muy rico, porque lo consiguieron por momentos, para el caso de la obra no era de utilidad ya que ellos no tienen relación en escena.

Pero viéndolo a la distancia fue útil para observar tendencias repetidas en Héctor, que ahora va corrigiendo, al ensimismamiento, por ejemplo. Además de estar atento a actuar, en tanto hay que copiar la calidad de movimiento del otro.

b) Propuesta de Impro sobre textos.

Pe, trabajamos velocidad en el texto del ordenador, sintió cómo le costaba, sirvió también para marcar ciertos textos que deberían tener relevancia en el decir. Aún tiene que trabajar mucho la respiración. También ella planteó cómo se lo imaginaba, todo lo cual es útil, a los fines de la búsqueda. Después le propuse que lo dijera como escapando de algo o alguien, que sus pies para correr eran la velocidad del texto, y luego repetimos esta consigna, pero con Héctor detrás de ella que la presionaba y se acercaba más en tanto y en cuanto ella no dijera el texto lo suficientemente rápido o perdiera ritmo.

Héctor, trabajamos por segunda vez el texto del guía, entonces la propuesta inicial era que lo dijera según su intuición. Como no podía desprenderse del papel era complicado, sobre todo para él, jugarlo. Pero luego tuvo variaciones, fue más que nada un ejercicio que sirvió para una charla posterior extensa de por dónde va la búsqueda. También le planteé que dijera el texto desde una silla de entre nosotras (el público, que luego se parara encima de ella) todo esto a los fines de aproximarme a la propuesta de puesta de mi cabeza (que obviamente no está cerrada, pero que se trata más bien de un punto de partida).

Dentro de los temas que hablamos con relación a la propuesta apareció la **necesidad de trascender el texto**, saberlo tanto que nos permita jugar con él de cualquier manera. También la realidad de poder decirlo más allá de la idea de personaje, nuevamente **“figura representada”** se hizo presente en el plano de la explicación. Todo lo cual no sólo le sirve al actor sino también a mí, como directora y tesista, para poder

poner en palabras lo que quiero, que tantas veces me cuesta, para procurar ser clara y poder expresarme oralmente de manera fluida e interesante. Además de aclararme a mí misma y de ver dónde tengo que indagar y reforzar más, o hacerme planteos, preguntas. También **apareció lo del actor vulnerable y sin barreras**, algo que venía a colación de lo que habíamos trabajado el lunes con Pe y Willy. **Por lo tanto, también esto será parte de la dinámica investigativa, propuestas que se hacen un día, quedan haciendo eco y se procuran recuperar y seguir aclarando después. Por último, la confirmación de que cada encuentro es útil y valedero.**

ENCUENTRO XXVI/LA COCHERA/28-6

(Ceci, Tomás, Willy, Santi y Héctor)

En este ensayo llegarán muy tarde Santi (itv del suegro, ¿What?) y Héctor (¿Venía de Saldán?). Esto ya comienza a molestarme, parece que da todo lo mismo, una impuntualidad tan denodada, tan abusiva, la desconsideración hacia los demás me molesta. De repente se avisa que se llegara tarde y parece que eso bastara. Esa es una convención que establecimos al inicio del trabajo, que establecí, que por respeto a los demás en el caso de no venir o llegar tarde se avisaba, pero luego se desvirtuó todo. Parecía que se podía faltar, porque se cumplía, con el solo hecho de haber avisado.

a) Calentamiento.

A consecuencia de lo anterior no hubo calentamiento.

b) Impros.

Tomás y yo, hicimos la escena del silencio, la que habíamos probado el martes, nos veían Ceci y Willy, mientras yo estaba muy cargada por la situación real de impuntualidad que estaba viviendo y que venía

muy a colación con esto del texto de esa escena. Razón por la cual, en vez de salirme desde el lugar del enojo, me salió desde un lugar de emoción. Porque estaba dolida. En medio de las pruebas, para la 3ª pasada llegará Santi. Y más tarde Héctor. En la primera pasada probar la espera en silencio, con personas que nos observaban, también influyó para que saliera muy distinto a lo de la otra vez en subsuelo. De hecho, el comentario, que yo desde dentro de la escena podía percibir antes que lo hicieran, era que parecía actuada la espera. Como yo iniciaba la escena hablando, Tomás no podía decir nada hasta recibir mi pie. Eso lo disfruté, esperé mucho tiempo hasta darle el pie en una y otra pasada, porque más que para mí, para quién se hacía aún más difícil actuar la espera, porque yo sabía cuándo iba a cortarla, era a él.. Le servía más a él, porque realmente no sabía cuánto podía durar esa espera. **Trabajar desde el lugar del silencio, de la espera, es realmente difícil en escena, pero ahí es también una oportunidad para que la presencia aparezca. Me parece que puede resultar en una muy interesante escena y momento de comunicación de otro orden con el público, incluso desde la incomodidad o la abulia del público, hasta nuestra ansiedad como actores que nos hace complicado soportar momentos de este tenor.**

Observo que estar con Tomás me ayuda a sostener en escena, a calmar mi ansiedad, a estar, además de que, aunque suene repetitivo nos entendemos muy bien escena. Aparece también el comentario, de cómo uno como actor debe hacer el ejercicio de **“escuchar como si fuera la primera vez”**. Y trasladable a vivirlo todo como si fuera la primera vez y creo que **también fue una oportunidad para hablar de que el estar con el público y conectado con él, es una de las variantes que actualizan la actuación.**

Willy yo, probamos la escena del chat tengo escrito acá, supongo que se trata de la vez en que después de hacer unos intentos leyendo

en sillas mirando al público y con esta voluntad de “construir con el público”, variamos a simplemente leer y ver qué pasaba mientras estábamos conectados con el público por medio de la mirada. Lo que sí le dije en la primera pasada, recuerdo, es que eligiera a alguien del público para mirar y que sostuviera la mirada, porque eso era algo que a él le costaba. Después le preguntaba a Ceci para constatar que hubiese sido así. Para finalizar hicimos una prueba sobre una idea de Ceci, él sentado y yo como acusándolo, como si él se encontrara en un banquillo de acusados. Debo admitir que en el momento la propuesta de Ceci me descolocó, no porque propusiera, sino porque era algo que no tenía que ver con la modalidad que veníamos trabajando (esto de construir con el público), pero luego me resultó interesante y fue productivo, incluso porque se trataba de una variante que no se me hubiera ocurrido a mí. Algo que he percibido, y que esta escena me permitió descubrir, esta prueba, es que de alguna manera tengo una traba con respecto a las escenas que tienen que ver con ÉL, como que sólo puedo verlas desde la realidad, y me cuesta despegarme en sentido poético. Algo que ya estoy modificando. Me gustó esa otra veta que ahí apareció, de hecho, poder estar abierto a que esas cosas sucedan, a dejarse afectar por el cambio, por lo que uno no hubiera pensado, pero que en la búsqueda con los otros aparece. Y sin perder de fondo lo que uno quiere, porque creo que eso no se pierde.

c) Ejercicio de Pina Bausch, de llorar.

Repetimos el ejercicio que habíamos hecho el lunes, traté de explicarlo claramente, pensé que había sido clara, pero en la práctica no se vio eso, les costó hacerlo. O hablaban mucho, sobre en cuáles situaciones lloraban y por qué, o no lo hacían físicamente. Según Ceci, por lo que me comentó después, veía en mi rostro desesperación, y Willy que ya lo había hecho antes, y por eso le pedí que lo hiciera en

ese momento, a modo de ejemplo, no fue la mejor idea, porque a él de hecho le costaba y ese día le costó aún más.

Entonces, Ceci me ayudó, diciendo que lo ejemplificara yo y ahí captaron. Fue difícil para Santi, fácil para Héctor (que me reconfirmó su facilidad para acceder al llanto y su humor trágico/dramático), y en el caso de Tomás, consiguió hacerlo por la búsqueda de la semana anterior, cuando en la impro había tenido que llorar, y como él mismo confirmó después, eso lo logró en las dos ocasiones de recordar el llanto de su compañero Pablo en la escuela. En él era claro la capacidad de conectarse y desconectarse con igual facilidad de una situación emotiva. Para mí eso es parte de la madurez de un actor, cuando ya atravesó todas las otras etapas: de no lograrlo a sí; de lograrlo y quedar afectado; y de lograrlo, entrar y salir, sin la afectación. Pero para Ceci, algo le hacía ruido, quería que él entrara más en esa y en otras emociones. A la larga será útil esta insistencia de Ceci sobre Tomás, por ejemplo, para el enojo.

Una observación que hicimos sobre este ejercicio es que lo sonoro ayuda mucho a recuperar todo el estado del cuerpo. Necesario para entrar con el cuerpo al llanto.

JULIO, 4 ENCUENTROS POR SEMANA-ENCUENTRO XX-VIII/LA COCHERA/5-7

(Todos)

a) Calentamiento.

No recuerdo qué habremos hecho, no lo tengo anotado. Seguro alguna búsqueda grupal y sin música, como suele ser en La Cochera.

b) Ejercicio de la risa, Pina Bausch.

La consigna no es que se ríen, sino que digan qué hacen cuando se ríen, cómo se ríen, que lo describan. También procuro identificar el motor, donde se origina esa risa.

Willy: mucha facilidad para la risa, todo lo contrario de lo que había sucedido con el llanto. Nace en estómago.

Héctor: nace en el pecho (extrañamente), esconde su cara. Pecho que se abre, mueve el pie, aplaude y cierra los ojos.

Santi: no sé dónde nace. Pómulos que se levantan, se tapa la boca, ojos chicos. Sonido agudo y suave. Se le arruga toda la cara. Calor. Aplaudiva.

Tomás: nace en estómago. Se tapa la cara, se da vuelta (como ocultando su risa). Empieza como a saltar, expresión facial como que todo estallara adentro. Se agarra la cara y se pone rojo. Expresa: ¡Ah ah!! Y tose.

Pe: no sé dónde nace. Primero sin sonido, no respira, se pone colorada. Sonrisa, se va para atrás con el cuerpo, aplaude, se tapa la cara, expresa: jijiji. Se le transforma la cara, dientes más grandes que lo habitual.

c) La pauta ahora es simple y de tan simple, tan compleja. “Hacer-nos reír”.

