



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE TEATRO

ACTUACIÓN III

Escena final

Docentes:

Arbach, Marcelo

Aguirre, Gabriela

Sajeva, Maura

Estudiantes

Sironi, Mora

Zeballos, Esperanza

Sobre la propuesta de un giro actoral

Con la finalidad de acercarnos hacia el proceso final de nuestro recorrido anual, nos enfrentamos a un desafío actoral vinculado con la exploración de territorios opuestos o desconocidos, en algún punto con los que considerábamos *apropiados* en la búsqueda anterior.

Para enfrentar esta escena creímos importante, como primera instancia, poner en común ideas que se desprendieran de lo que consideramos desafíos actorales, pudiendo de esta manera, definir qué opuestos podríamos encontrar en relación a la primera escena presentada. Considerando esto, decidimos definir aquellos opuestos con los que trabajaría cada una, para luego indagar en la vinculación de ambos en una misma dramaturgia.

En el caso de Esperanza, los opuestos que trataría dentro de su actuación, estarían relacionados con la indagación sobre una *microgestualidad*. Por otro lado, los impulsos ya no serían desde una corporalidad tensa y *cortada*, sino más bien, sobre un cuerpo que acciona desde la cautela, derivando en la escucha atenta de los relatos de su compañera sin necesidad de generar acciones concretas, es decir, indagar sobre la quietud como recurso receptivo.

En cuanto a los opuestos con los cuales trabajaría Mora, se verían vinculados con la búsqueda de una corporalidad laxa, *derretida* y perdida, contraria a aquella más bien tensa, metódica y rígida. Además, se utilizaría la noción de la destrucción como aquel recurso de construcción de una mirada que colabore a generar un estado corporal solemne y conmovido, manejando una energía densa y oscura.

Para reflejar y vincular estas búsquedas escénicas, nos concentramos también en indagar sobre algún elemento que funcione como opuesto conjunto y que permita encontrar un espacio de conversación de ambos registros actorales; de esta manera, encontramos útil el concepto de la *transparencia*, en contraposición a lo que los personajes de la escena anterior buscaban: no evidenciar su incomodidad, sino intentar mantener una falsa cordura para que no se note la desmesura.

Surgió, entonces, la idea de escribir una escena dramática que no tenga como objetivo *hacer reír*, sino que busque la conmoción a la hora de su expectación. La trama giraría en torno a dos amigas que deciden romper su vínculo, debido a la reciente muerte de sus amigos más cercanos; un mes después del suceso, el duelo que las une se volvería insostenible, ya que el modo en que lo atraviesan es diferente.

Para abordar la escena, decidimos recurrir nuevamente a la obra *Sallinger* de Bernard Marie Koltes, con el objetivo de extraer algunos diálogos que fueran funcionales a la escena y al relato que este vínculo de amigas

tenía. De esta manera, encontramos interesante poder utilizar esta obra como una especie de respaldo hacia nuestra creación propia sobre la dramaturgia considerando vivencias propias o detalles que creíamos interesante nombrar.

Una vez seleccionado este primer material, nos enfocamos hacia la escritura de un guión propio, el cual sufrió diversas modificaciones a medida que avanzaban los ensayos. Esperanza y Mora serían dos amigas, que se encuentran atravesando el duelo de sus amigos más cercanos. Mora se encuentra en su casa, sin tener las fuerzas necesarias para levantarse o seguir adelante. Esperanza tiene el objetivo de prepararse junto a su amiga para el velorio, con una actitud más bien predispuesta a avanzar. A medida que la escena va avanzando, surgen distintos reproches de una para con la otra en torno a su vínculo, y finalmente, Esperanza se da cuenta de que no puede seguir así, y decide irse; Mora queda en escena, en la misma posición en la que comenzó.

Para este primer boceto, recibimos ciertas devoluciones que nos ayudarían a concretar aún más la idea principal que nos llevó a abordar esta escena con características propias de un teatro dramático dentro de una dramaturgia de aspecto autoficcional. Dichas devoluciones responden a ciertas dudas que en un principio teníamos para con la puesta en escena, de manera que poder aclararlas nos permitió hacer correcciones, como por ejemplo asumir el *estar en escena* como parte de la construcción del relato. Anteriormente, nos habíamos preguntado *qué hacemos cuando no hacemos nada* o simplemente nos toca escuchar al otrx, lo que deriva directamente en encontrar formas en las que genuinamente se vea un cuerpo presente en el espacio donde efectivamente ocurren cosas que responden a una subpartitura de acciones, así como también a la idea de los *preconflictos* que se establecen en este vínculo.

