

BITÁCORAS DE ENSAYO

CRISTINA BANEGAS (CB)
&
ADRIANA GENTA (AG)

AG - 11/1/1988

Colocar el comienzo con algo ya instalado. P. ej: restos de un banquete. Ismene drogada. Salón de la casa rosada. Pasan soldados a través de la ventana. Se ve la Plaza. Enfermeras, limpieza del salón.

No hay que interpretar la obra. La obra es un paciente que te miente. Así hay que tratarla. Ir en contra. La incredulidad de uno va al corazón de la obra.

Capaz que Antígona es una huérfana que está inventando todo. A lo mejor es todo un delirio. Hay que tratarla como un paciente.

Es todo mentira. Hay que desconfiar.

Coro de trabajadores. Fondo de audio de noticiero. Vulgaridad, promiscuidad, sonido caótico, de semi-borrachos. Marchita de información y aparece Creón.

CB - 11/1/88

Primera reunión Antígona: 5/1/88

El lugar, colocar el texto dentro de lo imaginario. Cómo es el lugar, el palacio de Tebas, qué imaginamos.

Tiene que haber un desorden previo.

Salón que da a Plaza de Mayo, después de un banquete orgiástico. Enfermeras limpiando. Ismene drogada. Una enfermera la droga. Militares que miran por la ventana. Un lugar donde ha pasado antes, donde hubo transgresión.

Antígona está junto a Ismene y llora, grita. Lo que está a su alrededor le despierta odio.

¿Apelar a la cultura o a la imaginación? ¿Una versión moderna de una obra clásica? ¿O hay una imagen primera que da la nota, el tono de la composición?

Tiene que ser una violencia narrativa de signos abstractos.

Tiene que empezar con algo intolerable.

La obra es como un paciente. Una histérica mentirosa que quiere hacerse la heroína. Uno tiene que no creerle a la obra para no hacerla a la moda. Hasta no enfrentarse al núcleo y verlo. (Por ejemplo, en *El padre*, de Strindberg, el padre es una mujer*. Todas las parejas son homosexuales).

Colocarse en la actitud ante la obra de que todo es mentira, de que toda la obra es falta, ¿De qué tratará? ¿De una mujer y un hombre? ¿Antígona y Creón son una pareja? Ella es la novia del hijo, él es el tío.

Todos secadores de pelo. Ellas dos en dos secadores, el coro todas las demás mujeres de la peluquería. Creón es el peluquero.

Pensarla sin ambición estilística. No someterse a un estilo, hasta encontrarlo.

Dos Evitas: Antígona de traje sastre, Ismene de soirée.

Coro: es un coro violento, comen, beben, se empujan, promiscuidad, erotización, voces grabadas, dobladas, relator de noticiero, voces en vivo que terminan frases, repiten, aplauden. En ese caos, se escucha la marchita y aparece Perón.

Discurso político.

* Se refiere a la puesta en escena de *El Padre de Strindberg* realizada por Ure en 1987, interpretada por 7 actrices, varias de las cuales formaron luego el elenco de *Antígona*.

Creón termina abrazando al corifeo.

Entra el guardia. De los servicios. Matón.

Cuando entra el coro, son militares.

Primer estásimo.

Coro: voz en off de locutora de aeropuerto, música funcional, el guardia trae a Antígona. Los militares se quedan.

Cuando termina el prólogo, irrumpe el coro, se oye voces, empujan a un guardia.

Coro de ángeles.

El coro representa lo sobrenatural, no al pueblo. Los personajes de la tragedia hablan con lo sobrenatural, con el bien, el mal.

Ángeles del poder. Toman nota, fuman cigarros. Se consultan entre ellos. Como empleados del poder que trabajan.

Editorial Cátedra - Letras Universales -

AG - 21/1

Sobre el final de Antígona-Ismene, ruidos del coro desde afuera, atropellando con un guardia que estaba en la puerta.

Maldonado. Editorial Sígueme. "Orden y violencia". "De las cosas ocultas en el mundo".

Anagrama - Girard. "Mentira romántica y verdad novelesca".

CB 2/2

Ángeles que están mirando desde arriba, un coro tallado. Un mueble. Un castillo. Una torre. Un órgano. Un púlpito. Un palacio. Un modular. Dorado o color madera. Una apariencia muy natural, que existe. La parte de arriba tiene una tapa. Los ángeles aparecen, destapan e irrumpen con la música.

Inflan imágenes. El corifeo baja, aparece por las puertas. Adelante está la mesa con los restos del banquete. Que canten. Que haya un sonido inicial antes del prólogo. Hay una luz sobre la mesa. Entran Antígona e Ismene. Es una discusión que empezó 10 años antes ("Las hermanas alemanas"). El banquete es un sacrificio fracasado. Qué se come y qué no se come. La tragedia tiene una derivación de los ritos religiosos. El teatro (Gilbert Murray: Eurípides y su tiempo) derivaría de estos ritos. Los ritos son primero. Un dios que tiene que ser sacrificado (corriente Cambridge). Otra tendencia: El teatro, lo que cuenta, es el fracaso del ritual. En una cultura sacrificial/ritual el sacrificio alivia la violencia. Esto no es un asesinato, es una comunicación con el orden superior.

Religión ® Teatro ® Política

El teatro cuenta los temas de la religión pero cuenta su fracaso.

El teatro funcionaría como paralelo, el Living Theatre plantea que esa historia que se cuenta es un encuentro con el público.

La agresión se transmuta.

Buscar las ceremonias que buscan el encuentro comunitario.

El psicodrama dramatizó y luego encontró la transmutación de un hecho dramático en un encuentro colectivo.

Pero si el teatro plantea el fracaso del ritual es como si Cristo predicara en un mundo en el que no hay Dios.

Religión ® Unión

Teatro ® Desunión

Política ® Lucha por el poder

El teatro hace un traslado de la víctima propiciatoria al héroe. Le mete una historia para imaginárselo mejor.

Pero lo que prueba el teatro es que el sacrificio no trae la paz.

El teatro toma las figuras de lo religioso y cuenta su ineficacia.

Usar una simbología religiosa es totalmente profanador.

Es tocar un signo que comunica con lo terrenal, con el fracaso.

Es como un ángel de la guarda que te conduce a la muerte.

Uno de los recursos bajos que hay que utilizar es la religión y la política.

El dinero es un símbolo religioso, el oro.

Lo que le da potencia al teatro, que es de putos, es ser profano: religión/política.

La única manera de mandarse en la tragedia es mandarse en lo que duele, si no se oye el sonido.

Maldonado: "Formas de la religiosidad cultural" "Orden y violencia" Editorial Sígueme: "La violencia y lo sagrado"

Editorial Anagrama: René Girard "Mentira romántica y verdad novelesca".

"De las cosas ocultas en el mundo"

Puertas, cajas mágicas.

Como la tragedia uno tiene la sensación de que se repite y no se sabe por qué. Tendría que tener algo del futuro. Futurista.

Todo de espejos, la casa del ángel.

Erotización del terror por la muerte. Convertirlo en placer.

¿No es una imagen demasiado, sencillamente, perversa que anula la potencialidad de la muerte?

Lo perverso, lo degradado, lo falso de lo falso, lo decadente.

AG - 25/2

Antígona - Ismene

El coro llega antes. Antígona se va. Y se pone a morfar. El coro canta.

Entra el guardia y come también.

Entra Corifeo con megáfono. Luego Creón. Se va Ismene llevada por el guardia.

El coro dice palabras que habla.

Ej: Creón = Ciudadanos, nuevamente los dioses nuestra ciudad

Coro = "los dioses"

¿El coro se abuchea y da vivas a cualquiera?

¿Como un pueblo loco del cielo?

Creón-guardia. el corifeo habla a Creón pero Creón le contesta al guardia.

Durante el coro "muchas son las cosas admirables..." entra Ismene hecha jirones a comer vorazmente.

CB - 25/2

Una primera escena infinita. Puerta giratoria. La acción de las escenas es interrumpida por el coro de ángeles. Que el coro repita palabras dichas por los personajes.

Que el coro esté siempre a favor de alguien.

Que Creón le hable al guardia y contestando las palabras del corifeo.

Que entre una persona desnuda, herida, con hambre. A comer a la mesa. Que sea Ismene. Que se meta debajo de la mesa.

Que Creón entre con Hemón en brazos y es un hombrecito muñeco chiquito, que sea Pinocho.

Que cuando vuelva a entrar Ismene esté recompuesta, vestida.

Que Hemón venga vestido de comunión (o de CGT Azopardo).

Eurídice es rama femenina.

AG 1/3

Traducción. Significado de la palabra cuando no tienen las mismas raíces y conceptos los dos idiomas.

Ej: polis - ¿estado o ciudad?

1) La referencia histórico-arqueológica de

2) La resonancia de hoy en el espectador.

Poética de la palabra.

Tono literario del idioma al que se vierten y buscando la resonancia de estilo ampuloso y noble. El fraseo trágico es una convención.

No hay estilo literario.

El funcionamiento interno de las frases de los traductores tiende a que sea fluido.

Quebrar eso.

Estilo de Lamborghini.

Crear la sensación de que es una traducción dando sintaxis inasibles.

Repetición de frases.

"No soy feliz ni desgraciada.

No soy feliz.

No soy desgraciada".

Entre lo que se ve y la obra de Sófocles hay algo. Hay fuerzas que gobiernan el texto y que no es la fuerza de las palabras.

Ej. Wall Street ® La calle del muro

CB - 1/3

La traducción.

No interés arqueológico. Sí resonancia contemporánea.

La traducción del fraseo clásico es una convención, no tiene estilo literario (en el inglés del 1900, que traduce desde un género literario shakespeariano) se coloca en un lenguaje que lo hace ver la tragedia. Tono ampuloso, presuntuoso, revalorizado por su vacuidad. No hay un español argentino que exprese la poética de la tragedia. Estilo Leónidas Lamborghini.

El ritmo. Un ritmo de repeticiones. Menos en el coro. El coro tiene que ser un gregoriano hecho por Frank Zappa. Mutación de estilos violentos. Te acoplás a una gramática y ahí te corrés.

Que tuviera algo primitivo en cuanto a la construcción sintáctica.

El funcionamiento interno de la frase tiende a la fluidez.

Lo primitivo. Punto seguido. Reiteraciones. Que no descanse en una sintaxis conocida. Re-primitivo. Como un fraseo desconocido. Que de la sensación de que es una traducción. Trucos de efecto de que sea así. Tono primitivo. Reiteración

de frases. Que no tenga la gramática que se supone que tiene una obra clásica. Que la obra es un obstáculo. Que entre lo que se ve y la obra hay algo que interfiere. Hacer versión Primera Escena/Coro/Creón.

AG 15/3

Noción de que uno hace cosas de que sólo producen daños sobre uno mismo.

Cada una ve eso en la otra. El otro hace lo que hace parte que considera que lo caga.

Ven en la otra los argumentos que llevan a la destrucción.

Si triunfa Antígona fracasa la supervivencia de Ismene. Si triunfa Ismene sería convertida en una burguesa que cede en todo.

Cada actitud de una es una visión de lo que le podría pasar de malo. Si una pierde se pierden las dos. No hay escuchas. Es como si se miraran en un espejo que pone el diablo.

Ser una entregadora absoluta o ser una suicida.

Cada una debe construir la visión de la otra como espanto.

El Creón que ganó -para Ismene- no es un traidor. Se cae la patria. Creón es un moderador de la lucha. Trae orden.

La intensidad de Ismene tiene que ser muy fuerte. No hay tranza posible. Aquí Ismene es una emisaria de Creón.

Nuestro amor familiar es siniestro, y vos me venís a decir que hay que arriesgar todo por la tumba de Polinices, jodiendo con ese amor. Cortála.

Viene a hablar de una familia con la cual no tiene distancia. Se matan todos y vos me venís a hablar de causas. ¿Qué causa? ¡Causas de la muerte!

Está loca: dice que nos vayamos a Plaza de Mayo a pegarnos un tiro. Está reloca.

Perdimos todo. Paremos. Perdimos todo por auto conquistarse el desastre.

Tengo que convencerla de que está loca. Cuando ella ve traición la otra ve más muerte.

CB 15/3

Ensayo Primera Escena

La noción de que uno produce cosas que sólo hacen daño a uno mismo. Está claro. Cada una tiene que ver en la otra que está haciendo aquello que conspira contra lo mejor de sí misma. Cada una ve en la otra los argumentos que la llevarían a desaparecer. Las hermanas alemanas condensadas en unos minutos.

No es que están separadas por ideales, son opuestas absolutamente. Cada una le va a costar la vida a la otra.

Cada actitud de una tiene que provocar en la otra no un diálogo que tolera las respuestas. Cada actitud de una es una versión de lo que le podría pasar de malo.

Verla de soirée, triunfando, diciendo "Acá es cuestión de sobrevivir".

Noción no de que se perdería una en la otra; se pierden las dos. Cuando una habla le está diciendo a la otra que es lo más suicida de sí misma. Es un espejo puesto por el diablo.

Cada una tiene que mostrar que la muerte que propone la otra es la peor.