(este ejercicio lo había hecho con Diego Aramburo en el 2003 y desde ahí nunca más)

El orden se repite, entonces:

Willy: los recursos que emplea son: buscar un cómplice entre el público, alguien que él intuya que está con él, que es más accesible, que le hará “la pata” digamos. Es buena la estrategia, pero no lo consigue. (Intuyo que esto tiene que ver con no ser genuino, sincero, franco

sería la palabra más adecuada, en el sentido de mostrar su debilidad. Otro recurso que emplea es el de imitar, toma de una de las sillas mi pullover fucsia, me sorprende con eso (pero como había dicho que podían recurrir a cualquier cosa, tuve que aceptarlo), se lo pone (pensamos con Ceci en cómo lo va a estirar), y al principio dudamos, pero después es claro que me imita a mí. Se asoma a la ventana en un gesto ridiculizando la femineidad mía, como una cierta coquetería histérica, algo en el pelo, un gesto histriónico, e inmediatamente se dirige con el cuerpo al centro del espacio y hace gestos con las manos y vuelve a ventana y vuelve al centro unas tres veces. Esto provoca mucha gracia en mí, pero más que nada por la identificación. Sólo en mí, y yo por mi risa hago que se rían los demás, pero la risa de ellos es sólo un momento, y creo que por efecto de la mía.

Héctor: inicia diciendo que es muy malo para eso (un gran error que repetiremos Pe y yo, y del cual después hablaré como que “tenemos que liberarnos de esos pensamientos que nos condicionan”). Recurre a buscar complicidad en el niño (Genaro), buena estrategia, pero no lo consigue. Luego cuenta un chiste, asqueroso, tampoco funciona. Entonces, contando los minutos, preguntando cuanto falta para que termine, dice: “es que soy muy malo para esto”, “uy! ¡Oooooooooo! ¡Qué mal!”. Es ese el momento en que algo empieza a funcionar, nos muestra su debilidad, no la enuncia, se hace cargo de ella. Muestra su incomodidad. Por un momento, recién ahí, nos reímos, con certeza Ceci y yo, no sé si alguien más (Willy a todo esto había tenido que retirarse, aunque antes del final regresará). Como positivo apunto el hecho de que nos haya enfrentado, animarse a eso, no esconderse detrás. Recuerdo que Ceci menciona, que lo que le causó gracia es que este tipo, casi como un personaje de comedia, todo le saliera mal. También existe humor en los clowns que se gesta desde ahí.

Tomás: recuerdo haber pensado por momentos que se trataba de un payaso profesional. Tiene mucha actitud para enfrentar cualquier pauta que se le indique, reconoce las dificultades, pero arremete contra ellas. Es sincero, se ríe de verdad y con nosotros, eso funciona. También recurre a la “seriedad” como estrategia, por momentos parece que algo nace ahí, pero lo aborta rápidamente. Muestra su debilidad sin resquemores. Otro recurso es hacer dos tipos diferentes de risa, al exagerarlo, se tensiona, y ahí pierde. Cuando aparece la imperiosa necesidad de hacer reír, es casi como la voluntad de agradar, exagerada, se vuelve contraproducente. Se torna exactamente en lo contrario. Hacia el final, recurre a algo en su bolsillo, esto directamente parece una secuencia de clown, sin embargo, no la aprovecha del todo. Creo que ahí le gana la ansiedad, o el no creer en él mismo (algo que, en este ejercicio, nos sucederá a todos, mayor o menormente).

Santi: historia que se cuenta, trabaja con un objeto simbólico, la mano. Funciona. Se nota su conexión con el entorno. La secuencia que presenta parece armada de antes, luego en los comentarios dirá que no. Y agregará que sí, durante la pasada de los otros “se comía la cabeza” pensando qué hacer, pero después se relajó. Y que recordó la importancia, en el clown de sala (que aclaró no es el que él hace, él hace callejero), de instalarse. Mirando esto a la distancia, estoy escribiendo en un 19/8, es paradójico que de todos haya sido el único que realmente se instaló, para después ser uno de los que actualmente tengo que decirle, y recordarle, que se instale.

Pe: mucha palabra. También dice: “no sé qué voy a hacer”. Y antes de que pasara, ya se notaba en ella la tensión por el momento que venía. También preguntará: “¿Cuánto falta?” Como positivo, nos mira, está con nosotros y atenta a nosotros. Al principio yo veo algo en sus ojos, que luego le comentaré, como vidriosos, al borde la lágrima, eso me resulta muy interesante. Piensa mucho, todo el tiempo, eso es visible.

Recorre también a buscar a Genaro, sin embargo, es claro que no hay feeling. Sin embargo, intenta. Sólo hacia el final, parece tirar la toalla. Cuando la veo pienso en que se olvida, después me corrijo y pienso, no, no es que se olvida, desconoce cómo es graciosa o por qué, o cuál es su humor. Por ejemplo, su humor negro o algo mordaz o cruel (caso tubitos), no es consciente que desde el relato puede ser cómica.

Yo: no tuve tiempo para tensionarme antes de mi turno y tampoco para pensar qué hacer. Sí me tensioné cuando me tocó hacerlo, me sentía desnuda. Y también, como dije más arriba, fui una de las que asintió que no sabía qué hacer, o que no era buena para esto, para la comedia, para hacer reír. Pienso en la vida y creo que somos graciosos o cómicos cuando nos relajamos, algo que no es fácil para personas de humor dramático como yo. Hice de monita, con todo lo que significa para mí ridiculizarme, también en el rostro, los miré y estuve atenta a ellos, con ellos. Conectada. Procuré la relajación y por momentos creo que la conseguí, sobre todo en ciertos momentos en que simplemente estaba, viendo qué hacer, sin pretensiones. Eso fue un logro reconquistado, conquistado en Penta, por ejemplo. Luego los miré y pensé en recurrir a lo narrado, a veces soy graciosa contando algo pensé, y lo probé, ya había hecho la parte física. Igualmente me costó instalarme. En lo narrado conté la anécdota de “Hola Panza”, logré el objetivo, se rieron por un momento. Y cuando finalmente me había instalado y tal vez hubiera podido instalarme, o tal vez no, pensaba contar la anécdota de “I’m looking” y no es graciosa, si lo pienso ahora. La sensación de estar ahí es difícil, más cuando uno no tiene training en hacer reír y no es su tipo de humor. Pero, se puede.

CONSIDERACIONES FINALES

Les pregunté al final:

- * Cómo les iba la cabeza mientras esperaban su turno.
- * Cómo se sintieron en la escena.

Las respuestas fueron, que sí pensaban, pero ahí era otra cosa. Y en la segunda, presión por la pauta; desesperación, incredulidad; inseguridad; vacío.

Finalmente les dije que lo importante es el proceso, el transitar el ejercicio, mucho más que el resultado. Transitar el recorrido, hacernos cargo de eso y de qué nos pasa ahí. Registrarlo.

También cerré con que hay que: “Confiar en lo que estamos haciendo”.

ENCUENTRO XXX/LA COCHERA/12-7

(Todos menos Héctor)

a) Calentamiento.

Según necesidades particulares, les recuerdo de calentar la voz también. Conforme vamos terminando nos colocamos en una hilera, uno al lado del otro.

El ejercicio consiste en “dirigir al otro en tiempo real”, el que dirige da la pauta a la vez que el que actúa la cumple inmediatamente. Se trata de poder responder a estímulos y pautas dadas sin tiempo a pensar. Yo les indicaré cuando termina cada dupla. Unos 3 minutos por c/u, breve. Ej: me agacho, miro al piso, me detengo en un punto, me da asco ese punto, corro a la ventana a ver algo...

El orden de la hilera fue el siguiente: Vero-Willy-Tomás-Santi. Y por ende las duplas fueron: Vero dirige a Willy, Willy a Tomás, Tomás a Santi, Santi a mí. Y luego al revés.

Observaciones:

- * Importancia de la variedad.
- * Sorpresa por la capacidad y gran talento que observo en todos para dirigir y crear imaginarios.
- * Importancia de responder inmediatamente a un estímulo que no es pensado por nosotros, pero a la vez tiene que ser “creíble”, pienso. Cómo lo hago vivo y no lo grafico.

Momentos de Presencia:

Willy: en el sueño (pautado por Tomás) y luego cuando despierta en el camión y le da la luz del sol y ya no es más un loco. (La indicación del sueño, sirvió para la actuación de Willy, el poder crear con los ojos cerrados, tal vez rompiendo su timidez, le permitió abrirse hacia un lugar más introspectivo en su sensibilidad, y puse en mi bitácora: “útil para su manera de actuar”, era un cambio, menos dibujado, menos artificial, más real).

Tomás: (pautado por Santi) cuando ve a la persona que quiere.

Santi: (pautado por mí) en la recuperación del: ¡Qué bárbaro!

Vero: (pautado por Santi) cuando observo al plato volador y me dejo llevar por él. Y cuando estaba al fondo y sentía que no me comprendían. Lo del bikini, por lo gracioso.

Efectos de Presencia:

Willy: observo un cambio. Algo que se modifica, ése puede ser el efecto. Su cuerpo, por la postura, a la luz del sol, que opera como ma-

terialidad del espacio con la que el cuerpo del actor dialoga en la concreción de un momento de presencia. Verdad.

Tomás: me emocionó, vi a la persona que él veía, sentí con él.

Santi: me atrajo, me interesó.

