

La construcción escénica desde la dramaturgia de los actuantes. Interacciones técnico-poéticas como potencia expresiva

ANDRADE, María Guillermina / Escuela de Teatro de La Plata. – andradeguille1@gmail.com

DONNANTUONI, Carolina / Escuela de Teatro de La Plata. – carolinadonnantuoni@gmail.com

Eje: Artes del Espectáculo y Educación - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Corporalidad – Transdisciplina - Teatralidad virtual - Estrategias de enseñanza- Dramaturgia de los actuantes.*

» **Resumen**

Nos encontramos como docentes y formadoras con estas nuevas maneras, con las pantallas como nueva herramienta y dispositivo, las mismas son hoy un recurso fundamental. En sus dos usos: como recurso de conexión y como recurso para crear y gestar nuevas ideas y nuevas corporalidades.

Es importante destacar que, fue fundamental a la hora de llevar adelante y pensar nuestro trabajo, hacer hincapié en el pasaje de las prácticas de integración hacia las prácticas de la transdisciplinariedad.

Este escrito, estas breves reflexiones y derivas, este amasijo de voces entreveradas intenta ser un ejercicio de traducción a palabra, apenas un asomo a la experiencia de atravesar en colectivo dos Jornadas de Integración entre las Cátedras de Actuación I y Dramaturgia de los actuantes - cátedras en las que somos docentes-. Dicha práctica se llevó a cabo en el mes de septiembre de 2020 en la Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata.

Decir entrevero de voces significa que dejaremos al descubierto a lo largo de este escrito distintas citas, comentarios, y fragmentos de dichos de muchas de las voces de maestros y referentes. Decidimos hacerlo dado que esa es la metodología a la hora de compartir clases con los estudiantes ya sea por referencia a textos compartidos antes de los encuentros o porque son entretejidos a lo largo de ellos.

Pensar la práctica de la escena como campo de conocimiento, como “un otro modo” de conocer, nos invita a observar, entre otras cosas, los desbordes entre las disciplinas que la componen. Comprender la escena como “artificio en vida” -como espacio donde conviven e interactúan múltiples elementos-, permite re-conocer, registrar y ahondar en las mixturas y superposiciones de métodos, técnicas, operaciones y procedimientos que la integran. Los re-direccionamientos continuos y sorprendidos que esto último propone genera desplazamientos inesperados dentro de la práctica haciendo aflorar nuevos supuestos ante el específico trabajo de construcción escénica que permiten revisar, repensar y

alimentar los formatos habituales de entrenamiento y ensayo para abismar subjetividades hacia la actuación, la experimentación con la relación entre los cuerpos y la exploración de cada uno de los otros dispositivos escénicos.

› **Presentación**

La Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata (ETLP), es un instituto de educación superior, perteneciente a la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Siendo una escuela de educación artística pública y gratuita, con 72 años de trayectoria en el lenguaje Teatral. En la ETLP se estudian las carreras de Profesorado de Teatro, Tecnicatura en Actuación, Tecnicatura en Escenografía, Vestuario y Maquillaje.

La escuela se caracteriza por brindar una formación integral, trabajando interdisciplinariamente entre los diferentes espacios curriculares, prácticas a las que denominamos de “integración o articulación”, y transdisciplinariamente en el último año de la formación, con la integración de las distintas carreras, en las prácticas profesionalizantes, producciones que implican la creación de una obra teatral y su puesta en escena. Este proyecto se realiza partiendo de una “investigación escénica” al interior del lenguaje y la producción teatral, implica que el montaje de la obra con la que egresan lxs estudiantes sea el resultado de un proyecto de investigación con hipótesis, premisa, lineamiento estético a investigar, una fundamentación del mismo con marcos de referencia teóricos y estéticos definidos, propuesta metodológica de trabajo, propuesta de evaluación. Este ha sido un proyecto puesto en marcha en el 2020, con la intención clara y definida de producir escritura y registro de las experiencias y la conceptualización de la praxis, ya que la ETLP, se caracterizó históricamente por un quehacer teatral que, desde la praxis no volcaba sus experiencias al escrito, registro y documentación de las prácticas desarrolladas, como productoras de teoría y conocimiento. Este giro involucra el replanteo de las prácticas y las metodologías aplicadas en pos de planificar el desarrollo de la trayectoria formativa de nuestrxs estudiantes, brindándoles desde su ingreso hasta su egreso en las distintas carreras, la posibilidad de investigar de diversas maneras y con diversas modalidades de registro, producción y documentación, siendo estudiantes-artistas-investigadorxs, productores de conocimiento.

El siguiente documento ha sido producido por las docentes a cargo de los espacios curriculares del 1er año de la Tecnicatura en actuación.

Jazmín García Sathicq. (Vicedirectora de la ETLP)

Desde hace tres años compartimos aula en lo que la institución se da por llamar “integración”. De esta forma compartimos clases abiertas, actividades de difusión y actividades de extensión dentro de las prácticas de las materias de la ETLP.

... apertura y tolerancia son las características fundamentales de la actitud y visión transdisciplinaria. (...) La apertura incluye la aceptación a lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. (Romero-Giménez, 2012: p. 84)

El transitar los materiales desde una mirada conjunta, navegar dentro de ellos, desarmarlos y agrietarlos, nos ofreció la posibilidad de asistir al proceso de interacción e integración de las teorías que subyacen dentro de la escena, observar los diálogos múltiples que la habitan al mismo tiempo, utilizar variados métodos y técnicas que facilitaron el registro de un enorme universo de memorias, herencias y referencias que conviven y sostienen la práctica pedagógica y, por extensión, filtración y contagio afloran en los materiales escénicos contruidos por los actuantes. Asimismo, como siempre y a pesar del contacto virtual (que en un principio se pensó como obstáculo), volvimos a trabajar desde y hacia los cuerpos. Comprendimos una vez más la necesidad de explorar las nociones de cuerpo pensándolo como “extensión permeable y expansiva”, idea que nos permitió revisar diferentes modos del encuentro como en el decir de la voz de Victoria Pérez Royo:

La forma de ser cuerpo va más allá de la forma que refleja el espejo... pocas veces mi cuerpo respeta los límites [...] los cuerpos se proyectan fuera de sí hacia otros cuerpos [...] así como también se meten en el nuestro otros cuerpos queramos o no queramos [...] los cuerpos viajan fuera de sí para encarnar otros, para reunirse con otros y ampliar su potencia [...] Muchas veces nos proyectamos por medio de un ritmo o un movimiento para alcanzar a otros en resonancia, o en intensidades o energías, o una imagen [...] Los cuerpos se contactan con los cercanos pero a veces consiguen viajar mucho más allá [...] El cuerpo y la imagen se proyecta lejos en el espacio y en el tiempo. Los cuerpos viajan [...] formamos cuerpos comunes y nos unimos unos a otros [...] El cuerpo es mío pero la corporalidad es relacional. (2019)

› ***El relato de los sucesos***

Un estilo transdisciplinar de investigación puede sólo emerger si la participación de las personas expertas interactúa en forma de discusión abierta y de diálogo aceptando cada perspectiva como de igual importancia y relacionando las diferentes perspectivas entre ellas. (Romero-Giménez, 2012: p.54)

En un principio las jornadas estuvieron pensadas desde la integración de actividades de ambas materias (práctica que se realiza de manera recurrente en la Escuela) y que ya habíamos realizado durante el año 2019. Pero en 2020, quizás por la intensidad y diferencia en los modos de hacer el abordaje de las prácticas, ante la contingencia causada por el Covid-19 y frente a la necesidad de utilizar plataformas virtuales para los encuentros sincrónicos fue preciso reinventar las maneras de llevar adelante las prácticas. De forma inesperada nos encontramos atravesadas por las pantallas y posicionadas de manera diferente ante el desafío de las clases y de la integración. Este novedoso modo de trabajo en medio de un contexto dificultoso, nos dio la posibilidad de acceder al registro grabado de los encuentros (realizados a través de la plataforma zoom), y nos permitió hacer a posteriori un análisis exhaustivo del proceso de trabajo. Escuchamos, desgravamos y transcribimos nuestras propias

voces y decires a través de una operación que dimos en llamar “peinadas”. Realizar ese nuevo registro minucioso y ese pasaje/traducción de la palabra hablada a la escrita nos dio la posibilidad de reflexionar sobre las resonancias y alcances del trabajo, sintetizar largas horas de pruebas, ubicar referencias, operaciones y perspectivas contenidas y atravesadas en el mismo.

Como base del trabajo se propuso la exploración escénica desde la perspectiva de cada materia, sobre materiales pre-existentes construidos por los estudiantes en Actuación I tomando como referencia y punto de partida escenas enmarcadas bajo los parámetros de obras de teatro realista.

Sonidos que estremecen por su presencia. Por su ausencia.

Esos acentos criollos de mis tías cantando, los hermanos payando borrachos en las fiestas familiares en el patio de casa.

Y mi padre cantando tangos, cantando con mi madre.

Nido Gaucho.

Todo el viaje de Buenos Aires a Mar del Plata cantando.

Sigo escuchándolos, sigo extrañando esas voces. (Banegas, 2007: p.18)

Durante esta experiencia colectiva comprobamos que en la superposición de perspectivas sobre la construcción escénica se propician lógicas inclusivas y el hecho de imbricar los enfoques hace que se retro-alimenten y provoquen una puesta en relación de los elementos escénicos propiciando cortes, discontinuidades, fragmentaciones, zonas de contraste, fricciones, equivocaciones, fallas, accidentes, lapsus, errores e incoherencias que dan lugar a una “organización” más compleja de los materiales, propiciando una acumulación técnico-poética de capas de sentido que provoca una inestabilidad que hace que la actuación desde los cuerpos y la escena estallen.

Con la idea de flujo aparecía también la idea de corte. Pero es más claro entender el flujo en la actuación: la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva. Es más fácil entender eso y transitarlo, se vuelve muy verificable: la persona se siente más inteligente, más audaz, más amplia, con una capacidad de observación y de síntesis. En cambio la cuestión no parece tan clara en el caso de los cortes: intentar, no salirse del relato, crear otro relato, mejor dicho producir un corte de relato. ¿Qué sería eso? Un vacío, burbujas de vacío: campo emocional, deseante, que busca producir algo en el otro y, a la vez, consciente de que eso va a ser leído por alguien, va a ser tomado, como una especie de botella lanzada en el océano con algo muy íntimo -aunque no digas nada ni cuentes nada biográfico- y donde se torna muy lábil el límite entre la presencia y la representación, entre lo real y el campo ficcional. Se me hace muy ostensible que estoy trabajando sobre ese borde. (Bartís, 2018: p.9)

Asimismo el hecho de registrar, analizar e incorporar los mecanismos que constituyen la escena, reconocerlos y administrarlos es observar también las múltiples interconexiones y funciones que la habitan y esto mismo posibilita pervertirles, intercambiarles y transponerles. Como en el decir de la voz de Romero y Giménez se crean “... sistemas relacionales que desbaratan la parcelación del conocimiento, privilegiando la retroalimentación, la interacción, y la interconectividad en un complejo

entramado signado por la multi-dimensionalidad” (2012: p.10) dando lugar a “vacíos posibles” entre elementos que al ser explorados, sacuden la escena o sus fragmentos y comienzan a desdibujarse los gérmenes o puntos de partida previos (imágenes o situaciones de referencia, texto de autorxs etc.)

El procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. [...] Sin embargo, el comportamiento decisivo que define la metáfora no se limita al dispositivo que la promueve. Es un resultado de elaboraciones a veces disímiles u opuestas. Lo que determina la dimensión metafórica es que inevitablemente torna opaca su referencia. La metáfora puede partir de una única noción. Una idea que, tamizada por el proceso poético, va perdiendo porciones, se va diluyendo, dejando atrás fisonomías estructurales y detalles que pueden convertir esa imagen preliminar en un residuo de sí misma tan lejano que a menudo resulta irreconocible. (Belinche, 2016: pp.29-31)

Por lo cual estos “vacíos posibles” se convierten en espacios plagados de nuevas acciones e imágenes por nombrar, que a su vez nuevamente intercalados, superpuestos y atravesados por operaciones tales como la deformación espaciotemporal, la insistencia, el perdurar, la repetición y la deriva dan lugar a la aparición de un sin fin de asociaciones e imágenes produciendo metáforas teatrales: zonas de enorme potencia expresiva que configuran imágenes, situaciones y acciones impensadas e inesperadas dentro de la escena. De esta manera se proporcionan desplazamientos, transformación y despliegue de sentidos que habilitan la activación de la mirada y la experiencia de quien especta.

Jornadas de integración entre Actuación I – Dramaturgia de les actuates.
Jornada I: “Ecos de la carne”. Jornada II: “Aboyar, abollar, detallar la escena”.

Perder la forma humana para tomar el lugar de las fuerzas, no de las interpretaciones.

Perder la forma humana para alcanzar lo humano, aquello que en su aparente disfraz, desnuda lo intolerable de ver. Como campo de experiencia, como arte, puedo decir que atravesar estados extremos de vida y muerte, cuando nos “deshumanizamos” en pájaros cantando en un puente colgante en el abismo, por ejemplo, comienzan a aflorar sensaciones que van componiendo al devenir, sensaciones que se nutren del devenir mismo, no de una percepción rememorada.

Sensaciones virtuales, de acumulación de percepciones... pero en una encarnadura que ya es pura composición actual. (Volij, s/f: p.1)

No existe una democracia sin una educación democrática y una educación para la democracia. (Meirieu, 2020: p.1)

Pensamos la clase como dispositivo que abre puertas y posibilita entrenar la práctica situada, democrática, comprometida con el contexto y dentro de la cual se activa la escucha y se generan espacios para las diferencias. Concebimos además el arte como mecanismo de descolonización de los cuerpos. El propio espacio del aula, los intercambios que en ella acontecen son una gran herramienta para analizar y deconstruir miradas y perspectivas sobre “el cuerpo expandido fuera de sí sin olvidar las singularidades” (Pérez Royo, 2019) y la escena; además de habilitar espacios de reflexión acerca

de los distintos puntos de vista político-filosóficos sobre poéticas y prácticas. “Cómo me implico en la escritura, con la palabra, con otro modo de hacer, es una pregunta ética, por supuesto, política, y fundamentalmente poética.” (Flores, 2016: p.5)

Nos permitimos recordar aquí que este escrito intenta transcribir nuestro balbuceo. Utilizaremos el universo de palabras que surgieron durante las reuniones preliminares a las clases, encuentros de intercambio y planificación. Compartiremos estos bocetos de ideas que aparecieron a la hora de pensar objetivos y actividades para las jornadas “ECOS DE LA CARNE” y “ABOYAR, ABOLLAR, DETALLAR LA ESCENA” y luego las palabras y gritos que afloraron durante la práctica sabiendo que fallaremos, que será insuficiente. Las palabras desbarrancarán y muy posiblemente se alejarán del lenguaje académico/institucional.

Nos damos este pequeño permiso en el tono y uso del lenguaje porque estamos convencidas de que el aula inventa sus palabras, igual que la escena; y que quizás algo de estos usos de las palabras y de la escritura, estos tartamudeos, estas “cosas escriturales”, bocetos, notas, repeticiones y amontonamientos de palabras “inadecuadas” nos permitan seguir con este intento de traducción de la experiencia, ya que la misma se trató de un sin fin de “entres”: entre las palabras y las cosas, entre unas voces y otras, entre las ideas y las citas, entre los cuerpos y las pantallas, entre una materia y la otra, entre los objetos y los sonidos, entre técnica y poética, entre lo hecho y lo imposible de nombrar.

Desde aquí entonces insistiremos en estos otros modos de hablar/escribir que la propia práctica desfleca para seguir intentando ofrecer un asomo a una experiencia que aún “eca” en nosotras.

Notas y reformulaciones en base a los contenidos y objetivos.

Aproximación a la construcción del personaje.

No “casarse” con las circunstancias dadas. Permanecer en estado de exploración permanente. Generar capas de sentido.

No “fijar” ideas. Ampliar potencias poéticas de la escena desde la materialidad del cuerpo/acción.

La contradicción. Contrastes técnico-expresivos y su aporte al universo poético de cada actuante.

¿Cómo entra la otredad en mi cuerpo? ¿Qué y cómo lo hago? ¿Qué y cómo hace le otre? ¿Qué me dejo hacer? Acción e interacción.

Resquebrajar del personaje. El espacio en el propio cuerpo. Focalización de la acción. Operación *perdurar*.

Respiración, acción e imagen. Intensidades y recorridos. ¿Qué imágenes construyo dentro de mí? La vida “entre” el cuerpo e imagen.

Columna vertebral y acción: ¿Cómo es la espalda del personaje? Columna vertebral, proyección de la acción y resonancias poéticas.

El derrame de las imágenes por mi cuerpo. Ecos del cuerpo hacia la imagen, ecos de la imagen hacia el cuerpo.

Condensación y suspensión de la acción. Sostén. Repetición y disociación.

Metodología: En cada uno de los encuentros se trabajó con la misma metodología: se inició con una entrada en calor, luego se abordaron fragmentos de materiales preparados previamente de manera individual y luego se abordaron las “escenas” en dúos, sin cortes en el tiempo y apelando de manera permanente al uso y exploración de herramientas técnicas sobre los materiales a fin de ahondar y expandir los universos poéticos contenidos dentro de algunas zonas y fragmentos para luego transponerlos y/o montarlos a la escena compartida con el otro.