Antígona tiene el cianuro en una muela.

Ismene es una entregadora absoluta. Una vida de simulación.

Cada una tiene que construir la visión de la otra como espanto.

Los ejemplos de la vida no sirven. Tiene que transmitir totalmente muerte.

Ismene no es la antagonista. Es un desprendimiento de Creón. Ella dice: "Ganó Creón, que no es un traidor. Se cae la patria".

Lo que Antígona sostiene trajo muerte. Creón trae la vida. Protege a la patria. Dice "el que atenta contra la patria, muere". Trae orden.

Después de esto suena un tema que es: "aquí lo que hace falta es orden". Los enemigos de la patria.

No tiene que haber un resquicio mental en el espectador de que hay trampa posible.

Ismene le da la razón a Creón.

Ismene dice: "pará con nuestro amor familiar, es siniestro". Es una discusión política en serio.

Antígona viene a hablar de una dignidad familiar que ha hecho desastres.

Ismene dice: "¿qué causa es la tuya? ¡la causa de la muerte!". Ver a Antígona como una suicida.

El tema acá es la muerte. No es la diferencia, el cambio de ideas.

Ella, Antígona, es la muerte. Ella propone morir.

Ismene habla de una familia que conquistó el desastre.

AG - 17/3

Voy a trabajar con gente que tiene una noción no reflexiva, existencial, histórica. El mito en el sentido más interno de la palabra. En la edad de Ure significa hasta "recuerdos". Los argentinos tienen vínculos familiares y directos con el mito. "Tuvo un tío que fue amigo."

Las figuras míticas se trazan entre el 46 y el 55. La guerrilla después usa la iconografía de antes. La resistencia que empieza en el 55 y culmina con lo de Aramburu.

“La novela de Perón”

No buscar identificaciones.

¿Qué elementos configuran el campo mítico?

Por ejemplo: un hombre tiene poder. Una mujer quiere justicia. Descubrir figuras no tratando de buscar un sentido.

¿Cómo está armado? Buscarlo en la gente.

¿Qué quieren decir las cosas; el mito en una forma amoral, como lo hace el [...]?

Entrar a describir para ver qué organización me manda la descripción.

Estamos planteando un trabajo mítico sobre lo mítico.

Mito	sobre	Mito	sobre	mito
tragedia		Perón		la representación teatral.

Las reglas, las leyes internas de la obra que provocan una emoción estética, una percepción estética.

La grosería del peronismo tan distinta para absorber la concepción e idea de lo clásico.

Ismene: movimientos cortesanos, que indican una mujer de modales distinguidos. Círculo cerrado de movimientos reducidos a su alrededor.

En Antígona, son expresivos y narrativos.

El límite del círculo de Ismene es Antígona. El círculo de Antígona es todo el espacio.

CB - 17/3

A Adriana: vos vas a trabajar con gente que tiene referencias históricas. Lo que te resulta un mito en el sentido más interno de la palabra. Emociones personales. No hay argentino

que no esté vinculado de una forma familiar con el mito. Un vínculo directo. Todas estas figuras míticas se trazan desde el 45 hasta el 55. Y después hay un cambio muy grande en la iconografía con la guerrilla. La resistencia que empieza en el 55 y termina con el secuestro de Aramburu. Que una vivencia como la que vivió el peronismo sea transmitida conceptualmente.

Tradición histórica de la mitología del caudillo. Rosas/Dorrego.

El poder de la oligarquía.

Todo lo que hacía Perón cobraba un valor mítico. Un héroe mítico.

Biografía de Page.

“La novela de Perón”, Tomás Eloy Martínez.

Ver cómo funciona, qué elementos configuran el campo de ese mito. Qué figuras lo forman. La figura de un hombre con poder. Una mujer quiere justicia. No tratando de buscarle un sentido. Cómo está configurado, armado ese mito. Un antropólogo moderno que va y describe lo que ve. Una descripción, no un juicio.

Ver cómo funcionan las creencias. Un trabajo amoral. Oír de qué está hablando. Qué quiere decir eso.

Plantear dos campos simultáneos. Esto está planteado como un trabajo mítico sobre lo mítico. Para despertar el imaginario. Para hacer estallar una cosa de imaginación y que luego se recomponga en cada uno. El mito del peronismo sobre el mito de Antígona, sobre el mito de la representación de una tragedia.

Qué leyes internas producen una dramatización de eso.

La violencia de colocar una tragedia en el 45. La grosería del peronismo.

Ismene: que tenga movimientos cortesanos, como se comportaría una mujer en el salón dorado del Colón.

Los movimientos de Antígona son expresivos y narrativos. El espacio de Antígona es mucho mayor. El círculo de Antígona es casi el espacio imaginario de Tebas. Desafía al palacio. Un espacio gigantesco. Lo gestual es grande. Es al país.

AG - 22/3

No perder lo sobrenatural que tiene la tragedia.

Esto va en la manera de plantarse físicamente.

Dibujarlo claramente en lo que hacemos físicamente.

Cuando entramos, ya se plantea el enfrentamiento entre Ismene y Antígona.

De ese diálogo se sale ganadora o perdedora.

De entrada "se pueden matar".

La actitud de cada una es inmovible.

No hay un gramo de comprensión de la una a la otra.

Vencer la idea de que acá hay una heroína donde los demás son fascistas o cobardes.

Los pozos depresivos de Antígona de segundo = muerte.

La sensualización de Ismene = vida.

Contraste entre ellas.

Este cuerpo quiere algo más que hablar con los muertos y cadáveres descompuestos. No estoy caliente pero sí hay más placer en este cuerpo.

Cuando dice lo de las aves rapaces es para darle asco.

Menos sorpresa frente a lo de Antígona e ir psicológicamente adelante de ella como que esta pelea viene de larga data.

Antígona tiene que tener la intención de que Ismene la acompañe.

CB - 22/3

En el enfrentamiento entre Creón y Hemón, Creón es un hombre y Hemón es un joven que no sabe qué es un hombre.

Creón aparece con los atributos de un hombre con experiencia y Hemón como un muchacho que no sabe todavía qué es un hombre y una mujer. Si fuera un diálogo verdadero perdería la sobre dimensión. Tienen que definir esa sobre dimensión. Tienen que definir físicamente esa relación entre los dos. Un diálogo entre un hombre de acción y un contemplativo enamorado. Es un diálogo entre las razones del corazón y las del Estado. Que es terminal, porque trae la muerte. Discuten la vida y la muerte.

La discusión entre Antígona e Ismene empieza cuando entran.

Que en el enfrentamiento de las dos, mirándose, expresen que de ese diálogo se sale ganadora o perdedora. No hay acuerdo. Se pueden matar. Se tienen que demostrar una a la otra que la actitud es inmovible. No tiene que haber ni una grieta de comprensión.

Vencer la creencia de que acá hay una heroína. No es así.

Si esa estructura no está desde el principio naufraga la obra.

Héroe no quiere decir "bueno y razonable", sino que ha trascendido, que ve algo que los otros no ven.

Antígona además de buscar la justicia de los dioses, está loca.

Es justiciera y loca.

Caídas a instantes de muerte.

Ismene se sensualiza. Este cuerpo quiere vivir. Hay cierto placer en este cuerpo.

Para Antígona, sensualización placentera de cumplir esa tarea de morir por amor con su hermano.

"Las aves rapaces" es para darle asco.

Antígona tiene que mostrar como posible que Ismene la ayude.

AG 24/3

Ninguna se refiere a los principios generales afirmados en sus creencias de los cuales se deduce su acción.

Ismene tiene principios muy sólidos.

Las dos tenemos una lamentable discusión femenina que no trata de principios sino de deseos.

Antígona dice que el principio de entender a los muertos excede la política y las razones de estado.

Uno puede adivinar la pasión y los deseos pero está construida sobre principios.

Hay que mostrar que lo que el otro dice contradice lo de uno.

No le estamos dando gravedad a lo que decimos y a lo que oímos.

C	A
Busca energía, imágenes, en una discusión vieja discusión de rencor hogareño. No actúa grandeza.	Sigue actuando una chica que sabe que tiene razón la otra y se lamenta de la desdicha de la otra.

Bibliografía:

El sentido oculto del arte Hersenfeld – Editorial Labor

Psicoanálisis de la percepción estético-artística Hersenfeld – Editorial Gustavo Gil, Colección "Comunicación"

Theory & practice on playwrighting Howard Lawson

Idea of a theatre Fergusson

Dramatic structures

CB 24/3

Adriana y yo tenemos dos maneras diferentes de actuar. Ninguna de las dos se está refiriendo cuando actúa a los principios fundamentales en los que se basa su actuación. Ismene tiene principios muy sólidos. Estamos haciendo una discusión femenina: no trata de principios sino de deseos. Antígona dice que hay principios que el hombre no puede transgredir, que exceden la política. Que aquel que se atribuye desde la política, la vida social, el derecho a hacerlo, ella no lo acepta. Pero hay un deseo oculto de Antígona por el tío que excede que la escena está estructurada a partir de principios. Tienen que ser dos mujeres que se enfrentan por dos deseos. Que aquello a lo que se refiere cada una no lo puede violar nadie. Se refieren a que lo que se dicen afecta principios fundamentales de cada una. No le damos gravedad a lo que decimos ni a lo que oímos.

AG 29/3

Momento en el que las dos cambiamos. Ismene se pone cuidadosa y Antígona se deprime un poco. Y eso hace que las dos se transformen y entonces se cruzan.

Ismene deja de estar a la defensiva y al contraataque y se vuelve protectora.

Momento en que el choque ha dado su resultado. Y cada una está distinta de cómo empezó.

Tener claro en qué momento se produce este switch.

Placer de Antígona en ser quien es y en el papel que le ha tocado.

Movimiento de protección de Ismene hacia Antígona.

Lo que se arriesga no es sólo lo familiar, es la suerte de todo el Estado.

Pathos: sufrimiento del personaje, la información que recibe del otro contradice en un grado máximo sus creencias hasta tal punto que la provoca.

Está faltando un trabajo sobre lo concreto.

Armazón de los temas que están en juego y discusión.

Las asociaciones formales pueden aparecer por:

- 1) analogía
- 2) respuesta-estableciendo un diálogo con lo que estoy actuando
- 3) asocio algo que no tiene nada que ver

Asociaciones de freno defensivo.

Falta en dónde recibir lo que el otro dice para sacar de allí la fuerza para la respuesta. Como esto falta actuamos algo trágico en general.

La palabra de una debe trasladar a la otra a una zona desde donde la otra le contesta.

La respuesta es contraria a la prevista.

La palabra del otro es lo que yo no esperaba oír y me conduce a responder algo que yo no tenía preparado o previsto.

CB 29/3

Hay una opinión personal de una frente a la otra. No es el primer enfrentamiento. Hay una noción muy precisa de la personalidad de la otra. Antígona sabe de antes cómo es Ismene, ya saben. Hay tal deseo de insuflarle grandiosidad que le restamos experiencia concreta. Antígona le hace un rodeo de furia ("se dice") hay un desafío a un carácter determinado, a una personalidad a la que acuso de trazar ("¿sabés algo?" es un ataque a la cabeza de Ismene) No tiene que tener el tono de que es una emoción. Es un discusión política. La grandeza surge de la idea que está en juego, no de la emoción anterior. Hay un momento en la escena en que las dos cambiaron: Ismene se pone más cuidadosa y Antígona se deprime. Es un cruce, una transmutación de las dos. Cambiaron. El choque ha dado sus resultados. Las dos están de otra manera que como empezaron. Localizar ese momento. En Antígona aparece el placer de ser quien es, el orgullo de lo que hace, de refregarle a la hermana que va a hacer algo grandioso. El envanecerme del heroísmo.

No enterrar a Polinices es una injuria personal contra nosotras.

Pathos: el personaje, la información que recibe del otro contradice a tal grado máximo sus creencias, que le produce el pathos. Es la reacción ante lo que Ismene contesta: "bien lo sabía yo, decide" (es sí o no). No hay un trabajo sobre lo concreto. Falta el armazón de los temas que están en discusión. Adriana: no reprimir la emoción y las asociaciones que trae la escena. Una asociación puede aparecer de varias maneras:

- 1) Por analogía, sería la más psicodramática (que una emoción reprimida aparezca en la dramatización).
- 2) Puede aparecer como una respuesta, estableciendo un diálogo con lo que estoy hablando. La asociación,

que yo no sé cuál es, establece un diálogo con lo que estoy actuando.

- 3) Puedo asociar algo que no tiene que ver con la escena, no es tan transparente. Dejar que la asociación surja, no reprimirla hasta encontrar un sentido. O que aparezca para no hacer la escena. Ej: "oscuro militar".

Establecer claramente que hay un movimiento de acción que provoca algo que crea una reacción. No es un diálogo que fluye. Nos falta absolutamente en dónde uno recibe lo que el otro dice, de dónde sale la reacción. Cada palabra de una traslada a la otra a una zona desde donde sale la respuesta. Es el otro el que lo conduce a uno a la zona desde la cual contesta. Su posición, sus palabras. En este diálogo, cada cosa que se dice pone todo en cuestión.