Yo: en los momentos que ellos mencionan y coincide con los por mí identificados como momentos de presencia, o significativos; diferencia: en el del plato volador, cuando lo ejecuto imagino la situación y el ser succionada por él, con el estímulo verbal de Santi “tenés miedo pero te sentís bien”. Lo comparo internamente a una experiencia de fe, lo hago vivo, yo también lo siento. En el momento de la incompreensión, cuando estoy al fondo, el estímulo verbal permanente de Willy “no te entienden, pero cómo, si se los expliqué de mil formas...”, lo tomó como real, como si me lo dijera a mí, Vero tesista/directora, procura que el grupo la comprenda y no lo consigue. Lo hago mío, me siento en situación, lo relaciono instantáneamente con un momento en que me he sentido así, y que además es reciente, me resulta verosímil y fácil de acercar, lo he vivenciado. Me concentro en creer que eso que me dice Willy es así, una verdad. Creo en esa situación de ficción como si fuera realidad, a la par me conecto con ellos, no dejo de mirarlos, de estar atenta a ellos. Sus risas me perturban, las tomo positivamente, sin pensarlo en el momento, como alimento para mi construcción, me ofenden sus risas. Lo cual me hace sentir más incomprendida. En lo del bikini, me imagino a mí misma así, supongo que lo único que me queda es disimular con el cabello y es lo que hago.

b) Impros

Willy y yo

La propuesta es: 1ª lectura de todas las escenas de chat, creo. 2ª lectura sentados, mirando al público, pero con la atención puesta al compañero, lo que él me dice cómo repercute en mí y a la vez cómo mi

respuesta opera sobre él. A diferencia de las otras veces, NO construyo con el público sino con mi compañero, pero comparto con el público, atención puesta el VINCULO. 3ª lectura como la de recién, pero con la posibilidad si nace la necesidad o el impulso de mirarnos, de hacerlo. 4ª igual que la anterior pero ya sin leer. Y 5ª será una propuesta que nace en el momento, de Ceci.

Observaciones: en la lectura con la 2ª pauta, en la que persigo más el vínculo y responder a lo que mi compañero me da, pero mirando a público, encuentro como dificultad no colgarme en la mirada con el público, con el que sin querer se empieza a construir algo, sin perder a mi compañero, a la vez que no es graficar con la cara lo que él me dice. En la propuesta de Ceci, creo que, porque era algo latente y el texto habla, me dice que él está en el banquillo de acusados (no sé si no escribí ya sobre esto) y yo me puedo mover alrededor de él como acusándolo, él quieto, mirando a público. (Percibo ya en este momento que, por alguna razón, no logro ver la escena más allá de la imagen primera, estoy muy atada a mi experiencia vivencial, pienso, por eso no me es fácil separarme de ella para buscar el vuelo poético).

Tomás y yo

Probamos por primera vez delante de los compañeros (y fue la única hasta ahora, 22/8) la última escena, intervendría Ceci, armaríamos el espacio y antes repasaríamos la letra para incorporarla un poco, cómo pudiésemos. Hicimos varias pasadas, 2 o 3. Fue evolucionando, me di cuenta de que no estaba como suelo pedirle a los chicos en conexión con ellos, con el público, sino muy por el contrario, atenta a mí y a él, solo a nosotros. Con el cuerpo, como ya dije para la prueba que hicimos en subsuelo, me resultó más fácil de lo que pensaba entrar en esa situación de enfermedad. Para Tomás la dificultad se le planteó conmigo, en no darme bola, llevar él la escena, y poder incorporar texto, o responder orgánicamente a la situación, a la par que poder

mover los elementos del espacio. (De la experiencia hasta aquí, por lo que vengo observando y recibiendo como devoluciones, compruebo que suelo ser muy fuerte en escena, razón por la cual a quiénes me tocan de compañeros se les hace difícil dominar la situación o a mí). Por otra parte, no estuvo mal, ni fue tan complejo o poco orgánico como pensé que podía ser, pero igual exige mucho trabajo.

Santi y Pe

Prueban la primera escena que tienen juntos, no sé cómo encarar esta búsqueda, encuentro dificultad con estas escenas de OFICIAL/ PERIODISTA. Pretendo que retomen lo que habían trabajado aquel lunes, pero parece haber pasado mucho tiempo para Santi, no lo consigue. Algo queda, pero es muy poco. Tal vez les doy una pauta, salgo al baño y cuando vuelvo Ceci le había dado otra pauta (que después no quiso decirme cuál, no en el momento, no entendía esta actitud suya, mas después finalmente me lo dijo). La pauta que Ceci le da a Santi es que lo dijera “como si se lo estuviera contando a su hijo”, lo interesante de esto a mi manera de ver, es que permite trabajar la vejez desde otra óptica.

AGOSTO, 5 ENCUENTROS POR SEMANA-XLVI-ENCUENTRO/LA DESPENSA/18-8

(Todos, también va Naty, se queda para la primera parte. Y Héctor debe retirarse antes, entre otras cosas, su padre está grave).

a) Calentamiento.

* Vért. x vért.

* Dos temas musicales para necesidades individuales de calentamiento.

* **1º vez del “EJERCICIO PERCEPTIVO”.** La pauta es múltiple y este ejercicio resulta de un proceso de maduración de todos los otros, como una suma de todos ellos. En realidad, es un accidente, porque las premisas que voy a describir a continuación eran para una música de fondo. Entonces, inicialmente se propone no como lo título más arriba, sino como una variedad sofisticada de los “bailes grupales”. Sólo ahora que escribo, soy consciente del origen de este ejercicio. Es decir, no nació del todo en un trabajo de mesa, sino de la mixtura, entre éste y la realidad práctica. El accidente determinó su existencia. El accidente fue no tener música. Las pautas para ese día fueron: el movimiento nace del círculo, de mirarse atentamente a los ojos unos a otros, de algo pequeño paulatinamente irá a algo más grande. Recién después vendrá el desplazamiento. En el espacio procurar: equilibrio; velocidades; niveles; también es válido quietud –sostener y lentísimo-. No viene indicado ningún líder desde fuera, nosotros desde dentro lo decidimos. Por lo tanto, “abiertos perceptivamente”, no me “ensimismo”. No siempre “propone el mismo”. Dejo que se desarrolle algo antes de proponer otra cosa. No siempre círculo, no siempre seguir al que propone. La cara también baila.

b) Trabajo sobre escenas. (Será prácticamente un trabajo maratónico sobre cada dupla, a fin de no perder el hilo de lo que venimos haciendo, pero sin posibilidad de profundizar).

1- Lectura del texto de David de Sola Pool.

La propuesta es leerlo en grupo, como en canon, una línea aprox. por cada uno. En este momento había considerado también una línea para Ateba (que no fue).

Queda como una oración, al oído, cuando logramos respetar tiempos y no sobreponer voces. Es una especie de oración, de súplica, cobra fuerza. Me emociona y gusta.

2- Santi/Pe.

Trabajamos la primera escena de ellos, desde el animal como extrañamiento de la escena. Recuerdo a Ceci compenetrada y entusiasmada con la pasada de ellos, deslumbrada por Santi. Ese día, que llegué más tarde con Willy, por esperar a Ateba, Ceci estaba super energética, cargada, entusiasmada, vital. Yo todavía no quiero intervenir en sus pasadas de manera tan activa, dándole la posibilidad de indagar en la búsqueda, de encontrar por sí mismos el lugar para asir el animal, o la reacción en el caso de Pe.

3- Héctor/Santi.

Trabajarán la escena en que Héctor se va, dejando a Santi con su texto “no quiero morir”. Me resulta complejo encararla. Había pensado un par de cosas para decirles, para orientarlos en la escena. Pero temía que éstas los limitaran, ya que se trataba de datos que contribuirían más a una búsqueda psicologista del “personaje”. Entonces tengo escrito: Héctor, prisa, se quiere ir, las intervenciones de Santi sólo demoran su partida; Santi, decepción, no puede creer lo que pasa, siente miedo. Para mi sorpresa, Santi agradece cada vez que lo encuadro en tiempo y lugar, en circunstancias. Esto lo ayuda a encarar la búsqueda. Muy probablemente porque está habituado a trabajar desde ahí. Pero al mismo tiempo, algo de mi intuición me dice que no debe ser fuerte el peso de estos datos, que es importante que pueda operar desde otro lugar. Recién ahora voy entendiendo de qué se trata. Nuevamente el “equilibrio”, la necesidad de equiparar datos del afuera, con intuiciones del actor (de su interior más interno).

4- Willy/yo.

Hacemos dos pasadas de la escena de las canciones, procurando recuperar lo que habíamos logrado el jueves anterior. En la 1º pasada estamos sentados enfrentados, la propuesta es sostener la posición,

él está muy tenso, eso me parece. En la 2º mejoramos los dos y lo hacemos con posibilidad de movimiento libre, más allá de la silla. Ahí se recupera la “naturalidad” del jueves, o algo de ella, y por momentos se vislumbra el énfasis en algunos pasajes, que salen del ritmo cuasi monótono que los otros conllevan.

5- Tomás/yo.

Probamos la escena de “quejarse si los acuerdos no se respetan”. Las intenciones serían de enojo en uno y paciencia en el otro y viceversa. Luego gritado. Y luego, algo que se armó ahí, en el andar, como de pelea, como si nuestras palabras fueran golpes para el otro. Como no tiene coherencia, de alguna manera, en un sentido lógico., se le hace difícil a Tomás, pero igual lo hace. Después comenta que le parece que él no le gritaría así a ella. Con el paso del tiempo, entiendo que se trata de cómo él ve el teatro y es bueno entenderlo así, para poder operar sobre él y trabajar. Algo cambia cuando comprende que sólo se trata de un ejercicio, que no necesariamente la escena será así, que es una búsqueda. Me sorprende a mí misma que sea “gritada” (y además en in crescendo), le da otra calidad, teatral, en un sentido que me interesa. En el sentido de algo que acontece en los cuerpos, que, si bien es exagerado, no es del todo irreal. **¿Cuál sería el inconveniente con la “irrealidad”? Tal vez se trate sólo de una imposibilidad de otorgarse libertades, si el teatro es el imperio de lo posible.**

c) Charla posterior.

Comentamos sobre el primer ejercicio, que era la primera vez que se hacía. Entonces les dije que era normal que hubiese interferencias con el anterior que solíamos hacer en el calentamiento. El bailado, con líderes. Que este se parecía, pero era otra cosa. Entonces también llevaría un tiempo agenciar todas las pautas y encontrar el pulso grupal.