Por otro lado, rescatamos la importancia de encontrar un balance dentro de los desafíos actorales de cada una en cuanto a la voz escénica, teniendo en cuenta que para este primer boceto, Mora se encontraba en una energía muy baja que dificultaba su habla o no se le oía y, por el contrario, Esperanza proyectaba de más su voz y por este motivo había un claro desfase de energías, entendiéndolo como un obstáculo para el diálogo que había entre ellas pudiendo generar un universo denso y complicado de digerir. Además, también se observó la falta de definición en la dirección de la mirada (*¿a quién le hablamos cuando actuamos?*). Se sugirió, también, indagar acerca de la búsqueda de una *voz tormentosa* en un *cuerpo calmo* y viceversa, de manera que pudiéramos concretar características dentro de este universo creado donde los principales aspectos que lo atravesaban eran la *densidad*, la *incomodidad* y el *silencio* como recursos de anclaje.

Luego de haber puesto en común las devoluciones, decidimos realizar ciertos cambios concretos en la escena para de esta manera otorgarle un sentido más acabado y coherente con nuestra búsqueda. Así, con el objetivo de encaminarnos hacia la propuesta final, realizamos modificaciones tanto en el texto como en las partituras de movimiento dentro de la escena. Esperanza y Mora ya no estarían preparándose para ir al velorio, sino que se encontrarían atravesando el duelo tiempo después del hecho. De esta manera, intentamos hallar el modo en que cada una reaccionaría a esta situación; Esperanza ingresa a la escena, la casa de Mora, como todos los días, para cuidarla y ver que no le falte nada. Surge una discusión profunda en la cual ambas se manifiestan,

y, luego de que Esperanza dimensionara la situación oscura en la que Mora está envuelta, comprende que ella no puede sostener más su vida de esa manera, y se va, despidiéndose por última vez.

Consideramos necesario rescatar el desafío que se nos presentó a la hora de llevar adelante esta escena en relación a cómo hacer convivir ambos giros actorales dentro de un mismo registro escénico; fue necesario ajustar la mirada en este sentido a la hora de hacer el paso del boceto de la escena ya que había cierto desbalance en ambos *modos de estar* que generaban una ruptura del sentido general. Una vez trabajado esto, también decidimos hacer énfasis en la definición de las direcciones de la mirada, tanto para darle más precisión a las partituras de movimiento, así como también para seguir trabajando en la construcción de ese vínculo profundo que los dos personajes cargaban (si bien en el boceto nos dirigíamos la palabra, los relatos no estaban apoyados en la mirada entre nosotras; al trabajar acerca del contacto visual en determinadas partes de la escena, fue posible introducir aún más aquella atmósfera densa que habíamos propuesto llevar adelante).

Nos parece interesante apoyarnos sobre la idea del *actor invisible* propuesta por el actor, autor y director japonés Yoshi Oida en torno al hecho de, en cierta forma, *desaparecer* en escena para dejar ver *otra cosa*; ¿cuáles son nuestras *máscaras* dentro de la actuación? Nos interesaba, en este proceso, indagar sobre los límites de la escena en cuanto a su relato; ¿hasta qué punto dejamos de ser nosotras mismas para dejar aparecer *otra cosa* que se escapa de lo cotidiano y que pertenece ya al mundo de *lo ficcional*? Nuestro objetivo, además, se encontraba en poder habitar territorios actorales más bien desconocidos o poco recurrentes dentro de nuestro espectro dominado; en cada ensayo surgieron diversas dificultades en torno a esto, ya que la memoria corporal de cada una, intuitivamente, buscaba asentarse cómodamente en aquellos elementos ya conocidos.

Recurrir a las nociones que el autor anteriormente mencionado manifiesta, nos permitió poder indagar sobre estos territorios de manera consciente, entendiendo que lo que el público ve no es una simple representación de lo que hacemos, sino que, por medio de ensayos y construcciones individuales y colectivas, logramos desaparecer frente al público. *El yo que ellos veían no era mi verdadero yo*, dice Yoshi Oida (2005, p.20) en su libro *El actor invisible* y en base a esto es que nos preguntamos sobre nuestros límites en la escena que propusimos; ¿hasta dónde se desdibuja mi *yo actriz*? ¿Qué quiere o necesita mi *yo actriz* para estar en escena siendo Esperanza o Mora en una situación que es indefectiblemente hipotética? Es probable que, habiendo planteado una situación que no sucedió pero aún así nos invita a ser nosotras quienes atravesamos por ese hecho, nos coloca en un lugar extrañado donde inevitablemente aparecen formas de ser, de estar y de habitar totalmente distintas a la realidad cotidiana en la que vivimos, sin embargo consideramos un cuestionamiento constante el hecho de hacerse *invisible* desde un *yo actriz* siendo Esperanza y Mora las voceras de lo que ellas mismas atraviesan.

Para poder articular sobre las acciones físicas y su organicidad en escena, nos pareció interesante recurrir a los conceptos que Marco De Marinis expresa en su libro *En busca del actor y el espectador* (2005), ofreciendo dos aspectos fundamentales en cuanto a este término, por un lado *hacer del teatro y darle un cuerpo riguroso con un conjunto de reglas y principios*, por otro, *llevar a la escena la vida (...) la verdad primaria*

del actor, es decir, su realidad corporal (p. 47). Estas manifestaciones fueron las que respaldaron nuestro proceso creativo pudiendo introducirlas en nuestros ensayos y pruebas, de manera que logramos entender que estas finalidades cuentan con cierta interdependencia, es decir, uno no se puede lograr sin el otro.