Escena de Edipo-Tiresias. Pensar a qué me lleva aquello que escucho mientras escucho, esto me conduce "me encontré con lo peor que podía escuchar". La respuesta es la contraria a la prevista. Como regla de composición la palabra del otro es lo que yo no esperaba oír y me conduce a una respuesta que yo no esperaba dar.

AG 3/4

La imagen de Polinices arriba: se pudre sobre la tierra, muerto en el territorio de los vivos.

La imagen de Antígona abajo: se pudre bajo tierra, viva, en el territorio de los muertos.

El otro, Ismene para Antígona, Antígona para Ismene, está mostrando en la práctica un desacuerdo con lo que uno considera fundamental: Ismene, sobrevivir.

Estar atento: el otro es una contradicción flagrante.

Se tiene que notar que Antígona hace silogismos pasionales pero silogismos.

Ismene "pero sos loca", Antígona viola las certidumbres de la vida.

Las dos violan una a otra lo que consideran que es verdad.

Yo no existo más para esa lucha. ¿Está claro? No tengo más felicidad ni más desgracia.

Las dos tenemos algo. Yo pienso que Antígona va a la muerte.

Ismene: Es imposible, Antígona, que no veas lo que es obvio.

Cualquier persona medianamente sensata entendería que esto lleva a la muerte y vos insistís.

Hay que hacerse un camino de circuitos electrónicos porque si no es agotador.

Antígona: forzar la serenidad hacia cierto desprecio.

Actuar qué ve Ismene en lo que razona Antígona. Qué me provoca el razonamiento de ella.

Ismene comprende ahora cómo es Antígona.

El arma bestial de Antígona es que es muy despectiva.

La pelota de la muerte.

Nacimos mujeres: no podemos.

Sustentar como Ismene que en Antígona hay un encono a Creón anterior.

Detectar los momentos en que nos quedamos.

Tener conciencia de los movimientos. Seguirlos, pero hacerlos como a propósito.

El desprecio de Antígona.

CB 4/4

Pensar: el otro. Ismene para Antígona. Está mostrando en la práctica un desacuerdo con lo que uno propone. El otro es una contradicción flagrante con eso. Tengo que hacer un razonamiento. Silogismos pasionales. Un apriete. Un ataque.

Antígona le viola a Ismene las certezas que tiene de la vida. Las dos se violan lo que cada una cree que es verdad.

Cada una ve una cosa que la otra no ve. El tono es que es imposible que el otro no lo vea. Es imposible que el otro no lo vea. No puede ser que la otra no se de cuenta.

Probar cómo forzar para ver cómo se acomoda ante la negativa del otro. Una serenidad despectiva.

Ismene: actuar que ahora comprende cómo es Antígona. Que es una persona que está colocada del lado de la muerte.

El arma bestial de Antígona es que es despectiva en esta escena. Tiene que ser odiosa. No atiende razones. Hay que matarla. No para más.

Hay un encono personal oculto desde antes entre Antígona y Creón.

Detectar dónde uno se queda porque ahí hay un momento de actuación. Una pregunta no contestada.

Desprecio: hacerle sentir que es inferior a mí. Comprender lo que ella no comprende.

AG 12/4

Afrenta del pensamiento a Antígona.

Antígona es un mundo afrentado, ofendido.

La seguridad con que Antígona va a la muerte.

Más expresión de lo que se dice.

La falta (pecado) que provoca la tragedia.

Intensidad metafórica sin perder la discusión.

CB 12/4

Estoy contestando como si ya hubiera tenido una discusión previa y no que está pasando ahí. Tiene que haber una afrenta. Hasta la mitad de la obra la realidad es Creón.

No está el espacio interno de sorpresa a la reacción de Ismene.

Tiene que haber más expresión de lo que se piensa como sostén de lo que se dice. Más pathos.

Una condición de lo que provoca la tragedia: es inmerecida.

AG 14/4

Cuidar "¿Qué propósito tienes?" va unido.

Qué expresa Ismene de la agresión y la violencia.

"Te conduces como una *breve pausa* loca"

"bueno" de Creón.

No a la estatuaría.

Mantener el tratar de interrumpir a la otra.

CB 14/4

"Pero grítalo" ¿a quiénes me refiero?

El estado inicial. El sueño de la muerte. El afecto con Ismene no es simétrico. No se quieren igual.

Los aprontes de interrumpir el discurso del otro.

AG 21/4

Creón tiene el poder y es inteligente.

El espectador tiene q ver q. Creón es inteligente.

El poder no es gratis: hay que pensarlo.

Creón Familia vs. [...no anote]

CB 21/4

Discurso Creón.

Las ideas sobre el Poder. Que sea un líder. Pero que aparezca desde ver a un tipo inteligente.

Plantearlo no como ante la multitud. Sino ante un grupo más reducido. Que plantee que él convocó y exponga su posición.

AG 11/5

Ensayo de A-I. Creón no estaba (Tony grababa).

Antes de escena hablamos mucho de ácido y sus efectos.

Fue un muy buen ensayo. Quedamos agotadas. Hubo mucha fuerza, imaginación y emoción, que se tradujeron en actuación.

Estábamos un poco asustadas. A mí –creo- me espantó – en parte- la sensación de penetración en el mito.

Como si hubiera desandado siglos de cultura disimuladora y hubiera podido irrumpir en el mito de aquellos griegos. ¿Qué es profana? ¿Hay profanación? Si hay profanación ¿habrá venganza? ¿Con qué derecho nos metemos en lo prohibido?

Ure me señala que yo tengo una actitud muy tiránica con mis imágenes. No les permito correr solas. Les exijo para que sean funcionales y produzcan rápidamente “actuación”.

AG 12/5

En el ensayo de ayer había habido un dejar que las imágenes me dominaran a mí. Hoy ya volví al mecanismo habitual.

Me pasa con las imágenes como con el deseo en la vida real: lo produzco, lo reconozco pero después lo controlo implacablemente. Yo no soy represora soy controladora.

Quizás por esto me molesta si Ure me sugiere actuación o textos (método del susurro), porque así es alguien que me domina a mí y que se puede aliar con el libre albedrío de mis imágenes y darme un “golpe de estado”. Me gusta sí que él me “tire” una imagen, “dispare un deseo” pero yo decido qué hacer con eso.

Quizás tengo temor a que rompiendo el control sobre las imágenes en la actuación, se “pierda también el control en la vida real”. Paralelo entre deseo-acciones = imaginación-acción.

En esto hay un desgaste y una economía:

Desgaste: todo la fuerza que se pierde en controlar.

Todo el placer que se pierde en no-realizar.

Economía: Queda resto.

En lo actual, el control influye bastante sobre lo corporal. Le pongo frenos de antemano al cuerpo porque puede ser un lugar-coartada del deseo, por donde escapar.

CB 26/5

Escena Antígona-Creón

Son una familia discutiendo. Hay un Creón político, un Creón que reflexiona, habla para sí. Cuando habla con el Corifeo piensa en voz alta. Cuando Antígona le dice a Ismene “pregúntale a Creón”, da la impresión de que se refiere a ideas que se tienen de los vínculo familiares.

Antígona y Creón no se enfrentan sólo desde la grandeza. Es una pelea familiar. Ojo a la grandiosidad en la demostración. Ser muy precisa en lo que digo. Que no me gane el tono. Lo que le digo a Creón es una demostración. Tiene que haber un orden mental. Es una demostración, un argumento lo que le digo. Además, tendría que estar el "vos lo sabés mejor que nadie".

Tiene que haber un tono familiar. No es sólo la gravedad de las ideas, son los sentimientos. Hacer el orden de de qué estoy hablando.

La oposición hombre-mujer. Una lucha. Si un hombre escucha la opinión de una mujer sería considerado una mujer. ¿Cómo una mujer podría ser tan fiel a un hombre (su hermano), que no pasa por el deseo sexual? Hombre/mujer, en ese caso no son enemigos son hermanos. Ella arrostra la muerte por un hermano, no por un amante. Hay hilos, niveles, relaciones que hay que tener muy claros. Creón va a meter bajo tierra a un vivo (mujer) y va a dejar a un muerto (hombre) arriba.

Tiene que haber un tejido interno que junte el poder de lo heroico con la historia familiar.

AG 8/6

Cada cosa que nos decimos responde a lo que ya sabemos de la otra.

Esto pasa en una familia. Se dijo que los personajes de la tragedia griega no tienen psicología. Nadie sabe cómo sentían los griegos por lo tanto le aplicamos la psicología y construimos un ambiente familiar como si fuera una obra de Cossa. Es una familia, hay política, hay conspiración Hay gente que manda.

Hablamos raro. Sí; porque hablamos así.

Familia

Poder = uno manda otro no lo obedece.

Lenguaje extravagante.

Leyes que uno

La velocidad.

CB 8/6

Prólogo:

No cargar de emoción el texto. Es político. La frase no empieza con la primera palabra. Cada cosa que se dicen responde a cosas ya dichas por el otro. La construcción naturalista de que son hermanas. Si queremos trazar una historia política y familiar, hay que crear esa trama.

La imaginación de cuando se actúa es otra sustancia, otra materia que la de antes o afuera de la actuación. Dejar que la actuación empiece a pedir. Que esa imaginación empiece a pedir. En qué consiste el ensayo: la búsqueda de un sentido. En qué espacio transcurre, quiénes son, de qué hablan. Cuando uno dice "lo tengo" cede a un lugar común. No podía improvisar. No entiendo qué reglas internas tiene. Si no puedo hacer eso es porque no entiendo la composición. Ver qué pasa si uno se va volcando a "esto pasa en una familia". No existe la psicología entre los personajes de una tragedia. Trato de construir un encuadre familiar. Una familia que habla raro. Hay una familia y hay un poder. Y hay una que no lo obedece. Qué leyes de información manda. Ensayar para que aparezcan.

CB/8/6

Empezamos a improvisar. Ruptura del texto. Improvisaciones de una familia lumpen. La mesa.

AG 16/6

Improvisación: tema: cuando le anotan en el coche de Creón "Creón puto".

El guardia que entre siempre con que la gente escribe cosas, pinta cosas, raya cosas...

AG 22/6

Antígona: no tener una actitud promiscua y de desafío ante Creón.

Peligros:

Ismene: una chica bien asustada por su hermana hippie.

Antígona: heroína actuando de heroína.

Guardia: Palurdo

Creón: Dictador sudamericano malo.

Tratar de equiparar en el poder a Ismene, Antígona, Creón, Tiresias, Hemón.

Al principio hay demasiada desprotección en la manera de plantarse de Antígona.

Mantener el contracanto con Antígona en esto: Lo que pasa es culpa del desastre de la vida, no de Creón.

Si seguimos alterando el orden natural de la vida nos vamos a la mierda.

Exageración de "ah, sí, ya sé lo que me vas a decir, claro, claro".

AG 23/6

Planteos bipersonales en la obra.

Ismene no se sola. No viene a morir con la hermana.

Estoy obligada a una acción no voluntaria.

Atender al compromiso con Antígona y con Creón.

Hablarle a los dos personajes: Estoy desgarrada entre dos deberes.

Estar con la hermana mayor y con el tío que quiero. Pero no olvidar que soy una mujer.

La certeza de acá me toca la muerte. Si ella está condenada yo no puedo decir que yo no fui.

Pero se lo digo a un tipo que puede apiadarse.

O pensar: a las dos no nos va a matar. El escándalo sería muy grande y no nos va a matar a las dos.

Ismene no tiene que ser de Boca o River. Es alguien. Las dos están extremando las cosas. No tener pudor de juzgar los excesos de Antígona y Creón. Son dos personas que van a partir al país en dos por una locura de odio entre ellos.

No ser tan tolerante con Antígona. Asisto a una pelea de dos locos. "¿Cómo me quedo en Tebas?" "Ponete en mi lugar, Creón".

Antígona y Creón tienen que alterarse mutuamente.

Ninguno de los dos tiene que dudar de la sinceridad del otro.

Dos personas que se proponen un modo diferente uno al otro.

CB (sin fecha) Se deduce 22/6

Hubo un momento que no se sabía dónde ni cuándo sucedía. Podía ser. Surgió una violencia personal en el ambiente. No era por las palabras que se decían. Quebrada, sin soberbia, acercarme a Creón. "Ya te la hice, ahora matame". Pero llorando.

El peligro de Antígona es que sea una heroína actuando de heroína. Que Creón, Antígona, Ismene, Hemón sean equiparables en el poder.

Improvisación Guardia-Ismene.

Guardia: La gente sueña que Antígona está muerta. ¿Es cierto que el señor Creón está muerto? Ella se mueve en los sueños y habla. Usted tendría que hacer algo si la quiere.

Enfrentamiento con Creón: Una cierta manera de pararme, muy desprotegida. Demasiada desprotección. Hablarle a Creón como a alguien que conozco. "Hemón, querido" para imitarlo a Creón. Ella está loca de la familia. Es una ametralladora que te las paga todas. Te lleva a no pensar, te provoca, no resistís el impacto de las palabras.