Hubo momentos, de encuentro: donde todos parecíamos uno, como era la pauta; donde a pesar de no vernos todos accionábamos por eco, o espejo, veía al compañero y entendía la propuesta que por la posición que tenía no podía ver. Y desencuentros: por imponer mi pauta sin escuchar; por creer que por seguir a un compañero bastaba, no era el caso; por no soportar los silencios. Ceci comentó que había mucha propuesta de mi parte. Lo cual no me extraña, porque suelo ser muy propositiva, pero también en mi afán de ser justa, la justicia, como todo, empieza por uno. Le comenté que había momentos en que para variar el ritmo debía hacerlo, o porque precisamente se daba esto de la imposición por parte de alguien en el grupo, entonces para que no quedara en evidencia yo me sumaba rápidamente a su propuesta y de tan veloz parecía mía, pero no lo era. En eso soy consciente de mis fuertes, suelo ser perceptiva del grupo y del entorno.

Luego planteó su inquietud Santi respecto de la incomodidad que sentía en el trabajo con Héctor, como que iban por distintos carriles, paralelas que no se encuentran, que cada uno se imponía, que se le hacía difícil saber hacia dónde iría Héctor, que no le daba confianza. Comparaba su situación con Pe, donde sentía que la escena era sostenida por los dos, y que incluso Pe lo sostenía con su acompañamiento. Esto llevó al debate, a comentar distintas apreciaciones. Pero de todas ellas, la relevante para mí fue la vertida por Pe. Esperó el final, casi no había hablado. Cuando lo hizo se comparó con Héctor, diciendo **que se identificaba con él, que lo asociaba a la autoestima**, que a ella en su momento le había resultado difícil, pero que encontró a alguien que la ayudó con eso y ella sentía que ahora debía devolverlo. Y si podía ayudar a Héctor lo haría, pero que no sabía cómo. **A mí esto me emocionó, me llevó al lugar de entender que algo de lo que para mí era MUY importante, estaba pasando en el grupo. El crecimiento humano, aprender unos de otros. Bajar barreras, dejarnos tocar. Mostrarnos como somos, aceptarnos. Poder trascender nuestros egos.**

L-ENCUENTRO/LA COCHERA/23-8

(Todos menos Héctor).

a) Charla y calentamiento.

Primero les hablo un poco sobre cuestiones atinentes al proceso. La PRESENCIA, la importancia de la bitácora y leo algo de GROTHOWSKI, lo del CONTACTO.

Luego el calentamiento es en relación con necesidades individuales, el vért. x vért. está. Y hacemos como parte de este un ejercicio de “rueda de improvisación”. En el mismo estamos todos menos Pe (que se suma 11:30hs). Más que una rueda es un cuadrado. Cuatro sillas limitan el espacio, como un escenario. Aunque también se puede trascender ese espacio como lugar de acción y usar el espacio entre sillas, por ejemplo. La pauta es: ingresa uno de nosotros al espacio a improvisar e inmediatamente otro se suma. En cualquier momento podrá ingresar un tercero, pero al hacerlo, deberá resolverse en breve que vuelvan a quedar dos en el espacio, la dupla que permanece puede estar formada de cualquier manera, por uno de los iniciales más el que acaba de sumarse, como así también continuar los dos iniciales. El paso del 3º puede ser para quedarse y en su lugar sale uno de los que estaban, o bien puede sólo hacer una pasada y con eso modificar lo que estaba aconteciendo. Cada uno elige cuándo entrar y salir. Se debe respetar el que siempre permanezcan dos.

Este ejercicio tuvo como finalidad otorgar un espacio de juego, y creativo, desde lo que cada actor puede aportar y los mecanismos a los que está habituado a recorrer. **También el estar atento a lo que sucede, y activo. Desde la mirada y la acción, por ende, desde la percepción. También se propone que el actor: actúe, con lo que se presenta en lo inmediato de la improvisación.** Y que, por ende, decida ahí, sin opción de pensar tanto, sin seguridades. Con la percepción e intuición

como estandartes. Por eso mismo les digo que NO se aten a la historia, a la idea de historia que se cuenta, que no queden prendados y limitados por ella, que las lógicas no existen, se establecen y se deshacen permanentemente. **Lo que importa es estar atento al estímulo de mi compañero, el entorno, y también el público** (en este caso Ceci), que la idea aparece, y con ella la historia, pero que ésta es mutable. **Ahora pienso que, no debemos pensar en una “coherencia de la historia que se cuenta”, sino en una “coherencia de la actuación” (del dar y tomar, de ser “creíble” en escena, verdadero, presente).**

Este ejercicio funcionó bastante bien, se generaron momentos e historias. Sucedió que por momentos éramos los mismos los que participábamos, y otros eran más pasivos.

*** Como momentos pregnantes de este ejercicio y sus efectos, quedaron:**

- Abrazo Willy y Tomás, en un momento se abrazan como padre e hijo. Es muy fuerte la sensación que transmiten. De cariño mutuo. EFECTO: emoción, cariño, verdad.
- Willy y yo, en ronda como en espejo, hacíamos lo mismo, se estableció naturalmente, mirándonos a los ojos, muy conectados. EFECTO: entendimiento, devenir, fluir. Estar en el momento presente.
- Willy y Tomás, en una especie de danza que ejecutan juntos. EFECTO: juego, disfrute, sensación de liviandad. Descubrimiento de algo al andar.
- Santi y yo, de la mano al abrazo. Un momento de conocimiento. EFECTO: conexión, incertidumbre, medirnos, miradas.
- Tomás, en textos que emite con relación a justificar lo que hacía. “Me gusta oírme”. EFECTO: sorprende su argumentación, el decir era genuino.

- Tomás y Willy, en discusión con relación a la gente que, supuestamente, Tomás traía a la casa y Willy le recriminaba. EFECTO: enojo de Tomás, malestar verdadero, cambian el color de su rostro y el tono de su voz, que se condicen con un estado de enojo.

b) Pasadas de escenas.

Se establece un orden arbitrario, funcional a quiénes estamos ese día. La idea es trabajar la ilación, el pasaje de una escena a otra, cómo estamos en el espacio, cómo accionamos cuando no actuamos, cómo actúo cuando me toca (esto que ya venía anticipando de la necesidad de responder en el instante y conectar en un instante con el meollo de la escena, para salir de ella también con la misma rapidez y fluidez. Todo lo cual se vincula al ejercicio anterior. El orden es: 1-máq. de café; 2-Santi/Pe, la 1°; 3- “no tengo ganas de hablar de él”; 4- “no quiero morir”; 5- “me gustaría ser”.

Observaciones: atención a cómo entra y sale Santi de la escena, es importante que quite esa carga de enfatización o dramatismo, o solemnidad (que a mí también suele o solía acompañarme), esto es algo que hasta ahora hablamos y ayer (22/9) lo revirtió; Santi y Pe, cómo entrar desde ellos, no desde la idea de “personaje”; Willy, acierta en improvisar, me otorga material a mí, me estimula. Mi pregunta a mí misma en escena es: ¿Cómo salir de ahí? Me siento afectada, modificada, entonces viene un cambio rotundo con relación a la escena que sigue, y debo accionar, decidiendo en el momento, qué considero más adecuado. Por último, Tomás entiende la marcación y procura respetarla al pie, pero qué le pasa con eso otro que acontece en el momento presente, que no se podía prever, que cambia y contornea la estructura de otra manera, cómo responde él a eso.

Todo esto se comentó al final. Y también como corolario la importancia de responder al estímulo presente, según lo que mi intuición, tal vez sería mejor decir, mi percepción, me indica qué debo hacer. **Ejecutar, accionar. Esto del actor que decide todo el tiempo, no simplemente repite.**

*** Momentos pregnantes y sus efectos:**

- Willy en “no quiero morir”, por momentos, en sus manos que buscan las mías. Y según Pe: mira amorosamente a Vero, como un niño. EFECTO: provocó algo en mí, su compañera, y eso repercutió, creo que también debe haber respondido a un latir, a un sentimiento determinado. Observé libertad en él, confianza, fue creíble para mí. Estaba ahí, presente.
- Yo, según Pe, cuando dirigí mi voz como una flecha al inicio, en la “máq. de café”. EFECTO: creo que la sorpresa, la decisión, la intencionalidad clara.
- Todos, cuando miramos a nuestros compañeros, estando en escena, pero sin actuar. Esta fue una observación de Pe. EFECTO: desde mi lugar, creo que es porque la mirada siempre es presente, siempre es viva.
- Santi, momento en que se para, yergue, desde el animal, y su voz sale como desde otro lugar, más clara, más grave. “Construye cuando destruye” (Apreciación de Willy). EFECTO: opino en que algo activa a Santi, y hace que su voz sea otra, vinculada por lo gral al movimiento del cuerpo. También hace presente, o trae al presente, algo que no se haya materialmente ahí.
- Yo, cuando lloré en la escena de “no tengo ganas de hablar de él”. Modificó a Tomás, que se acomodó al modo de decir. EFECTO: sorpresa, emoción, verdad. En mí que lo ejecuté,

qué hice, qué me pasó: me emocioné, hice presente en ese momento a la persona a la cual me refería, recordé, asocié mentalmente mi presente con mi pasado. Esas cosas que pensaba, esas imágenes que venían a mí me llevaban a la emoción. No me impuse el llanto, sólo el pensar de determinada manera activó en mí esa respuesta.

- Santi y Pe, cuando en su escena bajo la indicación mía del momento, que tomaran los estímulos presentes, en este caso la música que venía del piso inferior y que era un tango; la usaron a favor, positivamente, para que les sumara a su propia construcción, entonces el vínculo de los dos quedó como danzado, el animal quedó danzado.

LI-ENCUENTRO/TEATRINO/25-8

(Todos menos Santi, Héctor llega un poco tarde. Yo estaba muy cansada y dolorida, recaída de dolor del pie, creo que Santi había quedado varado en la ruta).

a) Calentamiento.

* Vért. x vért.