Objetivo general: Desestabilizar la escena.

Las voces de la práctica.

Escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar -y actuar- es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado [...] escribir o bailar es trazar una historia posible, hacerse consciente de ella, interrogarla [...] Hacer presente este cuerpo es asumir la voz propia. (De Naverán-Écija, 2013: pp. 1-3)

Cada palabra, cada flor, cada mirada son balbuceos. Sólo un lenguaje de balbuceos puede responder al balbuceo constitutivo de la realidad, a su articulación incompleta. No hay poesía, ni canto ni arte, que puedan escapar a esta dislocación esencial. No hay palabra completa, ni flor completa, ni mirada completa. (Juarróz, 2005: p.441)

PALABRAS entre EL AIRE el CUERPO y el PAPEL. Desprolijas en el intento de una imposible traducción del hecho vivo, entreveradas con las voces y decires de tantos otros que nos habitan.

“Ese cuerpo, el cuerpo atravesado por la metáfora, no está ni bien ni mal. Ese cuerpo está presente” (Condró – Messiez, 2016: p.57)

“Me gusta mucho pensar que la obra no es el texto de la obra. La dramaturgia de una obra de teatro está hecha de todo el material que se sube a escena, el tejido complejo que se gesta en la coexistencia de todo.” (Obersztern, 2018: p.76)

Caldeamiento ligado al *deseo* de movimiento y registro de la respiración. “*Respiración*” como alimento de la acción, un inhalar y exhalar entreverado con el cuerpo, y el cuerpo pensado como territorio a explorar. *Activar* desde la percepción de un deseo incipiente de movimiento, desde una hilacha de deseo o idea de movimiento, desde la *materialidad* del deseo. Contagio. Transposición.

Cuerpo respirado y receptivo. *Piel, huesos, músculos, órganos* concentrados. Cuerpo y aire, *asociaciones e imágenes. Cuerpo re-pensado* en capas, con sus huecos, sus partes, sus intersticios, sus humedades. “*Ese otro cuerpo propio*”. Y lo propio del cuerpo pensante. “*Volver a llamar al deseo*” con el cuerpo. *Escucharlo*. Cuerpo territorio. Lo concreto del cuerpo. “Mapear” la exploración. Afuera y adentro. Mocos fluidos, mugre y olores que también son cuerpo. *Registro de columna vertebral*. Tonos, resonancias desde y hacia ella. Micro-acciones. *Ecos* de la exploración con la focalización sobre el tórax-columna.

Lo propio de la teatralidad es la presencia de materialidades; por ello, la imagen teatral se inscribe en las corporalidades que se presentan durante la realización escénica. Es decir que el cuerpo es la superficie de registro de la imagen. Éste ya no es el portador de un sentido a priori; lo visible no se atribuye necesariamente a una significación. Entonces, es claro que la imagen en el teatro, el cuerpo-imagen, se desvía hacia un territorio productivo, donde se da lugar a sentidos heterogéneos. (Perrone, 2019: p.4)

¿Y dónde nace una mano? ¿Dónde están las raíces de las acciones? ¿En las entrañas? ¿En qué “entre” del cuerpo destella una idea/imagen/asociación? Saliva, suelo pélvico, ano, axilas, dientes, lengua... ¿O en la piel? “*Focalizar*”. Huir del plano general. Explorar la potencia de lo pequeño. ¿Cómo lo que no se ve potencia y nutre lo que sí se ve?

Acciones básicas. Todo el cuerpo y sus partes. “Volver a las capas”. Focos en exploración activa con el espacio. *Dentro, fuera, lejos, cerca*. Y también es con el tiempo. Los usos posibles del “tiempo”. ¿*Qué hago y cómo lo hago? ¿Dónde y a qué ritmo?* “*Registrar imágenes*”. *Superponerlas*. Interacción entre *cuerpo – acción – espacio – tiempo – respiración*, su administración y despliegue hacia el encuentro de imágenes propias. “Asociaciones” terreno para la actuación. Siempre *es con el cuerpo en el espacio y con el tiempo*. Activación técnico/poética que lo dispone para la escena y para el encuentro con otre.

Activar los contrastes quietud–movimiento. Las relaciones posibles entre ellos, sus interacciones, su retroalimentación, sus potencias en juego con las respiraciones.

La sonoridad del foco. Inventar un sonido dentro. *Transposición de foco* lo que sucede adelante puede suceder atrás. *Arriba, Abajo y así*.

Volver a la trama. Ir y venir entre lo que puedo decir de mí y lo que mi cuerpo presenta y propone casi de forma caprichosa. La contradicción. Y no. Estar poner-le palabras a universos tal vez inconsistentes. La presencia de la imagen mental, real, virtual, colabora a dar formas y sentidos. Porque decir lo que fantaseo, gritar una imagen, susurrar una acción, nos hace ficcionales. Interpelar el territorio del cuerpo en sí mismo, bailar una idea, hablar de una sensación, tocar una palabra, estallar un sentido, vomitar una imagen... nos envuelve y nos proyecta. Nos menciona y nos presenta. (Dias Correia, 2018: p.61)

Registrar. Anotar. Repetir. Traducir a palabra lo que pasó.

“Intención de la acción”. *Detención. Retención de la acción y deseo.* Habitar el deseo de hacer. *Redireccionar* la escena hacia zonas inesperadas hacia territorios que quien especta no espera.

Los *contrastes* y su inmenso caudal de imágenes. Conflictos técnicos derivados en destellos de acción/emoción.