Es mucho más poético. No te deja agarrar una imagen quieta.

CB 23/6

La obra tiende a planteos bipersonales. A Ismene la traen. No viene sola a entregarse, a morir con la hermana.

Puesta en la alternativa terminante de elegir, elige a Antígona.

Sus argumentos no se refieren a la acción. Tiene que atender a dos fuerzas: al compromiso de la implicancia que tiene Antígona pero también a Creón.

No es que ella la quiere a la hermana, le pide clemencia a Creón porque se la puede pedir. Apela porque considera que Creón es apelable, recto. Tiene que estar desgarrada entre dos deberes. El deber hacia la hermana y la lealtad con Creón. No es como una niña, es como una mujer y además tiene que tener la certeza de que acá le tocó la muerte.

Si ella está condenada, ella se lo tiene que decir a Creón de modo que las perdone. Puede hasta pensar "no nos puede matar a las dos, es un escándalo político". Ella juzga los excesos de los dos. No se coloca en una servidumbre de esos excesos. Tiene que definirse. Elegir entre dos polos (Fondo Monetario Internacional o Cartel de Medellín).

"No nací para compartir el odio sino el amor" no debe ser despectivo. Le dice que se alía al odio. Los dos se tratan injustamente. Ella le dice que el odio termina en la muerte. Tiene que haber perdón.

Hay que buscar que los dos se traten injustamente.

El dice que el Mal es Polinices y ella le dice que el Mal es él.

Llevarlo al extremo de que el mundo de cada uno es total.

Insensiblemente se va creando en el actor un sentimiento de sobreentendidos, de "ya lo sé".

Antígona no piensa que Creón es un fanfa. Piensa que es un confundido, que está destruyendo.

(hay grafiquito en cuaderno)

Cada uno reconoce al otro en su poder. Si no se plantea despectivo mutuamente. Ninguno de los dos puede dudar de la sinceridad del otro. Que exista un diálogo entre dos iguales. Que se ofrecen un mundo uno al otro. Esto es una vibración actoral. Si el otro personaje no tiene peso le quita peso al héroe. También es posible creer en el mundo del otro.

Forzar la máquina para pensar los argumentos de qué defiende cada uno.

AG 28/6

Charla con Cris sobre cómo nos inhibimos mutuamente la actuación. La censura de ella. La competencia.

AG 29/6

Creón Antígona Ismene no están sólo viendo a una persona que no comprende sino que además va a arruinarle la vida. Pero esta acción del otro no es por ventaja sino que es por convicción.

Quienes enfrentan a Antígona le dan argumentos como si al otro le faltara una pieza en el mecanismo.

Tiene que dar horror la posición del otro. No se dice que el otro está equivocado sino que al otro le falta un engranaje básico de la idea que hace que su acción pueda llevar a la ruina al Estado.

Para cada uno el distinto es el otro.

La muerte acá está dando vueltas y va a pegar el latigazo para cualquier lado.

Ella se va a condenar pero va a desatar la muerte de todos.

Está bien que Ismene esperara que Creón recapacitara. Buscar al pariente cariñosamente.

“¿Cómo me van a traer así?”

Al verlo a Creón en el discurso darme cuenta de que va a matar.

Veo a un conocido y querido como desconocido ahora.

Bien que el guardia se arrodille.

Corifeo: nunca estar en el medio de una discusión. Siempre con alguien (preferentemente con Creón).

El secreto entre Antígona e Ismene no favorece la actuación.

//Yo tuve imágenes de: copa de plata con vino tinto, modern-art, plafones de luz difusa, frío caliente, mujer en seda gris-plateado, bordeaux, negros.

CB 29/6

Antígona, Ismene y Creón ven en el otro no sólo lo que se opone a uno sino lo que va a provocar al ruina de uno. Alguien que piensa lo contrario de uno por convicción. Acá es una confrontación sin beneficio.

Los otros apelan en Antígona algo que debería valorar: la patria, la vida. Es como si al otro le faltara una pieza. Es como si uno encontrara a una persona que es antisemita pero que no va a ejercer su antisemitismo. Acá es: si vos sos humano me tenés que entender. Le falta una pieza que va a causar la ruina de todos.

Esa persona está en contra de lo que uno piensa que es lo básico en la vida.

Antígona, para ella, no es “la distinta”. Para ella lo son Creón e Ismene.

No es sólo que Antígona se va a condenar, sino que desata la muerte.

Que Ismene espere hasta el final el cambio de Creón.

Lo despectivo de Creón hacia las mujeres. No están en el poder. No era un desprecio doméstico. Era desde un hombre de acción.

El guardia que sea una mezcla de guardaespaldas, de López Rega y un personaje de Kurosawa.

Cuando le habla de rodillas, tanto sometimiento.

Que el Corifeo nunca esté en el medio de la discusión. Que esté siempre con alguien [Creón]. Que lo cuide. Que cuide a todos. Que los haga pensar. Conducirlos a la serenidad. La violencia lo altera.

Prólogo: controlar el secreteo. Conspira contra la actuación.

AG 30/6

Pregunta a Tony: ¿qué le dispara a él la actuación?

-Perderse (sugiere Ure)

Dice Tony que el sonido lo estimula.

U: ¿Te afecta?

T: Me afecta, interesa

U: ¿Te interesa?

T: La ropa lo ayuda. Le importa que le calce bien.

U: Estas cosas ya están más trabajadas entre Cristina, Adriana y yo (Tiene que ver cómo es con los actores nuevos)

T: No es una dificultad, pero la ubicación en los años 40 no lo estimula demasiado. Le significaría más ver colores con identidades. La diferenciación de colores por familia/tipo de personaje lo ayudaría a imaginar.

U: Ir observando qué es lo que a cada uno le hace imaginar.

El Director también empieza a pedir.

Pasada- 1ª. Parte

Paño de Creón. Cuando se tapo con el trapo.

Cristina: falla el ataque. Atender el comienzo con Ismene. Tratar de mantener un esquema de valores frente a Ismene haciendo una estructura de lo que piensa de Ismene. P. ej.: "vos sos la clase de persona que nunca sabe las noticias".

Lo de Ismene está clavada a la actuación de Antígona. Ojo a las peleas de forcejeo.

Intensificar el "es un equívoco lo de que yo te traicionaba. Es otra cosa".

El guardia: lo que describe no es chiste, cuando cuenta lo del torbellino. Vio un milagro, algo sobrenatural.

CB 30/6

¿Qué es aquello concreto que te conduce a actuar, a colocarte imaginariamente?

Algo dispara la actuación. Ej: un estado de pérdida, de confusión, como desarmarse. Perderse o estimularse.

¿Qué sensaciones? ¿Qué sentidos?

Ir observando lo que a uno lo hace imaginar.

Construir una estructura de lo que defino de Ismene. No es concreto. Falta estructura de valores.

CB 6/7

Había en todos una idea de puesta. La imagen no estaba en sincro con las palabras.

Eran escenas que hacían otras cosas y decían la obra Antígona. Como que en las relaciones circulaban pasiones, pasaba otra cosa que el texto.

Daba la impresión de que los actores (no era que se daban tiempo) tenían el ritmo de otra situación.

Los pensamientos eran veloces y el efecto era como de fundidos visuales.

Toleraba variaciones en un lugar público, pero no era público porque había mucha intimidad.

No era un ensayo, era escena.

Lo del dinero no era por la guita, era peor. Era metafísico.

Era shakespeareano.

Tratar de retener qué pasó en ese fluir.

La coordenada que salió no era la que correspondía al texto.

Era super contemporáneo. Eran tipos contemporáneos diciendo Sófocles. No se la creían, sin por eso ponerse despectivos.

No querer transformar a estp en en un estilo.

Pensar en lo interior, el estado.

AG 7/7

Antígona: el orden del mundo hacia fuera.

Ismene: Va a decir que el padre murió odiado y despreciado. Esto es como un sacrilegio frente a las leyes que proclama Antígona. Es como decir que no existen los nuestros porque “de qué leyes me habla? ¿quiénes los nuestros? ¿Ese que murió despreciado y odiado, esa que se suicidó, esos locos que se mataron? Yo entre la muerte y esa manga de horrores de la sangre, elijo la vida y la salvación”.

Además vos no vas a cumplir.

“No ves, ¿se te oculta de quién sos hija?, no ves, ¿se te oculta quién era tu madre?” “No ves, ¿se te oculta que vamos a morir?”

Ismene: “Ocúltalo”

Antígona: “Grítalo”

Ella ¿qué quiere? ¿Enterrar al muerto o ser famosa?

CB/ 7/7

Prólogo:

No hay discusión con Ismene. Todo cae en un campo de interioridad como si ya supiera todo – compasión (auto) y vanidad.

Necesidad de convencerla.

Lo que dice Ismene es que no existen los nuestros.

A Antígona esto la tiene que espantar (“Piensa hermana mía cómo murió nuestro padre Edipo...”)

Ella dice: no me vengas con leyes de lo que debería ser, yo me salvo.

No estoy tirándome transformadora hacia ella.

Agón

Lo que hace Ismene es una traición.

CB 13/7

Trabajar con el texto. Definir cuántas y qué categorías hay. Sería un error definir de entrada esas categorías. ¿Qué relación se establece con el otro personaje? La intención del personaje.

El objetivo.

No poner de entrada definiciones de acción. De lo que hay que actuar.

Por ejemplo: el guardia primero se discrimina de la noticia que trae. El revela que tiene una interioridad, una conciencia que le hace saber que el otro puede confundirse. Se muestra inteligente. Más inteligente que su interlocutor (expresa que él no es la noticia).

No tengas imágenes. Tenés que pensar en la estructura.

El guardia hace una definición de lo que es interno y externo. "¿Hiero tus oídos o hiero tu alma?"

Es un personaje que discrimina, es reflexivo.

Sófocles coloca a esta personaje así para mostrar en esta escena la pasión de Creón. La irreflexión, la obstinación. Lo pone para mostrar que Creón no puede discriminar lo que pasa en la realidad con sus deseos.

Sófocles quiere contar que Creón viola leyes porque su pasión no lo deja ver los límites.

No discrimina hasta donde llegan los deseos.

La técnica es colocar a un tipo de nivel inferior que reflexiona ante un rey que no reflexiona.

Tiene que aparecer como un reflexivo. Tiene nociones de espacio, de adentro/afuera. Qué distancia hay de lo de afuera a él.

El tema central, un vínculo hombre/mujer, que no es desde el deseo sexual.

La mujer muere por pasión de justicia, no de amor sexual y hace morir a un hombre (Hemón) por ella, sí por pasión de amor.

Hay que pensar que el tipo que escribe la historia no se la está creyendo. Está armándola. ¿Qué le hace sentir a los demás? ¿Qué efecto produce? Usa al guardia para describir al personaje Creón. No pensar en el personaje, pensar en la estructura.

La partitura son conceptos.

Función del discurso de Creón: en la primera escena, una discusión entre hermanas. Sófocles mete los datos de la historia en un contexto familiar. Después viene el discurso de Creón.

El Corifeo dice que "él no tiene el poder que dice".

Creón dice que la sujeción a una ley de la tierra es la que vale. El error que comete es que lo plantea como un tema político.

Se equivoca porque el pensamiento lo coloca en otra dirección. Su discurso es razonable, verosímil. Tanto como el error que comete. Lo que pasa es que él ignora las leyes que ataca. Es el error de un estratega. El dice algo que puede ser: Las leyes.

Creón le dice al guardia: "acá es la guita, la conspiración, y yo que gobierno hombres, digo que los hombres son ingobernables".

El enemigo que él ve como cierto es algo humano: la corrupción. Y esto es verdad. El tiene que ver algo que le va a impedir gobernar. El ve un enemigo (el dinero) de la especie. Pero no ve las otras leyes.

Estoy actuando una especie de figura de la pasión, de gloria interior. La entrega al dolor es la razón que tiene Antígona. Eso es lo que destaca su divinidad. El, Creón, hace de su dolor un sacrificio por los demás. Esa mitología cristiana inhibe el trabajo.

Su carácter indómito.

El debería llegar a la discusión por la actitud de enfrentamiento de ella. Este no es un planteo cristiano.

Buscar un enfrentamiento en las ideas con Creón, una actitud no altiva, de convicción. Llevarlo a Creón a un diálogo.

No es cristiano, es más salvaje.

Tengo razón. Me domina un excesivo cuidado a no equivocarme.

Entrar como "soy yo la que hago las tormentas". Le falta psicopatía.

Mi gloria es hablar con los dioses y obedecer sus mandatos. El me tiene que afectar.

CB 14/7

Creón: el dinero. Tiene que ser un pensamiento concreto. No es una proclama sobre el dinero. Es una reflexión.

Guardia: era atractivo el intento del personaje de ser ingenuo y bueno.

Tiene que haber un esfuerzo por ser muy explicativo. Sin infantilizarlo, pero como un niño.

Primer movimiento:

Los datos. Creón/Guarida/Antígona

[Como un bajo detrás]

Hay pudor en meterle un razonamiento que no corresponde al tono heroico.