* Hilera de masajes (orden: Wi, Pe, To, yo, Ce)

* Ejercicio de “percepción grupal” (acá se suma Héctor)

No funciona muy bien, Héctor está en la suya, repite lo del lunes, que además habíamos comentado, y como llegó tarde no dio para hablarlo antes de empezar el ejercicio. Y tampoco lo quise hacer creo, entre otras cosas, por el acotado tiempo.

Ceci se acerca y le indica que sea más permeable, que de espaldas no puede darse cuenta de lo que sus compañeros proponen, algo de eso

comentamos al finalizar el ejercicio. En las caras de los chicos, creo que sobre todo en la de Willy se ve su descontento cuando Héctor no “escucha” el latir, la propuesta grupal. Tomás propone una ronda de pies, si bien se nota dónde nace la propuesta, que no debería ser así, este momento los unifica.

Hablamos entonces al final de: romper circularidad; no hay un guía o líder; la atención al entorno debe ser permanente; también tienen que haber momentos de quietud y/o silencio; ¿qué pasa con la mirada entre ellos (que debe ser despierta y atenta todo el tiempo, abierta) y la mirada a público?

b) Pensaba trabajar escenas, pero creo que mi cansancio conspiró. Traté de hacer algo que pudiera ser positivo a contribuir en este problema de falta de “escucha” en todos tal vez, pero particularmente en Héctor. Entonces improvisé la siguiente pauta: uno escuchaba anécdotas que le eran contadas sólo a él, en privado, de cada uno del resto, una sola vez. Y luego debía intentar reproducirlas, contarlas, lo más fielmente posible. La idea era ver qué captaban del conjunto de información, hasta qué punto eran fieles a eso. Cómo funcionaba su memoria y atención. Por el tiempo sólo pasaron Willy y Héctor.

Como no estaba diagramado o pensado de antes el ejercicio, sobre la marcha me daba cuenta de cuáles errores o falencias podía sufrir y cuales efectos “colaterales” podía llegar a tener. Ahí mismo me daba cuenta, entre otras cosas, que el ejercicio no era sólo para el que retenía información de los otros y luego debía transmitirla, sino de todos. También los que habían contado, tenían memorizar sus partes para determinar el grado de fidelidad a su versión del compañero que la repetía.

Willy pudo captar y transmitir mucho más que Héctor. Héctor tomaba lo que quería y escuchaba cosas incluso no dichas, al menos en mi

caso. Los dos comentaron que yo les había hablado o muy rápido o confusamente. Pero lo que remarqué es que al margen que me pueda gustar más una manera de contar algo, de una persona que, de otra, lo importante era poder captar el máximo de la información que me daban, para transmitirla lo más fielmente posible. Entonces, otro aspecto importante era: cómo me amoldo a aquella que no es la forma más amena para mí o que no me resulta tan fácil como otras. Esto iba en relación directa, con que a veces hay propuestas que no se toman del compañero, no porque no las vea, sino porque las desprecio (sin carga peyorativa).

Luego el tiempo que restaba para terminar era muy poco, consideraba que no iba a ser suficiente para avanzar demasiado en ninguna escena y, tal vez el hastío por hacer eso, cierta aprensión, me llevó a proponer: **“el decir con nosotros”**. En un intento leve de aproximación a Grotowski, el puente de la mirada. Algunas de estas referencias les di antes de comenzar con el ejercicio: “Voy al encuentro del otro”, “construyo con el puente que se establece con la mirada”.

Nos sentamos en hilera uno se levantaba decía un texto breve de la obra, que ya supiera bien de memoria, y nos lo dirigía a nosotros, procurando seguir la pauta de más arriba. **Hice hincapié en que siempre miraran a alguien, o al mismo o que fueran cambiando, y que aun cuando mantuvieran una postura abierta, si la disposición no era de apertura, no se lograría efectivamente nada y sólo sería una forma más.** No recuerdo nada sobresaliente, sólo el hecho de que, por ejemplo en Willy, era evidente, como después lo fue también en Héctor y no recuerdo si en Pe, una manera muy “solemne o armada” de entrar y salir del ejercicio. Algo que se repite actualmente (24/9), aunque cada vez menos en Santi.

Para cerrar el día articulé, también improvisadamente, un “ejercicio”, valdría más decir una “pauta”, una “apuesta”. Les propuse que mante-

niendo el orden que teníamos en las sillas (Willy, Pe, Tomás, Héctor y yo), comenzando por Willy, ingresaríamos de a uno al espacio, mantendríamos la postura abierta (brazos que penden a ambos lados del cuerpo, pies abiertos un ancho de cadera y sosteniendo la mirada) y “escucharíamos” y receptaríamos lo que los compañeros nos dijeran. Al resto le correspondía, de a uno y en ese orden, decir que era lo que MÁS LE GUSTA, de esa persona, UN ASPECTO FISICO Y OTRO DE LA PERSONALIDAD O FORMA DE SER.

Con este ejercicio procuraba acercar seres humanos, mimarnos con cosas lindas que unos apreciamos/valoramos del otro, ser honestos y de alguna manera desnudar nuestra mirada y concepción sobre el otro. Y me interesaba mucho **la escucha, parece ser la palabra clave de este encuentro**. Cómo, de qué manera, qué signos físicos, qué alteraciones, qué demostraciones, eran visibles en el cuerpo, en el gesto, en la energía del que recibía. También era importante para mí para poder trabajar **por medio de esto un aspecto que asocio como primordial a esta búsqueda, y es, “el animarse a ser uno mismo”**. Este fue un aspecto que en una charla grupal mencioné, como al pasar, pero que siguió y sigue resonando en mí como de importancia capital. Una vez más constaté que el ejercicio era mutuo, el que dice, el que recepta/escucha. No recuerdo bien todas las apreciaciones, me pregunto si tiene sentido transcribirlas. Como síntesis puedo decir que funcionó bastante bien, salvo por Willy que no fue honesto conmigo, al referirse a mi persona. Algo en lo que coincidimos con Ceci. Algo de sí mismo lo traicionó, tal vez temía quedar expuesto, pero a mi entender lo que hizo (marcar una notable diferencia con relación a mi persona) lo expuso más.

- **Qué nos gusta más de Willy:** Pe, los rulos y su optimismo, forma positiva de encarar la vida; Tomás, ----- y honestidad, compromiso, trabajo; Héctor, ----- y -----; yo, sus ojos, aunque en realidad sería

su mirada, y ahí lo conectaba con lo no/físico que me gusta de él, y es que asocio esa mirada con bondad, con su bondad, una persona bondadosa; Ceci, ----- y cuando se deja, que se está dejando (creo que se refería a ser permeable, sensible y no ocultarlo, no avergonzarse por eso).

- **Qué nos gusta más de Pe:** Willy, todo su cuerpo y su humanidad; Tomás, su silueta y su franqueza, su sencillez, su simpleza; Héctor, el cabello y -----; yo, su cabello y su capacidad de trabajo, lo trabajadora que es, algo que asocio a honestidad; Ceci, algo en el cuello, su blancura y su simpleza.

- **Qué nos gusta más de Tomás:** Willy, sus ojos y ----; Pe, su cabello, con esa colita, así como lo lleva y ----; Héctor, sus manos y ---; yo, sus manos y su fuego interior, esas ganas de vivir, ese estar; Ceci, -----

- **Qué nos gusta más de Héctor:** Willy, -----; Pe, su cabello y su escucha, que está dispuesto a escuchar (esto llamó mucho mi atención); yo, su rostro, por lo autóctono, por lo propio de su ascendencia, su tipicidad y su bondad, una persona que es buena; Ceci, -----.

- **Qué les gusta más de mí:** Willy, mi dedo índice y mi voluntad de aprender, mi búsqueda por el saber; (se hizo un cambio de ubicación, ahora quedó Pe después de Tomás) Tomás, toda mi silueta, un cuerpo equilibrado, armónico, bien, y mi compromiso con el trabajo, lo atenta al trabajo, lo esforzada, aplicada; Héctor, mi cola y mi firmeza de carácter; Pe, mi cabello y mi capacidad de entregarle todo a lo que hago, lo apasionada, no importa si hago una, dos o veinte cosas, a cada una le pongo todo, y cómo creo en eso que hago; Ceci, la parte de la cintura que baja hacia la cola y mi fuerza de convicción, cómo creo en algo y lo defiendo y voy adelante aun cuando todo el mundo pueda ir por otro lado y bancándome eso.

- **Qué nos gusta más de Ceci:** Willy, todo su cuerpo y de la personalidad no la conoce mucho, tendría que conocerla más; Tomás, su rostro y su manera de decir las cosas que hace que siempre suenen bien; Pe, sus piernas largas, su silueta y su calidad maternal, su trato de madre; Héctor, su nariz y -----; yo, su cuerpo en general que es armónico, dentro de toda su longitud, esa armonía, y sumándome a lo que Tomás decía, además su capacidad de escuchar, de poder escuchar otras verdades aun cuando no coincida y esto asociado a lo anterior del buen decir.



LV-ENCUENTRO/LA COCHERA/30-8

(Todos)

a) Calentamiento.

* Vért. X vért.

* “Miradas y caminatas en el espacio”. Voy nombrando a cada uno, o también puede ser espontáneo y van caminando por el espacio, sin ninguna intención, como ellos caminan en la vida, no en un escenario. Procurando observar todo: el entorno, los compañeros, a ellos mismos, si hay algo nuevo o raro, cómo está vestido mi compañero hoy, qué expresión tiene...

* Ejercicio perceptivo.

b) (no tengo nada anotado en mi bitácora, pienso que posiblemente hayamos trabajado arduamente sobre las escenas y no me haya dado tiempo siquiera a escribir).

Del ejercicio percerptivo:

* Momentos pregnantes para mi

Los cuatro con las cabezas juntas y de rodillas; de rodillas frente a la ventana, como en una plegaria; el grito de Tomás; los sonidos que nacen como murmullo y luego como ruido.

Ahora no tengo los efectos escritos, pero recuerdo cada una de estas imágenes o momentos, que además guardan relación con las observaciones de más abajo.