Detalles: dientes, cerebro, pupilas, globos oculares, piel del vientre, corazón, ¿Es igual subir o bajar una parte del cuerpo que otra? Intestinos, rodilla, mano, huesecillos de las manos. El color de los huesos, de los órganos, asociaciones. ¿Cómo reverbera, cómo “eca”, resuena ese foco sobre el tórax? *Apalabrar* el foco. ¿Cómo activa la columna?

¿Y si de repente la alerta fuera tan extrema y la sensibilidad tan sutil que la quietud se revelara como retención voluntaria del movimiento continuo? Esa quietud del cuerpo vivo sería el movimiento supremo, la expresión de un deseo. Cuerpo que sabe que no puede detenerse sino retenerse. Cuerpo que puede estar quieto porque sabe que no puede estar quieto. En el gesto inicial están todos los recorridos. (Condró – Messiez, 2016: p.33)

Y *la quietud*. Estar sostenida por la acción. Superposición e interacción entre acciones, conflicto e imagen. *Siempre por lo menos dos cosas pasan. Perdurar.* Retener la acción elegida. Perdurar en ella haciendo pequeñas exploraciones en *tiempo, espacio, respiración*. Exploración micro espacial/micro temporal. La respiración como un otro órgano.

Apropiarse y estallar aquello que no se ve dentro de lo que estoy haciendo. Exploración de la aparente quietud como potencia expresiva. ¿Qué imágenes me habitan?

CONTRASTES TÉCNICO EXPRESIVOS: de repente... ¿qué? Salir de una acción para entrar en otra. Viajes entre acciones. Contrastes repentinos del uso del *tiempo/espacio/respiración* dentro de la misma acción o en salto hacia otra. Generación de imágenes, asociaciones, evocaciones. ¿Qué tamaño, extensión, superficie, puede tener un contraste? ¿Cuánto tiempo puede durar? ¿Qué ritmos, deslices de tiempo, velocidades podrá tener?

El objeto como otra parte del cuerpo. Como una extensión de mí. Como algo, una cosa que entra y sale de mis acciones. Someter al objeto a las mismas operaciones a las que someto al cuerpo. Retiene la acción, la desea, respira, perdura, repite, loopea. Ofrece contrastes. Caer, subir, bajar, saltar, por partes o entero. El objeto como una cosa que me hace cosas. Ser el objeto de mi objeto. ¿Qué operaciones haré para encontrar la columna vertebral de ese objeto? ¿Su piel, sus ojos, su voz?

Según Heidegger “todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan”. Entonces, si el espacio como constructo deviene de nuestra capacidad de habitar, si es el resultado de estar presentes allí donde construimos nuestro lugar ¿cuál es esa dimensión

del espacio que se configura como acto previo a su formalización material? (...) estamos hechos de espacio y creamos espacio, podemos aseverar que es en su carácter convivial que el teatro funda esta primera dimensión de su particular espacialidad. Primero habitamos, luego vendrá la morada. (Díaz, 2020: pp.71-72)

“Transponer los espacios del cuerpo dentro del propio cuerpo”. Todo lo que sucede adelante puede suceder atrás. Ojos en la nuca, en la espalda, senos en las escápulas, ombligo en zona lumbar. *Pervertir los espacios del propio cuerpo. Pervertir la anatomía del cuerpo*: ¿Dónde los ojos? ¿Dónde los oídos? *“Usar el espacio”*. ¿Qué me pasa con eso? ¿Cómo los usos del espacio intervienen el material y lo activa?

La mirada y el espacio. Líneas, proyección, expansión y contracción.

Romper el tiempo. Aceleración, detención, desaceleración. Estallar el tiempo. Actuar con lo invisible: dentro de los órganos, ¿qué?, la sangre, el aire de los pulmones, las agüitas de los ojos. Los líquidos, los humores, los fluidos del cuerpo, también forman parte del cuerpo y acciono con ello.

La voz como un relámpago sobre o desde ese abismo de siempre.

La voz.

Siempre quiere llegar a otro.

Quiere ser oída, sentida, recibida.

Pero ¿qué quiere ser oído?

¿Qué en la voz vibra y me estremece

como parte de un secreto tesoro de lenguajes? (Banegas, 2007: p.12)

“Sonoridades”: risas, quejidos, susurros, balbuceos, sollozos, toses, suspiros, grititos, soniditos, llantitos, construir un paisaje sonoro.

Exprimir cada palabra, hacer que choquen una con otras en combinaciones nuevas hasta que estalle el sentido para hacer temblar la experiencia (Condró – Messiez, 2016: p.56)

La palabra y el espacio. Palabras dentro o fuera de mí. La palabra como objeto. Y si *“es un objeto”* también podré operar sobre ella como lo hago sobre mi propio cuerpo, o con el objeto. Entera o en partes, balbuceada, fallida, susurrada, gritada, pensada, imaginada, siempre accionante como algo que brota de mí. Repetida, caída, subida, enorme, lejana, pequeña o cercana, suspirada, quejosa, riendo o llorando. Habitada por contrastes. *Palabra silenciada*, acallada. Vibrante en el deseo de salir desde las entrañas hacia el espacio rodeante. La palabra ¿dónde? ¿Cómo? ¿Cuándo? Y ¿Cómo el campo sonoro posterior al silencio? *Palabras* como melodías, salmos, como oración o ruego. Palabras incomprensibles y hermosas que se ofrecen al espacio. *La actuación* es el sonido de la escena. Luego llegarán las palabras que serán habitadas por esos paisajes.

Pensamiento/imagen y su traducción al campo sonoro. Aullar, ladrar, maullar, gritar. Suspirar las risas o gorgotear los gritos. El sonido dentro de las palabras. Me tocan las palabras de le otre, me hacen cosas sus silencios.