"Todos te dirían " es político. [vos no oís a los demás]. "No iba yo a buscar el castigo divino, violándolas por miedo a las órdenes de un hombre" están los dioses.

"No nací para compartir el odio sino el amor" es una respuesta a otro valor de los que están en juego.

De golpe pelean las ideas filosóficas y de golpe son una familia peleándose.

Se contestan en distintos niveles.

Se cruzan distintos valores. Se sabe en abstracción ("no nació..."). Hay que recibirla y quebrarla.

Tiene que ser posible convencerlo a Creón en esta escena.

AG 27/7

Antígona-Ismene. Faltan acciones en cuanto intencionalidad de movimiento.

En la 2da. A-I no hay acciones entre nosotras.

El cambio de ideas en la 2da. debe ser más intenso x que ahora con la discusión se decide la muerte.

Tiene que haber discusión y tenemos que hacer ver los caracteres que discuten.

Un extremo posible es desde la vanidad: "vos te crees que es lo mismo hablar que hacer? No hay que hacer de heroína para poder morir como heroínas".

Ismene le suplica morir con ella. Si la matan a ella, a mí también.

No hay ninguna discusión con Antígona.

No hay comprensión de actrices de cuál son los movimientos del alma que hay en el texto.

No hay en nosotras la expresión del conflicto.

No hay tema de discusión.

El tema no resuena en la actuación.

Falta que el tema sea concreto.

Me pasa esto:

Literalidad del texto _____ vacío _____ zona de resonancia imaginativa y afectiva.

Cristina dice: que se siente todo el tiempo en otro campo. Esto le da sensación de incomodidad.

¿qué nos propone Sófocles para que nosotras le pongamos el parlante?

Hay que ver de qué está hablando Sófocles. Leer las otras obras de Sófocles y buscar eso.

Ya hicimos las cosas atractivas de los ensayos que son de la energía de los ensayos: ej. El cachetazo, la pelea fuerte y espontánea. Ahora hay que dejar eso y buscar lo que se acaba de señalar.

El dinero le aparece a Creón como lo más fuerte. El se equivoca porque lo que puede derrotarlo no está ahí sino en lo otro que está sucediendo. No debe enojarse con el dinero. Está preocupado y lo afecta profundamente.

Termino el ensayo con mucha angustia.

Asocié muchas cosas pero no las puse en la actuación. Pienso que estoy respondiendo las pautas que me dio Ure sobre no tratar de dominar las imágenes. Como salen, caóticas.

Estamos sometidas a la fascinación que nos despierta la obra pero no establecemos un diálogo con la obra. No hay corriente libidinal. Es como una mujer fingiendo frente al hombre que ama. (Además, Cris la complica porque lee "el matrimonio perfecto", lee teorías sobre tragedia).

CB 27/7

Prólogo: faltan acciones en cuanto a intencionalidad de relación.

En la segunda escena tampoco. Acá debería haber un intercambio más fuerte aún porque se decide cómo van a morir. Pero también están discutiendo y hay que hacer ver los caracteres que discuten.

Es una discusión. No sucede.

No comprendemos qué movimiento del alma genera esta discusión. Puede ser que nos pase que comprendiendo lo que dice el texto es que no comprendemos la expresión del conflicto que hay. No comprendemos lo que está sucediendo, entonces no lo hacemos suceder. No hay una comprensión del tema. No sabemos cuál es el tema. No resuena el tema en la actuación.

Lo que falta que el tema sea concreto. Falta esa definición del estado espiritual que es afectado por el tema.

No hay el trabajo de lo que me afecta a mí de eso.

Registrar en uno qué me está proponiendo el texto, qué caja de resonancia, qué parlante soy de eso.

Agarrar el mundo que describe Sófocles, de qué está hablando.

AG 28/7

A-I Dos personas pesadas. Como "La hora del lobo", de Bergman.

Bien. Propuesta: actuar con los modelos de actuación conocidos.

Actuar no como dándonos cuenta de que esto es una tragedia sino como que fuera una obra de Cossa. Esto es basado en el darnos cuenta de que nosotros no tenemos modelos de actuación trágica. Entonces faltan referencias, falta ese algo que uno tiene en su tradición que surge de algún ancestro cultural.

Ej: Strehler y la comedia dell'arte: no sabían cómo se hacía comedia del arte pero de hacerlo les fue saliendo y cotejando después con investigaciones descubrieron que habían encontrado cosas que existían en la comedia. Eso nosotros no lo podemos hacer porque no tenemos pasado de teatro trágico.

CB 28/7

Apareció un mundo personal de "La hora del lobo", de Bergman, muy atractivo. [charla previa sobre modelos de actuación].

No hay modelos trágicos.

Consigna: naturalizarlo.

AG 3/8

Había una cosa técnica notable: el que recibía un texto expresaba que lo comentaba. Como aquí uno no presupone el comentario, el que haya empezado a haber un comentario producirá una impresión rara y por 1ª vez colectivamente de que el texto era personal. El texto aparecía como circulando y comunicando pasiones, algunas más miserables o menores, no tan nobles.

Es la 1ª. Vez que Ure puede pensar vulgarmente de la obra. (Lo que él hace y desde dónde él hace los comentarios en los ensayos: desde específica y deliberadamente, la vulgaridad).

Aparecía pertenencia del texto a los actores. Había menos solemnidad, grandiosidad y la transformaba en una violenta pasión de familia.

Faltaba que la condena de Creón se expresara con más violencia en nosotras.

Dejarse llevar por cualquier forma.

Conservar los comentarios de Ismene de que la conducta de A. es constantemente rompedora de pelotas.

C-A-I Entro sin saber a qué. Creón me pregunta, decido apoyar a A: me rechaza. C- me rechaza. Traer a la I más fuerte de la 1ª escena. a la 2da. Argumento subyacente de I: pero idiota, si nos acusamos las dos, no nos va a matar a las dos.

CB 3/8

Al que se le dirigía una réplica, expresaba que la recibía. Empezó a haber comentarios.

Producía una impresión de que el texto era personal. Daba un tono de que le sucedía algo a los personajes. Le daba pertenencia del texto a los actores, le quitaba grandio-

sidad, solemnidad y la transformaba en una violenta historia pasional en una familia.

Era un fenómeno dramático que sucedía.

Uno la podía mirar sin referencia, la referencia de la tragedia griega.

Faltaba que la condena de C provocara una reacción violenta entre las dos.

Prólogo: no tener pudor de las formas de desarrollar una búsqueda de lo corporal. Falta la reacción de "sí, transgresión, revolución".

AG 4/8

Se va haciendo muy propio el texto.

Aparece el subtexto en un texto ilustre.

Creón con Ismene y Antígona como de la misma familia.

Creón está tratando de reconstruirse de otra manera.

[Tuve miedo de entregarme del todo a la imaginación y lo emocional. Tuve una asociación personal muy intensa: el olor-gusto del chicle Adams de fruta cuando recién salió. Esto tan fuerte me asustó].

Valorizar lo asombroso del relato del guardia. Lo que cuenta es fenómeno natural. Tiene que tratar a Antígona con el temor de alguien que constituyó un hecho sobrenatural.

2da. Parte (A-I-C) dice Creón: una está loca desde antes que nació..." las dos están en una discusión del cartel de Medellín. Como si Creón tuviera que sacárselas de encima de lo locas que están.

Cuando entra Ismene tiene que cambiar el movimiento de la sinfonía. La discusión es más demencial, menos racional.

Antígona me colocó en un extremo del cual no puedo salir. Si me mando para atrás es traición.

Tengo que entrar como si me llevara al peor lugar: donde están el loco y la loca y seguramente peleándose.

No hacer una sola melodía en "Piensa hermana mía..." Hacer todas las variaciones.

Se van Tony y Bermejo

Se plantea mi problema de que como no estoy operando sobre mis imágenes utilitariamente, pierdo conciencia de actuación. Sugerencia: dejar fluir todas las asociaciones no provocadas y luego seleccionarlas.

Cris se plantea su mecanismo previo a la actuación de crear una situación de catástrofe [hoy: pérdida (falsa alarma) de lapicera]. Ese vacío que se le crea se llena luego con imágenes de actuación. Es un mecanismo muy caro. Necesidad del actor de: vacío de identidad β -> encuentro de identidad en lo teatral.

Tendría que usar menos lo de la vida real porque es un costo muy caro en lo personal.

CB 4/8

Estamos haciendo muy propio el texto. Hay mucha más personalización. Ponerles subtexto a frases nobles.

Había un fondo loco en todos. Pasiones que agarraban para distintos lados. Creón las quería a las sobrinas, la familia.

Mandarlas a matar era para terminarla, no para seguirla.

La verosimilitud de lo que sucede está muy basada en el mensajero, que es el que ve.

Cuando entra Ismene a la escena con Creón tiene que ser re cartel de Medellín. Tiene que ser más en el límite de que no tienen control de lo que está pasando.

El clima de Creón/Antígona es otro. Cuando entra Ismene cambia todo.

Empieza otro movimiento. Se arma un free jazz más complicado. Es más demencial la discusión de las dos. De muerte que circula. Tiene que terminar en un pico de desorden, de caos.

El diálogo con Creón: los dos nos pegamos fuerte.

Que se me ocurra ahí "no nací para compartir del odio..."

AG sin fecha

2) Yo no sé más nada. Qué mas puedo saber después de todo lo que nos pasó? ¿Qué más?

CB 11/8

El trabajo central que se está dando es la transformación del trabajo del texto de búsqueda desde un estilo naturalista.

Quiere decir que el personaje hace una lectura de razonamientos que se refieren a su vida.

Esto produce un efecto rarísimo porque el texto no es así.

Cuanto más cotidiana es la posibilidad produce una disonancia que es muy atractiva. El trabajo es sobre eso.

El trabajo principal está sobre el texto.

Hay reacción desde el personaje.

Tengo un trabajo muy meticuloso con el texto porque no es concreto. El estado emocional, la carga, va por un lado y la palabra por otro.

Pongo el énfasis en las palabras y no reflexiono.

Antígona reflexiona. La pasión de Antígona tiene que encontrar un razonamiento. Estoy cargando de emoción sin que tenga correspondencia con los pensamientos.

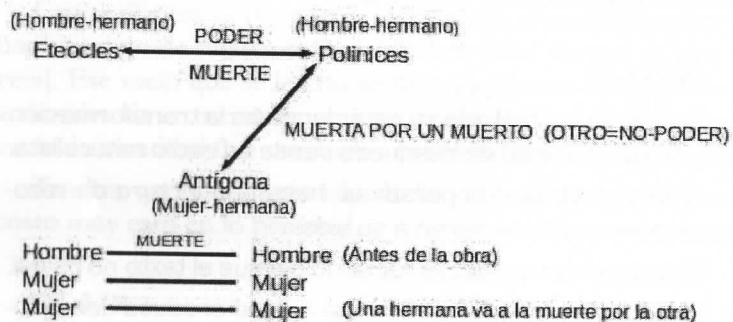
La emoción me atrasa.

Yo tengo que contestarle a Ismene, reaccionar a cómo es Ismene, como es Creón.

La sobrecarga emocional que no está referida a lo que el otro hace.

AG 17/8 (suposición)

Antígona tiene vinculación con un hombre (Polinices/ pero una vinculación no de deseo). Antígona no lucha por algo para ella, esto como pre-cristiano es una gran novedad.



Etéocles y Polinices mueren por el poder

Ser específico! Cuando le digo cada uno "nuestro padre", "nuestra madre", "nuestro hermano" me estoy refiriendo a una discusión que ya tenemos de antes con Antígona. Tiene que ser concreto.

Al no tener relación con el otro personaje el texto me abruma ¿Qué piensa cada uno de todo lo que le pasa?

Construir la relación con el otro y desde allí el personaje.

En "y desde que el ejército..." ese es un lugar donde hay que chequear si uno viene en tono.

No recurrir al manijazo emocional que es un muestrario de sentimientos y sensibilidad del actor pero que no tiene que ver con la actuación.

Definir al otro desde la actuación de uno.

CB 17/7

La obra trata de un vínculo de hombre-mujer que no es sexual [Antígona/Polinices]. Una mujer establece con un hombre leyes de fidelidad no por su deseo.

Acá una mujer plantea un vínculo no desde el deseo, la posesión. Ella es fiel a leyes que no son de los hombres.

Las leyes de la muerte.

Ella quiere la justicia, no quiere al hombre para sí.

Muere para no tener nada, muere para que otro tenga.

Ese planteo se da entre hermanos. La pelea entre Etéocles y Polinices por la herencia.

Sófocles plantea otra relación: Antígona/Polinices de fidelidad absoluta.

Dos hermanos mueren por la lucha por el poder y después muere una mujer por un hombre.

La que da la prueba es la mujer.

Ella sacrifica hasta el futuro de su sangre por un muerto.

Hay dos hermanos que se matan por el poder.

Una hermana muere por un muerto.

Y en el prólogo se enfrentan dos mujeres en una pelea. Ismene quiere morir por Antígona.

El tema es: todas las diferencias que pueden enfrentar a dos hermanos no reducen lo que plantea Antígona.