Aunque suene repetitivo, sé que ya lo he escrito antes, estos sábados que para comenzar los ensayos no está Pe, y que yo al estar lesionada no puedo hacerlo, es muy interesante y atractivo, ver a estos cuatros hombres en escena moverse así. Se entienden muy bien, juegan como niños, se animan, se acompañan, se escuchan. Esta energía masculina es hermosa de ver en el escenario.

Obervaciones generales

Espíritu grupal. Se va generando.

Es preciso de un tiempo, siempre, para alcanzar ese “ánimo grupal”. Algo sobre lo que reflexionaremos en encuentros posteriores. **Cómo uno precisa de un tiempo de relajación previo, para poder conectarse.** No sólo con el compañero, sino con el presente. Es decir, pienso que también desde un estado de alteración uno conecta con el presente, porque vivimos en él, pero me refiero a que ciertos estados de exaltación, que suelen ser común ante una presentación, hace que estemos menos permeables, a recibir, a escuchar. Tal vez contribuye negativamente, lleva al ensimismamiento.

Se empieza a apreciar cómo la conexión con el compañero, el entorno y los estímulos, aparece, está. También la conexión con ellos mismos (mente/cuerpo/sentimiento). Sin embargo, se vuelve más difícil

la conexión con el público. Todo es bello, lindo de ver. Pero queda circunscripto ahí. **Les recuerdo del público. De que estamos ahí Ceci y yo, que en ese momento somos su público, que no se olviden de nosotras.**

También me percaté de que cuando nos ven, porque se chocan de alguna manera con nuestras miradas, nos esquivan con la suya. Héctor hace intentos de conectar su mirada con la nuestra, al final Willy también.

Durante todo el ejercicio voy participando, trato de no hacerlo, de no intervenir, pero a veces es preciso. Justamente para recordar ciertas pautas o tips a tener en cuenta. La intervención contribuye, lo corrigen en el acto.

Se dan casos como el del que quiere proponer todo el tiempo, mucho, o primero. Son casos como de imposición sobre los otros y, por lo tanto, de no escucha o de no recepción. Aparece algo a lo que denomino: imposición violenta, que es precisamente eso, querer imponerse. Ya no se trata de un ejercicio de liderazgo.

Observo además que: **“no se puede perder un instante la atención”, “no puedo desconectarme ni un instante”**. Se los digo así, en estas mismas palabras. Sirve para todos, pero especialmente para quienes tiene más tendencia al ensimismamiento. También agrego: “el movimiento puede nacer de cualquier lugar, debo estar todo el tiempo atento”.

Se hace visible la importancia de la intuición del actor para variar de ritmo, sin que además resulte en una “imposición violenta”. Cómo lo hago. Esto es visible, hay quién sabe captar la necesidad del cambio de ritmo, se impone, es acompañado. Y si bien aún se ve, que ha nacido de uno, no del devenir, como en otros casos. Sucede que, en otro, la propuesta no es atendida, como si fuera contra el ánimo grupal, el humor del momento, o ¿tal vez por no saber imponerse?

En ejercicios pasados se habló de cómo manejar, o bien, la propuesta en contrario, que sería ésta última que acabo de describir, la que parece no condecir con el flujo energético del grupo. O bien, una propuesta que nace de un lugar no visible para todos, dada la ubicación libre, dispersa e irregular de todos en el espacio. En esta oportunidad, se observó cómo se supo trabajar con ambas. A veces, se resuelve como por un canon de movimientos. En el segundo caso, por el compañero que hace la vez de efecto espejular.

Hacia el final, les solicito agregar partes del texto de la obra, de sus textos, cualquier fragmento. No importan el orden. La cuestión es ver cómo se dirán sin pisarse. Y a la vez sin perder el movimiento. Es notorio el conflicto que aparece cuando se suma el texto aparece una disociación no siempre lograda. Y se “rallenta” el movimiento.

Santi: no recurre a lo gráfico, ejemplo de mano en la pared, lo hace desde dónde está. Se anima a entrar más en la lentitud o quietud.

Tomás: se observa que tiene bien aprendido el texto, lo puede usar como una materialidad más. Es uno de los que más se anima a romper el ritmo, generalmente con un grito o con algo de fuerza en la ejecución del movimiento.

Héctor: cuando miró nos vio, o viceversa. Aparece mucho más permeable que antes. Con más voluntad de estar y construir con nosotras (público).

Willy: siempre es muy atento al grupo. Ahora lo es más allá de la mirada. Su voz, su cara, y su cuerpo, son otros. Todo se ve más vinculado, más integrado.



SEPTIEMBRE, 5 ENCUENTROS POR SEMANA-LVII-ENCUENTRO/LA COCHERA/6-9

(Todos).

a) Primera parte

1- Exposición, conversación.

Después de haber constatado que el decir ciertos conceptos en el tumulto energético del ensayo, hace que estos a veces se pierdan o que no nos demos un tiempo para reflexionar sobre los mismos, para escucharnos sin que exista una prisa en el cuerpo por actuar. Un tiempo para ponerme a mí misma en la prueba de procurar ser clara en la expresión y manifestación de mis pensamientos. Decido tomar un tiempo específico del ensayo para leer y hablar sobre conceptos, sólo para eso. También para despejar dudas.

El tema será: la escucha. ¿Qué es escuchar? ¿Cómo lo hago? ¿Cómo me doy cuenta de que lo hago o no?

La escucha como “contacto” (en palabras de Grotowski).

También vuelvo sobre “la mirada”. Y es este día en que les leo la frase de Leo Bassi: “la actuación es un acto de amor, de entrega”.

Ahora sólo indico lo que hablamos, lo interesante fue el desarrollo, las inquietudes que a partir de ahí se dieron, las palabras que creo quedan haciendo eco en cada uno.

Pe preguntó algo que me quedó en la cabeza, referente a dónde ubicaríamos este trabajo. Como a medio camino lo veía ella, entre la representación y la performance. Su aporte me fue de utilidad, para hacer consciente lo que venía trabajando, y mi interés, que noté iba en esa dirección. También recuerdo que sabiendo que este sábado

contaría con la presencia de todos desde un inicio, es que decidí hacer esta charla ese día y antes de empezar. Porque, por un lado, era importante que todos la escucharan al mismo tiempo, pero, por el otro, también que todos compartiéramos las inquietudes y aportes. Y desde este lugar, de la teoría, el aporte y la nitidez en el pensamiento de Pe son claves y colaboran con la investigación.

b) Calentamiento.

- * Vért. x vért.
- * Caminata
- * Ejercicio Perceptivo

En este último observo que:

en términos generales, hay más énfasis puesto en seguir la acción por otro lado, no necesariamente repetirla en la misma materialidad sino dónde me encuentro. Por ejemplo: pegar con la mano en la pared, si no hay pared, ejecuto la misma acción, pero en el aire.

Se instala toda una atención grupal, los textos se incorporan mejor. No se observa “ensimismamiento”. Santi abre la mirada, a nosotros el público, hay que ver cómo los otros pueden atender a eso. Se rompe la circularidad y ante la aparición de música (que viene desde abajo) se incorpora como estímulo (tal como tantas veces se ha insistido) y todo parece una danza. Hay atención al compañero que no ve la pauta, ya hay registro de esta situación, y ante ella se sabe cómo responder, se colabora en la construcción del compañero y, por ende, del grupo. Aparece desde mí la pauta de que cierren, cómo cerrar esto, tiene que ser claro y, al mismo tiempo, sé que es difícil, cómo ponerse todos de acuerdo para un cierre cuando se desconoce cuándo es. Lo interesante en esta oportunidad es que cuando estaban todos en el piso y uno podía suponer que ese era el cierre, apareció algo así

como un látigo, un pulso. Recuerdo que, dado por Pe, en un gesto con su mano, desarticuló en un instante aquello que parecía un final, que por otra parte había sido paulatino y decreciente en intensidad, como una vela que se apaga y en cierta medida previsible. Y esta acción de Pe, dio vuelo, recobró vida, energía, sorpresa. Y luego vino el final.

Pe: mirada perceptiva, abierta, se abre por fuera del grupo.

Willy: atento, pero su mirada está rígida.

Santi: es uno de los que más se abre por fuera del grupo, cambia ritmo.

Tomás: en un desequilibrio en el que Héctor no puede ver, él lo mira para incorporarlo.

Héctor: realiza un claro cambio de ritmo, aporte favorable al grupo.

b) Escenas.

Tomás y yo

Hacemos la escena de “quejarse si los acuerdos no se respetan”. Trabajamos desde la exageración del enojo, un poco retomando algo que habíamos hecho una vez en agosto. Tomás expone que le cuesta enojarse tanto conmigo, así, desmedidamente, como se lo solicitamos, porque no encuentra el motivo. Así queda claro también su mirada del teatro que siempre versa sobre la lógica. Aún con dificultades, de resistencia más que nada, logra hacerlo. Creo que lo que lo aclara y tranquiliza es entender que se trata de un ejercicio, eso le explicamos con Ceci. Que tal vez no quede, pero que es preciso hacerlo, pasar por esta instancia para tal vez recién después encontrar otra cosa. Tomado a la distancia, valoro mucho que hayamos esto este ejercicio aun a costa de las reservas de Tomás, ya que hoy por hoy (octubre), puede acceder al estado del enojo con gran facilidad. Una vez más reflexiono sobre dos cosas: una, siempre hay que procurar llegar a arriba, “que

para bajar hay tiempo”, como se dice a menudo. Y otra, que el trabajo sobre la corporalidad, para encontrar el estado, un trabajo no psicólogo, permite un acceso rápido a la emoción.

Santi y Pe

varias pruebas con el palo, animal e investigación. No tengo registro de algo contundente.

Willy y yo,

escena de “no quiero morir”, una pasada breve. Le doy la pauta de que piense: a qué, él, no quiere morir, en la vida, renunciar. Se toma tiempo para pensarlo, se vuelve a sentar, como lo hacemos siempre, en las sillas enfrentadas. No aprecio nada diferente en su mirada, sin embargo, en esta ocasión es mi cuerpo el que va al suyo, al contrario de la vez anterior. Hay una foto como registro.

LXII-ENCUENTRO/LA COCHERA/13-9

(Todos, pero Pe se incorpora 11:30hs, como la mayoría de los sábados).

a) Calentamiento.