Vestuario como objeto. Estar dentro o fuera de él, El vestido configura una suerte de entre-lugar o espacio intersticial entre el cuerpo que lo habita y el mundo que lo rodea. Pero de ningún modo se trata de una relación aséptica: cuerpo y vestido son objeto de mutua afectación. (Díaz, 2020: p.73)

Habitar y sostener la escena, una escena construida de acciones, cuerpo y contrastes. Aquello que no se ve nutre aquello que hago, lo sostiene. Retener el deseo de hacer, habitarlo y retenerlo, alimentarlo. Trabajar sobre materiales pre-construidos y echar luz, abrir grietas a través de las herramientas técnicas trabajadas durante el entrenamiento. Apropiarse de las herramientas técnicas y dejar de pensarlas sólo como espacio frío y técnico para poder repensarlas como sostén del espacio expresivo todo de la escena. La actuación “es” con la técnica.

Escena como *mapa* dentro del cual habitan gérmenes de materiales antes construidos. Un *mapa*, una zona de exploración sin fin. Un espacio donde el *cuerpo en acción e interacción* con el *tiempo*, el *espacio*, la *respiración*, el *tono muscular*, el *campo sonoro*, los *objetos* produzcan *metáfora*. La escena como un paisaje habitado por los paisajes de cada actuante, donde la actuación nombre lo que no está: imagerías, fantasías, memorias, ecos de poesías.

Le otre como un paisaje ¿Qué puedo tomar del cuerpo del otre? de sus movimientos, sus gestos, ideas, ¿qué es lo que le otre me da? ¿Cuál es el paisaje que me ofrece? ¿Qué me contagia? *Absorber a le otre, actuar, accionar, atravesarse siempre al menos por dos cosas. Actuar es metáfora y siempre es con otre.*

Navegar con el personaje: Salgo a pasear de la escena.

Voy a viajar y pasear al personaje, voy a hacerlo experimentar, sentir para luego volver a meterlo al mismo universo.

Le hago preguntas. Lo cuestiono. No lo dejo tranquilo. Lo someto a un interrogatorio sobre gustos y placeres.

Lo meto en su territorio.

El Territorio.

El espacio ficcional. Secuencia de leyes y reglas.

El universo de ese personaje. Con ese vestuario. Con esos objetos. ¿Cómo reinventar, transformar el espacio cotidiano para inventar otro?

Una escena es una multitud de micro-escenas dentro.

Luego voy a elegir un momento de la escena y me voy a meter ahí, en ese instante que dudo, o que más disfruto, o que me genera miedo, ese temblequeo... voy a bucear ahí pura exploración del espacio, tiempo, entran los objetos, las texturas y veo cómo convive, como empuja la escena ya armada o la desplaza, o la desarma. Se me resquebraja lo construido, lo armado del personaje y de repente, aparece lo imprevisto, lo que me sorprende, me desconcierta, me sacude, me hace llorar, reír, romper, rascarme, caerme, desmayarme.

No mi cuerpo, sino yo en él. (Volij, s/f: p.1)

El cuerpo es el escenario. (Cita de M. Rosenzvaig a Alejandro Catalán, 2011: p.119)

De la consigna al enigma." (Pelegrin, 2017: pp.15)

Voy a elegir una zona, como si ella pensara, actuara. Focalizo en ella, todo mi cuerpo vibra, late, está presente, se infla, llevo la atención como si tuviera una luz, como si se elevara. Entonces ahora actúa la mano o el ojo. Pura decisión. Pura maniobra.

Campo de fuerzas universales que se expresan en una singularidad. (Volij, s/f: p.1)

Me entrego a la desorganización no moral del momento que elegí, en el hedor, el barro, la oscuridad, el miedo, los truenos, la tormenta, la ola y me permito la desarticulación de lo que hacía, abandono y ahora no hago.

¿Y qué es el hedor? Es esa inseguridad que molesta al que va caminando, de no saber si viene una tormenta imprevista, ese paisaje desolador imposible de abarcar con la mirada, es el cansancio físico al recorrer las calles en subida. (Jordan Chelini, 2012: p.3)

Espero, Habito el presente, no hay apuro, estoy con todo eso adentro. Todo jugando dentro mío y luego vuelvo a la escena con todo eso tatuado en la piel.

Ahora soy movida por los objetos y ellos accionan en mí. Me hacen hacer. Me hacen pensar. Y vuelvo a detener el tiempo.

Espero, estoy ahí. Presente, con todo eso adentro. Y vuelvo al campo minado, a la red de los caprichos, los accidentes, los despilfarros, los desbordes, los flujos, risas, voces, relatos. Espero con todo eso adentro.

Estoy ahí.

Actúo.

El tiempo en mí.

El aire se pone más denso, espeso.

Puedo jugar con vocales y consonantes.

¿Qué posibilidades habilita la boca? Repetición y focalización de una palabra.

Sin prisa, permitir que salgan sonidos, vocales, actuar con la boca, con la lengua, voy decidiendo.

¿Qué se proyecta en el espacio? ¿Qué entra a él?

No hay nada resuelto. Estamos buscando.

Los sonidos de la escena, ese ruido que aparece detrás de la puerta. No sólo las palabras articuladas. Vocales, consonantes.

Probar con la incomodidad. Jugar con el espacio, acercarse, alejarse. Decidir.

¿Cómo es la relación entre la boca y la mano? Registrar la espalda, los apoyos... la mano sobre la boca... No desarmar lo que estoy haciendo, permitir que "entre" que te invada la imagen.

Una escena y una multitud de micro-escenas dentro.

¿De qué manera entra la otredad a mí? ¿Qué de lo que les otros hacen me llega? ¿Qué me hace el otro?

¿Cómo me abolla su voz, cómo imprime en mi piel ese sonido, esa palabra, esa frase? Espero, no resuelvo enseguida; espero que decante para ser huella, un abolle, para quedar marcada, derretida y viaje en mí una pulsión para yo intentar abollar traspasar la pantalla...

Los contrastes son decisiones, no escapes.

Los accidentes son parte de la escena, tomarlos a mi favor.