Sófocles colocó el tema central en el prólogo: dos hermanas se pelean. Ser específicas. Cada tema que se plantean es una discusión sin arreglo. Si no, es información. Tiene que ser concreto para el actor y para el personaje.

Si el personaje Ismene no traza una relación con el personaje Antígona, el texto nos va a abrumar.

Posiciones estructuradas sobre qué piensa cada una de cada tema: el padre, la madre, la guerra, cada hermano, Creón [circunstancias dadas].

Lo que falta en la construcción es la relación entre los personajes.

Manejamos sentimientos sin ninguna vinculación con la acción.

Ponernos señales de emergencia.

“¿Pero no es verdad que Creón ha otorgado los honores de la sepultura...?” es contra algo. Si no es concreto como una afirmación contra una negación, no hay nada.

La escena está llena de conceptos que definen la personalidad del otro.

No estamos haciendo dialogar dos personajes.

No nos estamos tratando como diferentes personalidades.

No defino al personaje Ismene.

Es el otro el que va creando el dibujo del personaje, el amplificador.

Tengo que pensar en Ismene.

AG 18/8

Dice Ure que hay un error en Cristina y en mí que está instalado desde hace por lo menos dos meses. El no puede saber qué es lo que nos pasa. No quiere usar transferencia para producir trabajo. Tenemos voluntad y tenemos una manera buena de no irnos a “llorar al camarín”. Pero él no puede dirigirnos.

Hay un error: hay un privilegio, un subrayado de la posibilidad de la entrega, de experimentar y traducir sentimientos preferentemente exacerbados.

Simultáneo hay un alejamiento de lo que podía ser la creación de una realidad imaginaria con otro personaje.

Es decir, actuación=vanidad=narcisismo. Se transforma en un despliegue de la emoción del actor y no de estar al servicio del conflicto a alimentar.

Tiene que aparecer lo contrario. Ahora.

* trabajo meticuloso sobre esto.

* Ninguna argumentación psicológica.

Si reaparece la dificultad hay que decir qué es lo que creemos que estamos haciendo.

Recordar qué pasó en la 2da pasada

Yo quedé recostada en el sillón desde allí saqué el primer texto.

CB 18/8

Error: hay un privilegio de la posibilidad de describir sentimientos. Hay un alejamiento de la construcción imaginaria. Se transforma en un despliegue de la vanidad del actor.

Esto crea una gran distancia entre Adriana y yo.

No. Nada de argumentaciones psicológicas.

Decir qué es lo que estamos haciendo.

Pensar mucho en qué sucede en la primer escena.

Recordar qué hicimos porque era la primera vez que no había una excitación mutua. No tener escrúpulos en meter palabras que no están en el texto.

Tener más precisión de qué lugares imaginarios tiene esta máquina. Todavía no hay un atrás de la escena común.

El cadáver de Polinices no aparece para todos.

No circula todavía una imagen común.

Aparece una especie de familia sombría. Como una mezcla de estilos. Por momentos naturalismo, por momentos grandioso, por momentos Creón era un hombre solo en una pensión. Ensoñaciones.

AG 22/8

Ure me largó en el medio de la escena si yo había visto nacer o agonizar y me acordé de la muerte de mi abuela. El me dijo inmediatamente si no lo había visto que más valiera que fuera a un hospital a ver nacer y agonizar antes que tanto curso de actuación. Me sentí para el carajo. Cuando hablamos (entre otras cosas) que había que ver cuáles eran los verdaderos temas de la tragedia. Ejemplifica con Edipo. Edipo no es una historia de un hombre que se acuesta con la madre. En Otelo no es el tema los celos. Es que el amor se realiza en la muerte del otro. En el momento que la mata se da la posesión total, sin dudas. "A ver, engañame ahora. Andate con otro ahora. Ahora sos sólo mía". Si un actor va a ser Otelo que estudie primero a Sade.

Yo le respondí que cuando él dice que no usemos lo emocional-personal porque es costoso y él me manda violentamente a una zona personal en lo de la muerte.

El dice que quería sacarme del registro de emociones que estamos usando y que traemos de la obra "El padre" y que fue como un piñazo para sacarme las emociones habituales que juego con Cristina y me quería dar un golpe a la actuación diciéndome lo de la actuación y el hospital.

Aceptar que Antígona empieza con la tragedia ya instalada. No hay causalidad. El naturalismo pide causalidad, por eso no va para esto el naturalismo.

Hay que elaborar otro mundo conceptual.

Leemos o vemos la tragedia desde el código que nosotros tenemos. Nos brindan la tragedia recurriendo a todo lo que se tiene a mano para que se entienda. EJ: La puesta de la Orestíada en Venezuela.

En la 2da. Pasada aparecía algo que daba la sensación de que se estaba frente a algo más terrible, de que se está en otra realidad, en otro mundo.

Cuando voy hacia ella con "Por lo menos no reveles este plan a nadie..." que sea con la intención de retenerla.

CB 22/8

Ir deduciendo qué pasa con el trabajo de los otros. Averiguar cómo el otro hace el trabajo.

Hay dos caminos: cómo busco de mis experiencias cotidianas, de aquello que yo he experimentado con una sensación propia (ej: Benami: la ducha/ el revólver).

El otro camino [Michel Chejov decía que el único entrenamiento que él había hecho era ir a quirófanos a ver operaciones. ¿Qué veía? La lucha entre la vida y la muerte. Las emociones. También investigaba qué le pasaba a él, no sólo lo que observaba]. El actor buscando dónde está la imagen que busca.

Dónde está esa imagen del mundo de la muerte.

Pero el arte sabe en su lenguaje más cosas que un actor. Un recurso es ver esa narración cómo la hicieron maestros.

Qué hace tal actor cuando tiene que narrar tal sentimiento?

Qué recursos de la retórica propia del arte se han usado para narrar esto?

En la tragedia, desde la primera palabra, ya está lo trágico, no es casual. Encontrar el registro.

El naturalismo pide causalidad. Pide eso.

Hay que elaborar otro mundo conceptual. Esto es muy difícil.

Las imágenes que uno tiene que transmitir.

La cultura hace de sus propios objetos algo que no sorprende a nadie. No un asalto a la razón. Se lee de acuerdo a un código.

Es como si la tragedia, desde todo lo que la cultura ofrece, se entendiera.

En el camino y en este espacio hay cuestiones que son imprescindibles. La presencia de la muerte. Hoy había momentos en los que se veía algo que pertenecía a otro orden de emociones.

Colocar lo siniestro en otra dimensión. Que el tema de la muerte (cuando me senté) se puede hablar.

Estar del otro lado. De entrada colocadas en algo horroroso. Gente colocada en un sueño.

Una alternancia del horror.

AG 25/8

¿Debo seguir intentando lo de arrancar a trabajar sin imágenes programadas? Dice Ure que sí, que eso es lo interesante de estar trabajando.

Me señala que yo me estoy vinculando con un erotismo, una sensualidad que tiene que ver con la edad en que uno tiene las sensaciones y no puede ponerles nombre. Yo creo que es así. Incluso he tenido asociaciones en ese sentido —Rother playa— corriente de intercambio curas y monjas, recuerdos de Florencio Sánchez.

CB 25/8

Está moviéndose una fuerza dentro de la actuación difícil de definir, pero que es buena.

1ª. Escena: alternancia en caer y subir.

Están apareciendo imágenes más concretas de dónde estamos. Un lugar mental. En qué lugar nos estábamos colocando. Dónde estaba pasando. Imágenes no organizadas. No organizarlas. Dejarlas caóticas, dispersas. Fragmentos.

Darí la impresión, viéndolo, que sería imposible que estos personajes se erotizaran.

Están enamorados de cosas más terroríficas que la cercanía de otro cuerpo. Es otro estadio. Es un buen índice, porque manda que hay otra cosa.

Trabajo con imágenes:

Primero deducir si esa imagen que irrumpe es un motor de actuación o no. Si conducen a actuar. Si excitan la actuación. Si provoca una reacción en uno.

Si las asociaciones están provocadas por el trabajo, también el otro percibe y es afectado por el imaginario del otro.

Si yo deposito en el otro algo que me provoca actuar.

Dejarla fluir incluso en el otro.

Establecer un puente imaginario con el otro.

Orden/caos. Charla.

Hay que pensar en el caos.

AG 29/8

Había una emoción que era la de venir de algún lado terrible no definible.

Poner el medio de Ismene entre la 1ª escena y la 2da. ¿Qué le pasó?

Hay que buscar qué vio Ismene para que se produjera esa transformación.

CB 29/8

¿Cómo empieza la escena? El actor entra con una carga anterior. Lo que uno no ve es más fuerte que lo que se ve. Hoy había un intento actoral para crear esa carga. Que debía pasar algo peor aún de lo que uno veía. Vienen del caos. Vienen a tratar de arreglarlo. Lo que tratan de hacer con el otro no salió.

La humanidad es el PJ.

Vienen del dolor extremo. Algo que los partió. Cuando aparece el horror [violencia/pasiones/muerte] eso que está afuera, el diálogo quiere decir otras cosas que uno empezó a asociar.

Tratarlo a Creón no como a un tío equivocado. Es un monstruo.

Es el hombre capaz de violar el derecho natural.

AG 31/8

Aparece en la 1ª. Escena algo de gesticulación especial diferente. No temer a ser modernos y mandarse con esa gestualidad.

[Yo tuve imágenes de desórdenes sobrenaturales]

El horror de cada una está diferenciado.

Un horror que no armoniza uno con otro. Disonancias de tonos que no se organizan.

Ure piensa que esta obra va a traer emociones [.....?.....] con los años del horror de la dictadura.

Tener cuidado con el antes del ensayo. Y estar atentos a las asociaciones fuera del ensayo.

Pensar ¿qué sentimientos despierta esto en el público? ¿quién piensa qué? Que le pase ¿qué? A quién?

[Cristina se pone a observar que yo entro en blanco, que no se trataba de eso el hecho de no dominar las imágenes. Me trató como si yo no hubiera entendido bien y me hubiera confundido. Me lo dice con un tono de maestra ciruela abominable. Tony se reengancha más suavemente “enseñándome” cómo es más conveniente en actuación tener imágenes más domesticadas y no dejarse llevar por la inspiración local pura. Me sentí tratada como una aprendiz donde dos expertos enseñan. Ure no propone esta relación pero ellos la toman. Casualmente la escena que no sale es la que estamos los 3 juntos. Yo creo que yo no tengo una ubicación muy clara en este grupo. Estoy como mi personaje: es de la familia pero no protagoniza, le pasan cosas pero menos. Ure ha estado tratando de colocar a Ismene en un lugar parejo para que no se aflojen los enfrentamientos en lo que es conflictos entre 1ª. y 2da escenas que está Ismene. Pero algo pasa conmigo y esa jerarquía.]

CB 31/8

Hoy en la primera escena aparecía una gesticulación que no correspondía al texto. Correr el riesgo del mal gusto. Del error. No tenerle miedo a eso.

Con Creón daba la sensación de que la sensualidad había pasado. Que estaban al bode de un placer raro. De la muerte.

Lo previo no apareció. Sí en la primera escena. No cuando me entra el guardia. Uno viene de un lugar [externo/interno] donde uno ve algo que va a tratar de resolver en la escena.

Aparecen horrores distintos en cada uno. Había disonancias en el horror. No había armonía en los horrores. Esto era bueno. Como fragmentos que no se pueden organiza.

Cuidar el previo al ensayo. Y cazar las asociaciones fuera del ensayo. Atentos, al horror que aparece antes del ensayo, en cómo uno se coloca.

Ir pensando qué sentimiento despierta lo que uno hace en el público. Qué en quién. ¿Qué sentimiento hay que despertar?

AG 1/9

[En la primera escena no me sentí bien. Estaba inhibida. Creo que por la crítica de Cristina de ayer. Ella logra inhibirme. En la 2da. me sentí mejor. Me vinieron imágenes previas de M. *** y las seguí trabajando. Entré con esa carga dramática y actué con los parámetros trágicos de actuación de la primera.

Tony está especialmente interesado en el tema de actuación. De las imágenes, de lo que se trabaja.

** * Asociación interna, mundo personal de la actriz

Bermejo está (creo) agotando su veta cómica. ¿Cómo sale un actor de eso en lo que Ure se ceba con el humor, para zafar de eso?] Ure planteó el problema.

Estrategias. Le digo a Ure que en los personajes no hay estrategias entendibles o lineales. Eso, dice Ure, lo está haciendo a propósito.

Entrar a la escena 2da. directamente a Antígona.

CB 1/9

El corifeo los ama y alivia a todos. Los sensualiza. Y los calma.

Con Creón: si no la odio, mucho más que me la cojo.

La mato. El amor de la fin de del mundo.

Es una familia que tiene una sangre confundida.

No hay una estrategia clara del héroe. No hay héroe.

AG 5/9

Anotar todo lo que pasa ante del ensayo y después.

"Pena amorosa" – este sentimiento nos está empastando.

Motivo-tensión- conocimiento

(ritmo trágico)

quiero algo-hago algo-sé algo

Edipo consultando a Tiresias

El conocimiento niega el motivo.