- * Vért. x vért. y miradas
- * Ejercicio Perceptivo (es realizado sólo por los hombres, siempre se observa una gran conexión en ellos y el ejercicio empieza a mejorar. Visto a la distancia, el mayor entrenamiento que ellos han tenido en este ejercicio se hace visible, conectan más rápido cuando están ellos que cuando nos sumamos Pe y/o yo).

b) Escenas.

Santi y Héctor

pasamos todas sus escenas seguidas para que ellos tuvieran noción de totalidad, con Tomás le leíamos nuestras escenas que por lo general eran las que antecedían las suyas. Se trató el “modo de actuación”, se dieron pautas sobre eso. Es decir, no personaje, no caricaturesco, estar con nosotros, desde ellos. “Animarse a ser” en el escenario. Nos detuvimos en trabajar el “enojo de Héctor”, que es parte de una de las escenas, pero que se volvió real, primero porque se molestaba conmigo y luego, por el trabajo que hicimos sobre eso. Le insistimos en que saliera de él, él se enoja por algo. Se le hacía difícil encontrar la verdad del enojo y no dibujarla, no “mostrar que estaba enojado”, como si no conectara con la emoción, sino que fuera sólo forma. Una cáscara vacía de contenido. También les relaté brevemente la correspondiente parte histórica de las escenas.

Tomás y yo

escena de “Google”. Cuesta que Tomás retome la idea de “no recordar el texto” ahora que ya lo tiene aprendido. Insisto sobre algo que observé al inicio, su problema es cuando fija. Cuando improvisamos se adapta muy bien a los cambios, ahí recupera su “organicidad”. Yo siento que debo cambiar sobre la marcha, cosas mías y de él sino no lo siento “creíble”, “orgánico” **(es decir: algo que fluya con la fuerza de lo que se hace aparente en el momento presente, que nace ahí, y no algo armado, mecanizado, estudiado y repetido. Que es sólo forma y que disocia de manera atroz el cuerpo y la palabra. Un arte que se aparta del fluir de la vida. Que se torna una mueca absurda, que parece una burla a la vida).**

Willy y yo

me exalté cuando en su prueba, al pasar la 1ª escena del chat, en lugar de mirarme a mí, miraba al público. Hablé de que eso era más bien un “extrañamiento” de la escena y no el entrar en contacto con el público por medio de la mirada. Fue un momento difícil e incómodo, porque, por un lado, me exasperé verdaderamente y lo que hacía Willy me molestaba, en tanto no era genuino. No se correspondía ni mínimamente con la lógica de la pulsión natural a la que el texto por la situación que planteaba podía llevar a un cuerpo. Esta disociación, esta incapacidad de conectar con el decir/hacer/sentir, tristemente, me alteró. Lo digo así, porque considero que no debería haberme alterado tanto, tal vez, o violentado, pero fue como más fuerte que yo. Creo que interiormente no entendía si lo que hacía era parte de una búsqueda (esta de tratar de abrir al público, con la mirada y la actitud) o si era parte de un “escape”, una más de las evasiones que suele instrumentar cuando se siente observado o expuesto. Al actuar y dirigir, la compañera se mezclaba con quien coordina, y era un combo explosivo, que hacía, si continuaba la situación, que una debilitara la otra. Sé que Ceci estuvo ahí, con su espíritu mediador, tratando de interponer paz y aclarar. Aún con todo, este momento difícil fue útil. Por la razón que haya sido que Willy actuó como lo hizo en la primera pasada (ya sea búsqueda o evasión), lo modificó hacia la segunda. Ahí sí conecté con él, vi en él “a otro él”. Pude conectar con la emoción, lloré. Articulé movimientos en el espacio que me resultaron muy orgánicos y genuinos. Nuestras miradas a los ojos, que no se dieron todo el tiempo, fueron profundas y útiles. Para la parte de: la hijita, yo ya estaba de espaldas a él y de frente al público. Mantuvimos la quietud al principio.

Si tuviera que analizar y describir concretamente qué cambios materiales o no, hicimos de una a otra, pienso que: por un lado, lo primero

fue que nos miramos todo el tiempo al comenzar, creamos así un vínculo entre los dos. Luego, no nos evadimos de lo que se generaba en el cuerpo, por medio de movimientos parásitos, sino que, muy por el contrario, sostuvimos quedándonos quietos **“(pasivos) con el cuerpo y activos con la mirada”**.

Santi y Pe

hicimos un repaso de sus dos primeras escenas juntos, en una apareció el “lado masculino de Pe”. Fue en un momento en que ella intentó quitarle el caramelo de la boca a Santi, fue un momento violento, pero necesario para que ella pudiera indagar en otro lugar de sus posibilidades.

Momentos pregnantes:

El enojo de Héctor,

aparece algo distinto en él, que asocio a algo genuino. Le creo. Aun cuando siento que es apenas la “punta del ovillo”. Su cuerpo tiene otra energía, su voz otro color. Pero es algo que nace de él. No es un dibujo de algo, es algo que le pasa en verdad. Aun cuando lo que pase en verdad sea en la superficie del cuerpo.

Última pasada de Willy y mía,

en él aprecio receptividad, escucha. Algo en sus ojos, estaba conmigo. Su cuerpo quieto, presente. Cuando ya estaba de espaldas a él y no podía verlo, sentía sin embargo su atención permanente a mí. Y la sensación de alimentación mutua, algo que él me dio generaba en mí determinado efecto, que volvía sobre él y lo afectaba. Porque también él estaba receptivo a la escucha y dispuesto a la modificación. En mí, me sentí comunicada con él, escuchada. Al conectar con la emoción “algo que no estaba materialmente presente se hizo presente”. Percibí

al público acompañando, atento, escuchando. Mi voz salía diferente, me sorprendía a mí misma cada reacción.

n instante de Pe, la aparición de esa energía masculina, que no había observado antes en ella me sorprende.

Santi en mirada a Héctor,

cuando en su texto le dirige la mirada, aparece algo de la intencionalidad. Había un destinatario, un objeto y una razón de ser. Como si la intención se materializara.

Tomás en la adaptación a los cambios,

en su adaptación a los cambios, la naturalidad, organicidad y veracidad de su decir. ¿Tal vez el hecho de que construye eso en tiempo presente?

LXIV-ENCUENTRO/SUBSUELO/ 17-9

(Tomás, Ceci y yo)

Este día trabajamos con Tomás sobre las dos últimas escenas. Es un poco complicado arrancar, porque los pies de esas escenas coinciden con dos monólogos míos, los cuales nunca había trabajado. Entonces teníamos que imaginar o suponer, cómo venía el humor anterior. Sólo con lo que tengo en la memoria por leer la obra, me decido a pasar las dos escenas, al menos los textos, para ubicarlo a Tomás, y de paso darme al menos una leve aproximación a mí misma.

Ceci al observar nos da pautas de movimientos y, sobre todo, de acento y acción para Tomás. Algo que se repite es la tendencia de Tomás a seguirme todo el tiempo con el cuerpo y la voz, lo cual impide que yo tenga un espacio de libertad y, por ende, de acción, que la escena pide para que se consiga el contraste entre estas voluntades encontradas.

Como aciertos aparecen: que Tomás antes de la escena 36 me tome en sus brazos para ayudarme a caminar y que a la vez mire en dirección al lugar que me lleva (supuestamente la cama, para que me acueste), y en medio de eso que nos miremos a los ojos al menos un momento; el capricho de Tomás cuando no quiere escuchar radio.

Como puntos a rever: el texto de “viejo, ¡puto y solo!” que suena victimizado y frío; el texto final mío, que al carecer de las circunstancias, la intención pierde emoción, tengo que entrar en ese espacio de ficción tan lejano a lo cotidiano de un instante previo; y el texto con intención gay de Tomás, que aparece muy dibujado.

Encuentro en este momento una similitud de exigencias en cuanto a la distancia de la realidad material y del entorno, o situacional, o circunstancial, y lo que tenemos que llevar a cabo en la escena. Para esta escena final mía y las dos primeras de Santi y Pe, para el rol de Santi. Pienso que, por eso mismo, para que la primera escena de Santi con Pe funcionara tuvimos que trabajar mucho antes, para que él en un momento pueda entrar y salir, sin volverse mera representación. Este es el tiempo que demanda mi última escena y encuentro factible que, al indagar en mí como actriz, en cuales recursos tengo que emplear para llevarla a cabo, será de utilidad para mi dirección sobre la escena de Santi y Pe.

Intuyo desde ya que el cuerpo, el imaginario, lo vincular, el compañero que sostiene en escena, el mirar a los ojos al compañero. Serán los elementos donde hacer pie para desarrollarlas. La exigencia será no perdernos en la representación de tal imaginario tan lejano, sino poder traerlo a la materialidad del presente. A la vez que haciendo viva una situación otra, muy distante al menos en apariencia de lo presente en la escena.

¿La distancia al tiempo presente y la diferencia con las otras escenas, asimismo como la dificultad aparente o real, tendrán que ver con el hecho de trabajar la materialidad?

LXVI-ENCUENTRO/LA DESPENSA/18-9

(Willy y yo)

a) Calentamiento.

- * Vért. x vért.
- * Dos temas musicales para necesidades individuales.
- * Voz.
- * Ejercicio perceptivo.

b) Escenas.

Trabajamos sobre la última escena de los dos. La repetimos varias veces hasta grabar la letra. Hicimos un juego de caminata y con los banquitos, de aproximarnos o alejarnos, el uno del otro, según la intención que consideráramos el texto tenía, según el latir del texto y cómo en cada uno de nosotros repercutía, según nuestras propias percepciones. Una de las razones fue conversar con Willy que se trata de esta doble intención de ÉL, de querer estar cerca de ELLA, pero a la vez de no jugarse, de temer, de no querer exponerse, de no arriesgar. Terminamos bailando un bolero, lo mejor fue el final, el después, salir de ahí.

Registro fotográfico



Ensayos finales



Ensayos finales, personaje: MUJER DE RAZA NEGRA.



Ensayos finales, rueda de abrazo previa a salir a escena.