No resolverle todo a quien mira (espectadorxs).

Agenciar texturas, memorias, olores como parte de la escena.

El pelo como un mar que recorre la espalda. Eso es la escena.

Probar con cachitos de palabras... el sonido que aparece desde un hueco oscuro... Eso es la escena.

La oscuridad y la lágrima, usar esas cosas que irrumpen en la escena. Usar todo. Quizás hable distinto mientras la yemita de los dedos recorren la lana... la lana actúa, la luz, el color actúa...

Cuidado con organizar la escena sólo alrededor del texto. Todo lo otro opera, todo lo que probamos es escena.

¿Cómo es actuar la espera? ¿Cómo mi rostro/cuerpo recibe lo que el otro dice a través del teléfono?

¿Qué escondo? ¿Qué elijo mostrar?

No abandonar esa afectación, ¿cómo muta de una a otra? La mutación afectiva está llena de imágenes que construyo.

Generar contrastes entre lo que pienso y lo que digo. Aquello que pienso viaja. Y lo cuenta una mano o un diseño en el espacio.

Observar los detalles que puedo agenciarme para la escena.

Mientras tanto:

El brillo en el ojo, las pestañas, las cejas...

Las deformidades del gesto. Derrito el gesto, lo aflojo, lo dejo amasar por el aire, por las voces, la monstruosidad en mí...

Me aflojo, me desarmo, me derrito...

Actuar escuchando la voz de le otre entrando a mi cuerpo.

Yo creo que todo el cuerpo habita pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que en el cuerpo andan pensamientos descalzos. (Cita de Deborah Kalmar a Felisberto Hernández, 2017: pp.39)

¿Cómo es cerrar la escena? darle tiempo al campo expresivo de ese momento. La entrada a la poética personal.

El objeto como entidad. Al entrar al campo visual opera con toda su carga, memoria, texturas, olores y colores.

Lo fantástico siempre rueda en nuestros imaginarios. Indagar desde la condensación fantástica.

De la piel para adentro...

¿Qué hay de la piel para adentro?

Dejarme abollar por la escena, por les otre, por las cosas, las voces, los olores.

El Personaje-Ser piensa, cuando piensa actúa, porque construye en su interioridad imágenes, tiene deseos, pulsiones, olores, aunque no los diga, ni los accione.

Todas las imágenes se mezclan: las viejas, las nuevas, las vividas, las exploradas, las rearmadas, todas mías, del ser-personaje y así renovado, transformado, transpirado, descuajeringado, reído vuelvo a la escena con todo lo nuevo tatuado en la piel.

El cuerpo dejando estelas del relato en la mirada. La mirada como un lince, como un puma, como víbora. La mirada animal. O como un trueno o una roca. La mirada que golpea, acaricia, invade.

› **Actividades relacionadas con el género y el arte**

Como docentes nos propusimos una forma de trabajo que estuviera atravesada por la perspectiva y sensibilidad en géneros tanto en el momento de pensar las clases como en la selección de la bibliografía. Propiciamos la construcción de la singularidad, buscando que la escena que se construye tenga esa impronta, es decir: que el eje transversal sea la perspectiva de género. Creemos que, es desde este lugar, que se pueden modificar las relaciones individuales, grupales y sociales. Buscamos generar esos cambios a partir del encuentro con lxs estudiantes, y serán ellxs quienes también puedan seguir expandiendo una postura política, filosófica y social comprometida a partir de su recorrido en las aulas, como también fuera de ellas.

› **A modo de cierre**

Propusimos un trabajo de investigación desde el primer año dado que creemos que es una forma de empezar a abordar desde los inicios de la carrera una propuesta que en segundo y en tercer año tiene una mayor definición, esto es: investigación en arte desde la materialidad de la escena.

Pensamos este abordaje no solo para construir un cuerpo poético-metafórico, sino, como una forma de trabajar en la grupalidad de manera colaborativa y construir un cuerpo político-filosófico que, sabemos inserto en el espacio social. Trabajar en equipo propone un micro mundo, y trabajar en y para la escena es lo que nos unifica como grupo, a la vez que luego nos expandirá como sujetos sociales.

Planificamos y diseñamos los contenidos de nuestros espacios curriculares a través de una serie de actividades basadas en la interdisciplina para integrar las dos materias. Actuación I y Dramaturgia del les actuantes, y nos encontramos que en el transcurso del segundo encuentro se había traspasado ese límite para pasar a un proyecto transdisciplinar dentro del cual *nuestras voces* danzaban juntas para traspasar la pantalla, para estar ahí, dentro de la escena del estudiante.

Pensamos en construir y habitar una escena siempre móvil, inestable, inacabada, imperfecta. Comprender la técnica como sostén del espacio expresivo, como herramienta expansora de los territorios. Atravesarse por la técnica con el mismo deseo y amor con los que nos dejamos atravesar por las imágenes y emociones a la hora de la actuación. Inventar una “otra” escena donde el espacio técnico, sus elementos, operaciones y procedimientos funcionen como metáfora de “lo otro posible”. Apropiarse de la técnica para hacer estallar las poéticas propias y que la escena también estalle y se desplace de las lógicas cotidianas de las miradas sobre los cuerpos. Inventar una otra escena entre-relacionada. Multiplicar los sentidos en el cruce y amplificación de los “lugares” habitados. Desbordar, construir y habitar capas, pensar y construir zonas dudosas, mapear, montar, superponer,

artificial. Una escena siempre a punto de derrumbarse y siempre a punto de rearmarse. Actuar con lo que no se ve, con los “entre” del cuerpo. Crear “boyas”, viajar entre ellas, saltar entre ellas, no hay camino allanado. Renovar la escena permanentemente. Propiciar desbordes entre subjetividad y “personaje”. ¿Con qué nuevos descubrimientos me choco entre temperaturas, texturas olores y colores? ¿Qué encontré en el “entre” la técnica y los universos poéticos que me permitió desplegar? ¿Qué deseos? ¿Qué de las pruebas agencio para la escena? ¿La escena no serán sus pruebas?