Antígona

-quiere convencer a Ismene [.....?.....] que está de su lado.

-plantea su plan. Ella se niega.

-Antígona conoce algo; descubre que pertenece al mundo de los muertos.

Ismene descubre (cuando ya es tarde) que el amor consiste en sacrificarse y dar la vida por el que se ama. Por eso decide morir por Antígona.

CB 5/9

Simbiosis con Adriana. No hay oposición.

El ritmo trágico es:

Motivo	{	Pasión->conocimiento
Impulso		

Es una micro unidad que se puede aplicar a fragmentos de diálogos.

Ejemplo: Edipo llama a Tiresias-> la acción conduce a una pasión que lo hace descubrir algo que en su conocimiento niega el impulso (lo primero que generó la acción). Edipo descubre que no puede salvar a Tebas porque él es el asesino.

Hay una pasión de Antígona que la tiene que conducir a un conocimiento. No aparece que ella descubre en la primer escena que ella ya pertenece al mundo de los muertos. Que está sola contra todos.

Yo actúo como si ya lo supiera de entrada.

AG 7/9

Antes: Poco sueño. Siesta Inés Vidal: hacer compra, preparar cena corriendo. Llamada ocupándome de temas domésticos. Café con leche. Llegada 20'tarde.

1ª. Pasada – Guardia – Creón- Corifeo – Antígona – Ismene: emoción pero no mucha colocación.

2da. Pasada emoción, más o menos imágenes, en un momento me olvidé la letra y no podía retomar. Volvimos a em-

pezar desde mi entrada. Me dio un calambre en el pie. Eso – dice Ure- “fue disparador. Eso es la escena: un calambre fuera de lugar, un calambre en la cabeza”. Después me interrumpió el parlamento y me calenté y largué con furia el diálogo. Y le pegué un bife a Tony. Era como si todo el tiempo me asaltaran cosas del afuera del imaginario que me provocaban colocación para la actuación. (La agresión localiza el impulso). Pero esto lo anoto así ahora, cuando recién pasó me dio sensación de mucho descontrol actoral. Ure dice que no, que no es descontrol.

Parece que se hubiera encontrado la fuerza de la escena.

Además, el descontrol sería anterior al bife. El bife viene para poner control y referencia concreta a una situación de confusión.

La 2da. escena sería ver en vivo lo que describo en la 1ª escena.

La familia me agarró como el calambre en el pie.

CB 7/9

El antes y el después del ensayo. Dónde coloca el actor lo que le pasa en el ensayo en su vida.

El calambre de Adriana. Que nos asalte.

No buscar las imágenes de la locura.

Había más signos en juego. Fue muy potente.

El texto era concreto en todos. La mejor pasada.

El box.

Escena con Creón: No era una discusión. Se estaban preguntando cosas.

Eran como dos filósofos calientes. Dialogaban sobre el mal. Era otro tipo de enfrentamiento. No se podían conven-

cer. Cuando él me agarró el cuello ¿me iba a matar? ¿Era amor? ¿Yo lo dejaba para complacerlo?

"Ahora que me tienes ¿quieres algo más que mi muerte?" un ofrecimiento. "No nací para compartir el odio sino el amor." no es contra él.

AG / Sin fecha

Bife a Toni: (no es un signo de la paleta que usábamos).

El golpe es no-actoral. Es la consecuencia de que circula algo por la escena que no es expresable actoralmente. Algo pasa.

Al día siguiente, otro incidente: protestas de vecino. Cristina sale. Va al vecino. Se pelea a gritos. Vuelve a la escena. Más allá de lo del vecino, como sucede dentro del ensayo pertenece al ensayo. Esto fue colocar la violencia del ensayo fuera de la escena. Ella volvió y se volvió a meter en la escena. Adentro de ella alguna lógica cambiada hay.

En la escena Antígona-Creón y Antígona-Creón-Ismene hay algo, una violencia feroz que no hemos podido hacer circular por los carriles de la expresión y se filtra mal, hacia el bife, hacia la confusión con el vecino.

La escena está pidiendo narración, expresión o actuación, en el orden de lo que se habla, de lo que empezó en la primera escena. Hay una violencia que no se manipula a través del gesto.

CB/Sin fecha

El golpe de Adriana: algo que pasaba dentro de la escena que rompía el encuadre. A su vez el golpe aparecía como limitador. Control actoral. Qué circulará que no es expresado. Qué pasará que no es captable. Al día siguiente

te se produce otro incidente (mi ida a pelear con los vecinos). Lo central que está pasando es el ensayo. El pensamiento pasa por el ensayo. Lo que le da sentido. Hay protestas de los vecinos. Yo salgo del ensayo. Me peleo con los vecinos. Vuelvo y entro a la escena. Independientemente de lo que pasó afuera, algo pasó en el ensayo. La escena de violencia estaba puesta fuera del lugar de acción. La acción está puesta afuera pero al revés. Adentro mío alguna lógica cambiada hay. En la escena con Creón e Ismene sucede algo de una violencia feroz que no podemos aprehender. Que está mandando una exigencia de violencia que no la podemos agarrar. Una excitación, particularmente potente que se está filtrando mal. Esa escena está pidiendo una narración, una expresión, una actuación (en el orden de las palabras de la obra) que se gesta, una violencia que no encuentra el gesto, que no se satisface en el gesto. La subida que está pegando el trabajo no podemos convertirla. Hay que estar muy atento y no aflojar. Hay figuras que se van trazando que indican violencia. La violencia de los sentimientos. Una perturbación seria de los sentidos que no se maneja. Está exigiendo una narración de enorme intensidad y tiene que seguir subiendo. Esto requiere un cuidado especial en que no se nos saltee nada. Rodearlo de una precisión profiláctica. Cuando uno la maneja mal, salta. Atención. Lo que son las figuras de la muerte.

Estas partituras piden otra cosa que la conducta domesticada que presentan los actores en los reportajes de los diarios. Acá saltan ideas que hablan de la muerte, del odio. Exige un cordón sanitario del actor hacia eso. Porque socialmente se le está pidiendo otra cosa: ser un imbécil. Es una presión muy fuerte.

AG 18/9

1ª. Escena Antígona - Ismene. A probar si las cosas logradas en el ensayo anterior se mantenían. Sí, se mantenían. Ure dice que hay riesgos de que se estereotipe algo así como "de entrada te doy la nota de lo trágico". A mí además me dice que tengo que controlar más el cuerpo. Que no se convierta en la expresión de un sentimiento interior. Tiene que haber control todo el tiempo.

Hay que cargar pilas en Creón y no estar tanto en buscar el apoyo entre nosotras como en Padre (porque venimos de Padre).

La primera escena marca el tono.

AG Sin fecha

Hacer dos columnas con definiciones internas: lo que me pasa y diferencia entre la tragedia del drama.

Holderlin = la palabra es el hecho, la acción.

Drama	Tragedia
El humor lo potencia.	El humor la anula.
Las variaciones con el mismo tema pero cambiando el texto lo potencia.	No existen variaciones cuando sean dar vueltas, ir y venir con el texto.
Vida - Muerte Risa - Llanto Dolor - Alegría	No hay opuestos. El horror no tiene opuestos, el goce y la muerte van juntos. No vienen de ser opuestos.
el Bien y el Mal organizan el Mundo.	No hay Bien y Mal.

Hay encadenamiento de hechos. Hay causas y consecuencias.	Imágenes del tiempo. Se pierde la noción de secuencia. Pasado-presente-futuro. No hay causa-consecuencia. "Lo enterrarás..." (texto de Ismene a Antígona) tiene valor de presente. El decirlo es ella haciéndolo. Paramnesia: esto ya pasó antes.
Uno puede repetir algo textualmente pero remite siempre a un hecho que pasó una vez.	Toda la obra ya pasó antes. Y no se extiende en el tiempo. Va a volver a pasar una y otra vez.
Asociaciones personales que encuentran un parentesco o su diferencia con la obra.	Se borran las referencias personales, de la historia personal. Quedan estados o sensaciones.
El cuerpo tiene continuidad en el espacio. Evoluciona, se desplaza. El cuerpo es uno e indivisible como tal. El pelo de Antígona es el pelo de mi hermana a la que quiero.	Los cuerpos pueden estar ahora aquí y de pronto no estar más. Cambiar de dimensión. Pueden volverse planos, transparentes. Un mano puede tener valor de cuerpo entero. El pelo de Antígona es un océano. No parece: es un océano
La luz varía dentro de leyes previstas. Toca las cosas y puede jerarquizarlas.	La luz tiene recorridos extraños. Puede romperse en la mitad de su recorrido sin razón aparente. Puede doblar. Está loca. El aire es denso. Casi líquido, pero llega serlo.
Dominan más los disparadores de actuación.	No puedo prever el estado de actuación. Me doy cuenta cuando empieza.

Las asociaciones se encadenan. Puedo hacer más de una vez las escenas.

Las imágenes me asaltan. Las asociaciones dan saltos. No puedo repetir las escenas.

AG/sin fecha

Falta enfrentamiento entre los órdenes. Como si todos actuáramos sobre el ateísmo.

Yo lo relaciono con lo que dijo en diferenciar entre drama y tragedia. La tragedia no pasa por el bien y el mal, no surge de los opuestos.

Quizás: el deseo, el horror busca su encauce en el orden de cada uno. Pero además ese orden que manda no acierta a organizar las cosas.

Hay una apelación a “quién está mandando esto?”

Ure dice: Uno siempre desea lo que no puede tener. Esto se preguntaría Antígona: “¿Es que Creón es un mal tipo? Como siempre hay un Creón en el mundo, eso quiere decir que entonces esta historia de la Argentina se va a acabar. Entonces ¿no hay más país? A Creón ¿hay que exterminarlo?”

La transmisión en la actuación de que lo que nos pasa viene de arriba y no se termina de aceptar o entender.

Ure: uno no lleva a la acción el pensamiento de “el divino es malo”. Los chicos de la calle nos conmueven pero no tanto porque si no me ocuparía más de los chicos de la calle. No, yo pienso en el lugar y después me conmuevo con los de la calle. Pero no hago nada. Me lamento pero algo pasa que no actúo. Somos como las señoras que se ríen en los programas cómicos cuando deben y cuando no, se callan. Estos personajes no están así. Estos personajes son más.

Este pensamiento tiene que estar en los personajes durante dos horas.

[Yo estoy teniendo problemas con la actuación. Siento que lo entiendo a Ure más que los otros (Tony y Cristina) pero en lo concreto, ellos actúan más que yo. ¿Qué pasa?

“A mí, sola, sin ella, qué vida me queda?” Si estos dos no se reconcilian, el mundo es invivible.

Falta que dialoguemos más y no que los cambios de una desconcierten a la otra.

Yo ataqué distinto (mejor) y Cris se retrajo.

Antígona - Creón - Ismene - Apareció en mí una cosa de horror frente a la degradación moral que veo. Ahondar en eso.

Definir más que estoy ante dos corruptos, que esta familia está podrida y hay que liquidarla toda.

CB/sin fecha

Ure plantea que no está el sentimiento de lo religioso, de los valores. Está muy atea.

Coros: anotar situaciones de 30 segundos en lugares. Por ejemplo: pasos, tiro, puerta de auto, arranque, ruido de hielo en un vaso, gente que habla con ligero jadeo, mar, viento, ventana que golpea, sonido teléfono sonando, nadie atiende, calle, pasos, choque, corren.

CB/6-10

Primera escena: Cuando en la 1ª, escena aparece un volumen zafado, sigue en la siguiente. Ojo con eso.

Escena con Creón: que aparezcan variaciones. Distintos tipos de atracción. Antígona también está al borde del abis-

mo. Uno es el abismo del otro. No es sólo una provocación de ella. A ella también le pasa.

Creón - Ismene - Antígona. Faltaba que lo que pasaba era un encuentro en una situación final, límite. Tiene que tener una nitidez salvaje. Definición de los sentimientos entre Antígona/Ismene. No transformarla en una discusión. Es mucho más demencial la situación.

CB 13-10

Ahora hay como un fluir de sentimientos. No tratar de corregir. Dejar surgir. Dejarla salir más emocional, incluso, si sale.

Hay que hacer Tiresias como otra obra y Hemón, como otra.

AG 20/10

1ª escena/ 2da Escena Creón - Antígona - Ismene. Excelente ensayo. Las pegamos todas. Aparecieron distintas discriminaciones del texto.

El tema de las piernas que se convertían en un elemento narrativo.

CB 20-10

Hoy pegábamos todas. Algo se asentó que era notable. Se ordenó.

Tratar de retener qué sensación había. Había más que la suerte de cada uno en juego. Se extendía a mucha más gente. Una situación que excedía a los personajes. Se había desencadenado algo que era más grande.

Escena con Creón: Además de la emoción tiene que aparecer el terror de lo que me está pasando. Me estoy dejando llevar por una emoción que no es contradictoria. "No nací para compartir el odio sino el amor" es con más odio.

CB 2-11

Ensayo grabado por Boy Olmi.