Las acciones físicas son parte de la realidad y del universo que se crea a partir de la coherencia orgánica que haya dentro de la correspondencia interior-exterior del actor/actriz, así como también considerar a la sub-partituras de acciones como puntos de anclaje donde se manifiestan *senderos ocultos de los que el actor se sirve para activar y reactivar sin cesar su propia movilización interna* (p. 53). Creímos importante retomar a la *movilización interna* de la que habla el autor generando una búsqueda hacia los estímulos que se construirían desde hechos no reales atravesados por *nosotras mismas* dentro de un universo creado y estipulado en base a vivencias y experiencias propias, que fueron las que ayudaron a la elaboración de la dramaturgia y la partitura escénica.

Creemos que nuestra escena respondió a los opuestos que nos propusimos trabajar en un principio, y nos encontramos satisfechas con la composición general de la misma; sin embargo, consideramos que podríamos seguir ajustando ciertos aspectos tales como el volumen y modulación de la voz, o el *qué hacer* en escena cuando la otra habla sin necesidad de generar acciones concretas frente al temor de que no se vea un cuerpo genuinamente afectado por un relato externo; nos quedamos con ciertos cuestionamientos que nos interpelan acerca de estos aspectos:

¿Qué le sucede a mi cuerpo cuando vos hablás? ¿De qué manera se puede transformar el “no hacer nada” en escena a “habitar la escucha”?

A modo de cierre, nos gustaría rescatar que la propuesta de encontrar ciertos opuestos dentro de nuestra actuación fue un gran desafío; luego de haber atravesado todo el proceso, nos seguimos preguntando si existen realmente aquellos *contrarios actorales*, o si se trata más bien de herramientas puestas en juego de forma diferente, que se van amoldando dependiendo de cada proceso compositivo determinado; quizás son elementos a los cuales podemos *echar mano* en cada proyecto, buscando aquellos matices dentro de cada registro.

Luego de haber transitado tanto esta última propuesta como todo el recorrido del año, es posible notar un proceso de aprendizaje que nos permitió, sobre todo, ser capaces de generar reflexiones conscientes acerca de *lo que hacemos* en escena; consideramos que es de vital importancia poder racionalizar aquellas herramientas que se ponen en juego en nuestras actuaciones, con el objetivo de afinar nuestra mirada y consciencia corporal en los entrenamientos; gracias a estas instancias notamos, por ejemplo, que debemos realizar un trabajo intenso acerca de aspectos relacionados con la proyección de la voz y modulación, con la definición de las direcciones de la mirada, o con los intentos de *representar* las ideas y no realmente manifestarlas de manera genuina, atravesadas por la *organicidad*.

Teniendo en cuenta la noción de *cuerpo - mente - espíritu* como aquella interrelación alrededor de la cual trabajamos durante todo el año, nos parece interesante quedarnos con la idea del *contagio* como un hallazgo dentro de nuestro recorrido particular. Llevar adelante los dos últimos procesos creativos dentro de la misma conformación de grupo, nos habilitó la posibilidad de conocernos un poco más dentro del espacio escénico. De esta manera, pudimos establecer las bases de la construcción de un vínculo relacionado a lo actoral muy valioso, desde la escucha y la percepción de la otra en la escena. Pudimos experimentar, entonces, cómo fue apareciendo en cada ensayo y avance aquella *otra cosa* de la que habla Oida, puesta en juego no sólo con el proceso actoral de cada una, sino con el acontecimiento teatral en general, compartiendo intereses, opiniones, discusiones y sugerencias.

Considerando que son los primeros acercamientos que tenemos con la escena en carne propia, creemos que el espacio que se habilitó en la cátedra, incluyendo frustraciones y obstáculos, fue necesario para comenzar a trazar nuestros recorridos actorales propios teniendo ciertas herramientas pasadas por el cuerpo y por la mente.

Por último, también fue necesario para nosotras poder definir nuestros intereses actorales y compositivos, y asumir nuestros modos de estar, herramientas y características recurrentes en las actuaciones particulares, poniéndolas en juego con la otra; ésto último fue sumamente rico, ya que consideramos que el teatro *es* con el otro. Y considerar al espacio escénico como uno compartido, es lo que nos permite construir vínculos que derivan en un proceso creativo colectivo.

- OIDA Yoshi (1997): *El actor invisible*. México, El Milagro.
- DE MARINNIS, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires, Galerna.

ANEXO

Guión escena final

[ESCENA FINAL "Si yo me tirara de un puente" - Sironi Mora y Zeballos Esperanza](#)