Ensayos finales, prueba de vestuario.



Presentación a público



Presentación a público, se evidencia en escena al operador de luces en el fondo de la imagen, el cual era visible todo el tiempo para el espectador.



Presentación a público, escena XXXV, ELLA



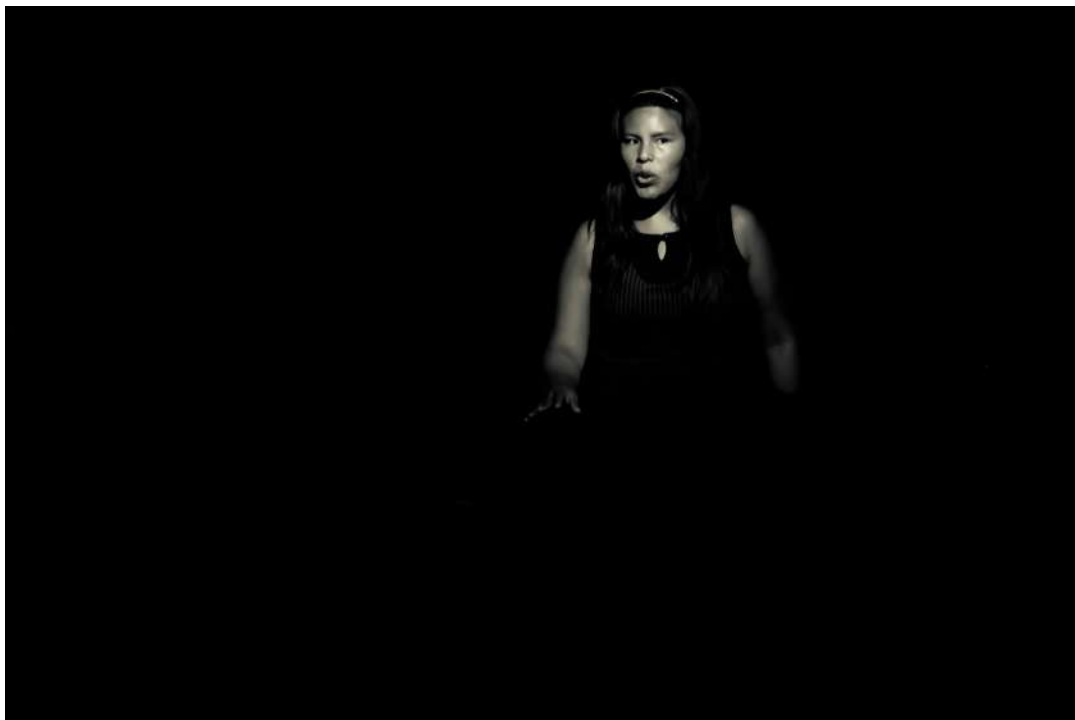
Presentación a público, escena IV, OFICIAL y TENIENTE



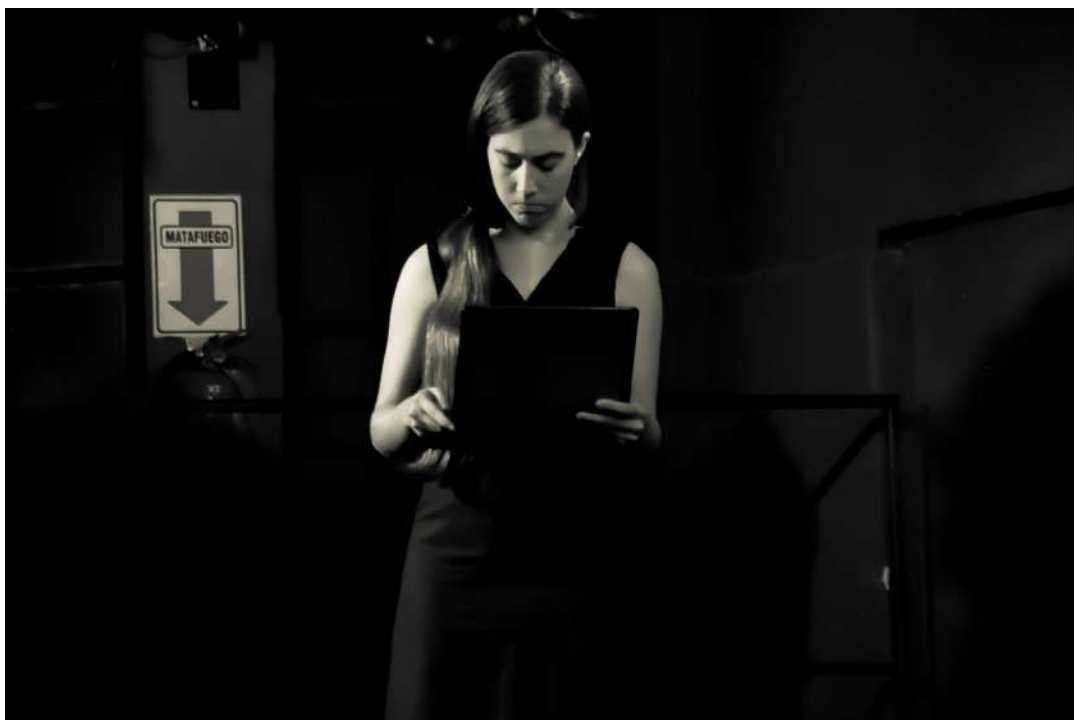
Presentación a público, escena XXXVIII, ELLA y AMIGO



Presentación a público, escena XVII, GUIA



Presentación a público, escena XXV, MUJER DE RAZA NEGRA



Presentación a público, escena XXI, MUJER PERIODISTA

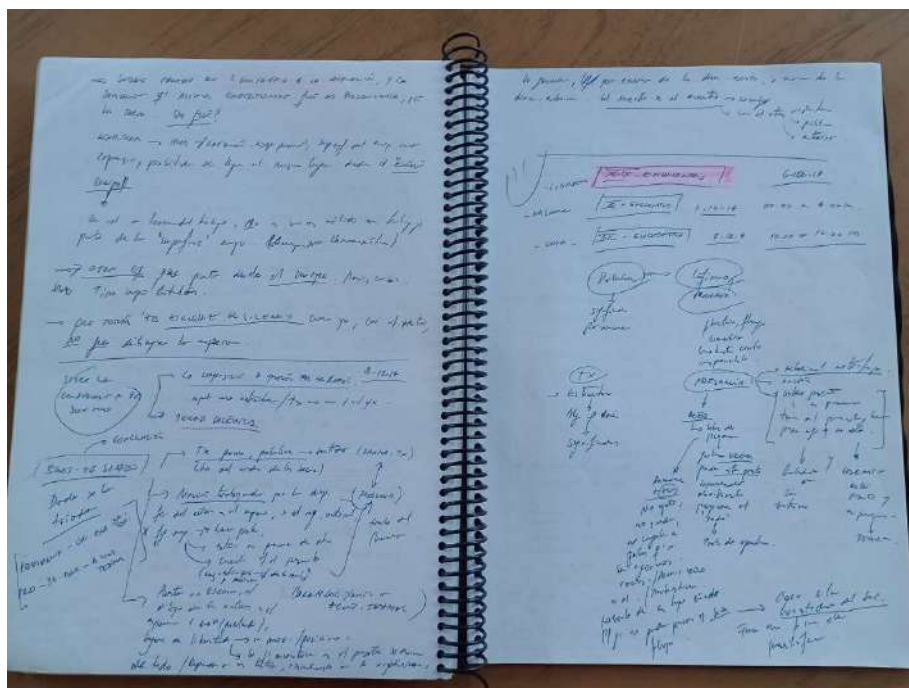


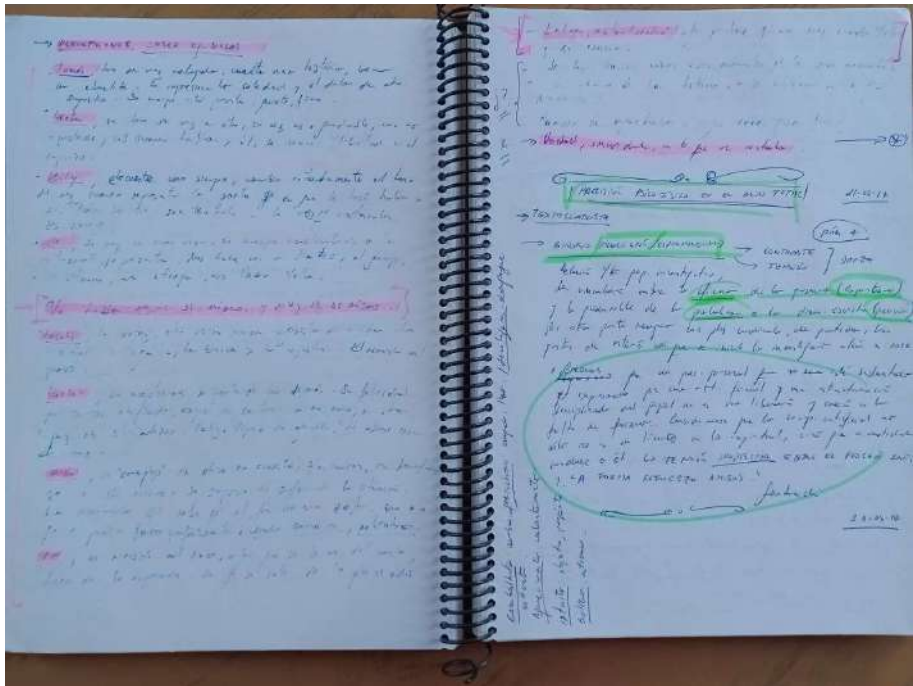
Presentación a público, simultaneidad de planos que evidencia cómo los actores una vez dentro de la escena permanecían en ella hasta el final.



Presentación a público, ELLA Y AMIGO, escena final.

NOTAS DE CAMPO - CUADERNO DE ARTISTA





Este libro se terminó de editar en la
Universidad Provincial de Córdoba
en el mes de Octubre de 2024.
Córdoba, Argentina.