Antígona-Creón. Lo más atractivo era que no se sabía, ellos no sabían qué sentimiento era. Ahora no pasa eso. Como si los personajes supieran lo que es. Que no es misteriosa la situación. Le quita violencia, erotización, que ellos sepan lo que les pasa. Faltaba el desconcierto.

AG 9-11

La actuación tiene intensidad emocional. Quizás le faltaban "reflejos" para cambiar de una cosa a otra. Quedaba quizás demasiado empastada.

Ure dice: modificación de ritmo intentada por Tony.

Situación en que cuando uno prueba algo, los otros también quieren probar lo mismo. Esto es malo. Hay que probar la respuesta a esa prueba y no repetir el intento. El intento así se anula. Esto pasó mucho entre Antígona e Ismene. Hoy pasó entre Tony y el guardia.

Cambio de ritmo en Tony trajo una disposición física distinta.

El tono sombrío siempre, es un intento disimulado de hacer el Partenón.

Había más vertiginosidad en los cambios de Creón.

La más opuesta a esto es Ismene porque es la emocional-sentimental versus la persona de acción. Ismene dice "qué desgracia". Creón dice "¿cómo se arregla esto?"

Cuando Antígona va a la mesa hay excesivo juego corporal que es atractivo pero no narra algo preciso.

No tiene que "abandonarse" a sus sentimientos femeninos. Eso no conviene al relato del personaje.

La imagen de mujer que se abandona a su femenino deseo erotizado provoca el comentario: "si esta estuviera bien cogida no se metería a luchar".

CB 9-11

Si un actor prueba algo, otro prueba lo mismo. Esto no es bueno. No prueba una respuesta. Esto anula el intento del actor que prueba primero.

Cambio de ritmo en el discurso de Creón.

1ª escena. El gesto de la pierna se extendió a la mesa. No narra nada concreto. Tengo que buscar muchísimo menos abandono físico.

Describe un personaje que parece que lo que le pasa es abandonarse a ser mujer. Debería de haber una búsqueda más activa. Debilita al personaje. Entra en una familia de gestos que se adjudican al abandono femenino. El que lo ve diría "le falta un hombre". Y a Antígona no le falta un hombre (Hemón, Polinices). Una mujer abandonada en su cuerpo. Su lucha es "si estuviera bien cogida" no le pasaría eso.

Si yo me impregno de una sensualización corporal excesiva, cuando me pase con Creón es una pesadilla.

La erotización de Antígona es con la muerte.

Lo que dice Ismene tiene que enfurecer a Antígona. La reacción de Antígona es "vos sos una traidora". Oposiciones tajantes. ¿Qué psicología la aguanta? La construcción interna del personaje en esta obra es violentísima. Apenas hay un aflojamiento personal aparece la comprensión. Falta articulación. Que las reacciones sean más frontales, violentas. Muerte/enfrentamiento. Reverberaciones.

Es un pensamiento condensado. Uno está acostumbrado a un pensamiento más lento.

AG/ 16-11

En el ensayo anterior Ure plantea que entre Cristina y yo hay mucha rivalidad primitiva. La erotización excesiva tiene que ver con esa rivalidad. Cristina quizás está harta de sus papeles no femeninos y rivaliza conmigo que soy la que tiene la concha y entonces exagera su erotización. Si la "esposa" encima se erotiza es para ella intolerable.

En la 3ª escena, Creón - Antígona - Ismene. Actuar desconcierto: "pero ¿cómo? No querías que te ayudara y ahora no querés que te apoye?"

CB 16/11

Retracción. Inhibición.

Busco una posición narrativa que aparece como excesivamente simbólica.

AG 24-11

Ensayamos con Cris solas al mediodía. Bien el intento.

Mal común: "El bueno de Creón". Hay que ironizar y particularizar. "Y no toma el asunto a la ligera" como si se anticipa a una opinión de Ismene de "son sólo amenazas".

Falta en todos el trenzado intencional.

Esta intencionalidad marca la opinión, la concepción que tiene uno del otro. Cuando Ismene dice: "Tampoco debemos olvidar que somos mujeres". Yo no me la creo, pero es así. Como una mujer que aceptó su condición pero que no se la traga.

Lo mismo con "nos gobiernan los que tienen el poder" Es como si se lo dijera con un guiño.

Falta malicia sobre la personalidad ajena.

CB 24/11

El "bueno de Creón" referirlo a Ismene [ella lo dijo].

"Y no toma el asunto a la ligera". Dirigirlo a ella [anticipándome a que ella diga algo así]. Falta el trenzado emocional. Particularizaciones.

"Ahora podrás mostrar" siempre significa una idea del otro. Falta malicia sobre la personalidad ajena. Las historias del otro. Ver al otro mal. Una versión de la otra persona. Tener eso: una concepción aguda del otro.

AG 7/12

Ure dice que el corifeo es el deseo, que es una mujer traicionera. El deseo siempre le dice a uno que tiene razón. El corifeo podría ser también un hermafrodita.

CB 26/12

Escena Hemón/Creón.

El actor no encuentra una imagen a la cual parecerse.

Pregunta: ¿a quién imito?

AG 28/12

Antígona – el lamento. Se hace muchas veces buscando distintos hilos. Es para ir al discurso.

CB 28/12

Discurso: trabajarlo sobre el papel. Dirigirlo. Interrogatorio. Confesión pública.

AG 10/1/1989

Antígona - Creón - Ismene - La escena va subiendo.

No sale el clima de la discusión de los tres.

La argumentación es más hábil y siniestra, la de las mujeres y la de Creón.

Risa: Goce en la exacerbación de la muerte. Ellas son inmorales.

No me prives: no me niegues el orgasmo de la muerte.

Ismene se creía que su misión de gozadora pasaba por zafar de los sufrimientos de la muerte de la cual está impregnada su familia (1ª. Escena). Pero descubre que el goce profundo está en la muerte. En el amor-muerte de la familia y que la realización de su misión de gozadora, su destino de defensora del placer, pasa por aceptar esa muerte que Antígona propone desde otros valores.

El fondo de la pelea no es si morir o no morir, sino por qué razón se está allí, pidiendo la muerte: Antígona la religión, la justicia. Ismene el placer, el goce.

Lo que le "hacemos" a Creón es la escenita estimulante para el varón argentino. Con todos los chiches.

CB 10/1

Escena Creón - Antígona - Ismene. Falla mi relación con Ismene. Cuando entra Ismene es un momento de las dos enloqueciendo a un hombre. En las dos hay un goce en esa exacerbación de la muerte.

Esta es la salsa de ellas.

Tiene que haber un goce de "esto es lo que tenían que hablar por fin". Podría no terminar nunca.

AG 19/1

Antígona - Creón - Ismene I

Entrada a proteger a Antígona, a defender. Entro a una escena de mucha violencia. Jugarme a defenderla. Cuando Antígona dice no, tengo que reaccionar. Una pelea de hermanas. Esa es la discusión.

“Sin ti ¿qué me espera?”, es claro, Creón reina y yo qué hago. Seguir de Ismene con Creón la línea de ¿Y si me lo cojo se acaba?

AG 26/1

Antígona: La muerte como heroína

Eurídice: La muerte como venganza

Ismene: Oscila

Antígona mantiene el discurso ideológico y mantiene la coherencia ideológica. “¿Querían familia, querían jugar a ésto, bueno, ahora vale todo? ¡Vale!”

Sin fecha

Ure me pidió que me quedara para hablar. No entendí por qué me hablaba. Era general pero como si hablara de algo particular que no mencionaba. Dijo: (en síntesis)

* Que teníamos que estar atentos por que se complejizaba mucho la situación grupal frente al inminente reestreno de *El Padre* y estreno de *Antígona*.

* Que el malestar de Cristina de hoy (lipotimia) no le parecía casual, que era sintomático de que algo pasaba

* Que el gran tema.

seguir copiando.....

CB 13/2

Que el discurso de Antígona sea más como un ataque de locura.

Lo que sube, lo que la hace subir a Antígona es que la Asamblea no la apoya (el alto pedestal).

La transforma en una personalidad matándola.

Es un escándalo lo que hace A.

No respeta las reglas del juego político. Ella rompe el juego para él.

Esta escena es un anti discurso de Creón.

Los dos son para el otro, el mal.

CB 15/2

Antígona muestra su intimidad a todos. Lloro por ella. Ira/dolor.

AG 20/2

Después de las vacaciones

Antígona - Ismene

(Observación gral: entrada corifeo)

La escena más difícil es la de la despedida-lamento de Antígona. La escena 1a. tiene claro el interlocutor. Encuentra el espectador dos personajes enfrentados, encuentra referencia. Lo mismo cuando aparece Creón. Sabe que entró el que manda. En la escena de la despedida el encuadre cambia.

Hay que crear un lugar donde pase eso.

Al no llevarte la imaginación con la fuerza del conflicto te pone a pensar ¿dónde están? ¿dónde estaban los anteriores? ¿Para qué entró Antígona? ¿Para ganarle a Creón o para perder?

El coro va agarrando a los hombres y convirtiéndolos en nada.
Eso pasa sobre todo en la escena Creón-Antígona despedida.

CB 20/2/89

En la despedida cambia el encuadre porque no está el otro personaje.

No hay interlocutores. Cambia la referencia.

Si la lucha no se produce entre personajes lo que aparece tiene que ser tan claro como lo que se venía viendo.

No hay convención de lo que pasa. Es como si no tuviera interlocutor.

No está creado el afuera. Trabajarlo.

Hacer mucho más concreto el lugar.

Entra A. ¿a ganar o a perder? ¿a desafiarlo? ¿con miedo? ¿hasta cuándo? ¿Qué dirijo a Creón? ¿Qué al coro?

Los dos perdieron. Trabajar esto.

Hacer concreta la curva de decepción desde el desafío.

Mostrar el dolor. Perder el pudor.

Termina persona. No personaje.

No leerla como un espectador.

AG 21/2

Pasada general.

Aparece un tono muy emocional.

No temer a eso. No tratar de controlarlo ahora. Largarse salvajemente durante estos ensayos. No rehuir la super emoción.

CB 21/2

Pasada de todo

Salvajizarse lo más que se pueda.

No rehuir lo emocional.

Agarrar más intensidad.

AG 28/2

Ure arma la novela familiar de cada uno a su conveniencia.
Pero eso enloquece a los actores. Era cierto.

Ahora re se rompe la pareja Ure - Cristina y yo... ya se sabe... pierdo al Hombre y me quedo con la misión imposible con la mujer. Es posible que yo me vaya antes para no tener que ver cómo el Hombre parte. Antes me quería para desestimar la pareja. Ahora yo me quedo en la vía. No hay pareja. Es la orfandad.

Hoy empezó el tono exasperado.

Hiperdeprimida.

Fijarse dónde se dan las cosas que salen bien. Dónde aflojaron las resistencias para que entrara la actuación.

En el trabajo está también el salvajismo.

CB 28/2

Tono exasperado, salvaje. Tratar de ver qué esquema funciona en lo que sale bien. Dónde cedió la resistencia. Ir ahí. Afirmarse en lo que ha costado conseguir y ya sale. Entrar por los lugares que se han quebrado. Casi al punto de que aparece otro personaje más rico, más potente.

Fracturas, desencajes fuertes que hacen crecer las escenas. Circuitos internos que se reconectan. La escena exige una actuación, va mandando. Estamos trabajando sin modelos.

A.G. 2/3

Ensayo con público.

C.B. 14/3

Escena del Lamento de Antígona. En la actuación no hay definición de qué sentimientos hay en juego. Aumenta la confusión. La vida se burló de ella. Eso lamenta. La agarró de punto. Es una desgraciada. Le dicen: sos una heroína pero tenés que ahorcarte. Se lo hizo creer a la menos indicada que podía contra el Estado. Acá se da cuenta "sin lamento de los míos" que nadie la quiere. Se da cuenta del exceso. Lo público/lo privado. Esta escena es la caída del exceso. No es "me equivoqué", es "creé mi destrucción".

C.B. 20/3

El grupo no piensa, no asocia. La diversión, los comentarios. Intercambio entre nosotros sobre los temas que despierta la obra "por ser piadosa me gané la impiedad". Más placer en la maldad.

C.B. 23/3

Dirigirlo más a Creón. Besar la tierra.

Ay, Patria, con gente como nosotros. Lo que te hicimos.

C.B. 17/4

Nivel máximo de sentimiento. Nunca tocarlo. Siempre pararlo una nota antes. No completar. Abrir un campo infinito de cuál es el límite de la furia/emoción.

Si uno le termina la imagen al espectador, él no puede completarla.

Dejar abierto el imaginario.

Descolocarle al espectador las pasiones de donde las espera.

C.B. 4/5/89

Hemón: reacciona a lo que está proyectando en Creón [cubrirse de los golpes bajos].

- | | |
|-----------------|--|
| Prólogo: | 1) Principio hasta que habla Ismene
2) El impulso de irme. La salida. |
| Escena c/Creón: | 1) Llegada c/Guardia
2) La siesta
3) La reacción a Ismene |
| Despedida. | 1) La entra con Guardia
2) La salida |