Dejarme atravesar por le otre.

Derretirme. Abollarme. Mapearme.

Dejar que se empaste mi boca, babear.

El mar dentro de mi taza roja

Mientras las palabras caen de un libro,

Se derraman de mí.

La piel de mis piernas tatuadas con su rostro,

Sus pestañas.

Abrir la puerta y que aparezca el bosque.

Acceso a videos

Jornada I – “Ecos de la carne”:

<https://www.youtube.com/watch?v=uy5l9sxdQ5Y&feature=youtu.be>

Jornada II – “Aboyar abollar, detallar la escena”:

<https://youtu.be/9sxurttgfgU>

Muestra de fin de cursada 1° Año “A” (2020) Actuación, Movimiento, Voz:
https://drive.google.com/drive/folders/18_nY6w05ijkeiSkbvS-dLu4va5-hlzp?usp=sharing

Bibliografía

- Banegas, Cristina. (2007). Diario de la voz. En Caligrafía de la voz. CABA. Leviatán.
- Bartís, Ricardo. (2018). Ahí Vienen, Sobre el Laboratorio de Creación I Dirigido por Ricardo Bartís. 1° Ed. CABA. Teatro Nacional Cervantes.
- Belinche, Daniel. (2016). Arte, poética y educación. 1a ed. La Plata. UNLP. En línea: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Arte%20poetica%20y%20educacion.pdf>
- Condró, Lucas y Messiez Pablo. (2016). Asymetrical Motion. Notas sobre pedagogía y movimiento. Madrid. Continta Me Tienes.
- De Naverán, I., Ecija, A. (2013) Introducción: Leer, bailar, escribir. En Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid. ARTEA.
- Dias Correia, Ayelen. (2018). Gramática de los cuerpos. En El ojo y la navaja, N° 1, pp. 60-61. La Plata. Malisia.
- Díaz, Gabriela. (2020). Derivas. En El ojo y la navaja, N° 4, pp. 70-74. La Plata. Malisia.
- Flores, Valeria. (2016). Saberes desbiografiados para una ars disidentis. En Políticas de la investigación feminista. Perspectivas para las artes, el pensamiento y la educación. Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales. Centro de Estudios sobre Epistemología y Metodología de la Investigación Volumen 14, N° 2. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/08/saberes-desbiografiados-para-una-ars-disidentis.pdf>
- Hernández, Felisberto citado en Kalmar Deborah (2017). El movimiento y la educación. CABA. Novedades Educativas. (pp. 39)
- Jordan Chelini, M. Eugenia. (2012). Kusch y la posibilidad desde el “estar” americano.” Aportes para una filosofía Afro-indo-Americana. En FAIA. VOL. I. N° I. ISSN 2250-6810. En línea: [Dialnet-KuschYLaPosibilidadDeUnNuevoPensarDesdeElEstarAmer-4045884.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4045884)
- Juarróz, Roberto. (2005). Poesía Vertical II. CABA. Emecé.
- Meirieu, Philippe. (2015). La pedagogía tiene que seguir siendo subversiva. En Plan Nacional de lectura. Ministerio de Educación Argentina. En línea: <http://planlectura.educ.ar/?p=1155>
- Obersztern, Mariana. (2018). Me gustan mucho los restos, manejarme con lo que queda. En Cuadernos de Picadero, N° 33, pp. 72-81. CABA. INT.
- Pelegrin, Ana citada en Kalmar Deborah (2017). El movimiento y la educación. CABA. Novedades Educativas. (pp. 35)
- Pérez Royo, Victoria. (2019). El grado cero de la corporalidad. CABA. BP19. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis>
- Perrone, N. (2019). La imagen teatral. Cartografías del cuerpo como presencia en la realización escénica. En *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (29), 33-45. <https://doi.org/10.34096/tdf.n29.6512>

Romero, A.; Giménez M. (2012). Transdisciplinariedad. En línea:
<http://www.deartesy pasions.com.ar/03/doctrans/ayt.pdf>

Rosenzvaig, Marcos. (2011). Alejandro Catalán. Imaginario actoral. En Técnicas actorales contemporáneas: las propuestas de 16 grandes maestros, cap. 3. Buenos Aires. Capital Intelectual.

Volij, Rhea (s/f). Perder la forma humana. En Rhea Volij-Danza Butoh <https://www.butohrheavolij.com.ar/new/>

Normativa vigente

Ley N° 26.206 de Educación Nacional.

Ley N° 26150/05 Programa Nacional de Educación Sexual Integral.

Ley N° 26743 Ley de identidad de Géneros.

Ley N° 13.688 Provincial de Educación.

Resolución N° 175/11 Profesorado de Teatro.

Resolución N° 13255/99 FOBA, Formación docente y Tecnicaturas Teatro.

Dirección General de Cultura y Educación (2016), La naturalización de la desnaturalización, DEA. En línea:
<http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=documentos>

Dirección General de Cultura y Educación. (2016). El arte como conocimiento. DEA. En línea:
<http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=documentos>

Dirección de Educación Artística. D. G. C y E. Aportes para una Educación Artística desde la concepción de las artes integradas. En línea: <http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=documentos>

Resolución 285/16. Plan Nacional Argentina Enseña y Aprende (2016-2021)

Resolución N° 1664/17 Educación Inclusiva de niños, niñas, adolescentes, jóvenes y jóvenes adultos con discapacidad en la Prov. de Buenos Aires.

Resolución CFE 111/10. La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional.

...

***Vale aclarar que usaremos el lenguaje denominado “inclusivo”, con el uso y empleo de la e o x, en lugar del masculino plural, en función de establecer una comunicación que no generalice ni excluya la diversidad de géneros e identidades posibles.**