



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

# Actuación III

Informe Escena Final: Giro Actoral

## Cumpleañito

**Docentes:** AGUIRRE Gabriela, ARBACH Marcelo, SAJEVA Maura

**Alumnos:** BECHLER Renzo, MODESTI Magalí, SARGIOTTI Sofia

<b>Introducción: proceso y metodología grupal.....</b>	<b>2</b>
<b>Ensayos.....</b>	<b>3</b>
<b>Giros actorales individuales.....</b>	<b>5</b>
Renzo Bechler.....	5
Magali Modesti.....	8
Sofía Sargiotti.....	10
<b>Escena: “Cumpleañito”.....</b>	<b>11</b>
<b>Reflexiones Personales.....</b>	<b>14</b>
Renzo Bechler.....	14
Magali Modesti.....	16
Sofía Sargiotti.....	17
<b>Conclusión.....</b>	<b>19</b>
<b>Bibliografía:.....</b>	<b>20</b>

## Introducción: proceso y metodología grupal

El inicio del segundo cuatrimestre de Actuación III nos encontró retomando el recorrido de trabajo desarrollado durante la primera etapa del año. Conservamos la estructura metodológica que había resultado productiva en la experiencia de Muña Muña: el esquema de entrenamiento, improvisación y reflexión, una tríada que entendemos como núcleo de nuestra visión del hacer teatral. El grupo sufrió modificaciones con respecto al primer cuatrimestre, dos de los integrantes se fueron, sin embargo, la nueva configuración del grupo nos llevó a reconocer que este no era el mismo grupo con menos integrantes, sino otro grupo, con una dinámica distinta que debíamos reconstruir y asentar desde el comienzo.

A través de la práctica constante en clase y en los ensayos, comprendimos que en nuestro proceso de construcción escénico no buscábamos representar algo, sino mostrar lo que surgía del propio entrenamiento. Cada ejercicio que realizábamos contenía ya una forma de actuación en potencia. Por eso, para nosotros, el entrenamiento dejó de ser solo una preparación y se transformó en un espacio de exploración, donde observábamos cómo los impulsos del cuerpo, la voz y las emociones se convertían en material escénico.

En nuestro caso, el entrenamiento fue también un ensayo: un ensayo con uno mismo, que luego hicimos interactuar en un ensayo grupal, y que finalmente fue tomando forma de escena. Todo fue parte de un mismo proceso.

Desde esta base metodológica, abordamos la consigna del giro actoral, propuesta por la cátedra, como una oportunidad para ampliar nuestro registro expresivo sin perder nuestra identidad escénica. Buscamos indagar en aquello opuesto a lo que habíamos mostrado claramente durante el primer cuatrimestre, así en los primeros encuentros realizamos una puesta en común sobre nuestros territorios conocidos, y a partir de allí surgió una pregunta central del proceso:

*¿Qué significa un giro actoral para cada uno de nosotros?*

Aquí descubrimos que si bien teníamos una idea general, era muy difícil para nosotros, en mayor o menor medida para cada uno, poder nombrarlo claramente. Con lo cual decidimos terminar de definirlo en escena, comenzar esa búsqueda más precisa a partir de actuar, experimentar y luego reflexionar sobre lo hecho.

Como sostiene Serrano (2004), la acción actoral representa el encuentro entre pensamiento e impulso físico, donde el actor integra cuerpo y mente en la escena. Esta idea acompañó nuestro trabajo durante todo el proceso, orientando la práctica hacia una comprensión concreta de lo que hacemos al actuar: un tránsito continuo entre percepción, impulso y decisión. El método de las acciones se convirtió así en una herramienta para construir los vínculos entre nuestros personajes y las cosas que nos pasaban a cada uno, tanto interna como externamente (de acuerdo a cada territorio actoral bajo investigación). Esto también nos fue definiendo con mayor claridad que cosas queríamos indagar, explorar, que sentíamos a partir de estas indagaciones para luego poder concentrarnos en poquitas y puntuales cosas y dejarlas evolucionar en los ensayos.

Desde esta perspectiva, el proceso del segundo cuatrimestre se configuró como una investigación colectiva sobre la actuación: cada integrante asumió el doble rol de actuante e investigador de su propio instrumento. La creación no fue concebida como un resultado cerrado, sino como un campo de exploración guiado por preguntas más que por respuestas. En ese recorrido, el grupo se consolidó como un pequeño laboratorio escénico donde entrenamiento, ensayo y reflexión se entrelazaron para dar forma a Cumpleañito, una escena nacida del deseo de seguir explorando lo que nos transforma al actuar y cómo nos vinculamos desde ese lugar.

## Ensayos

El punto de partida de nuestro trabajo fue una puesta en común, un espacio para detenernos y recordar qué territorio actoral habitábamos después de la primera escena, cómo nos habíamos sentido en ese proceso y qué giro actoral deseábamos explorar en esta nueva etapa. Las respuestas fueron diversas: algunas seguras, otras apenas intuiciones. Nos dimos cuenta de que ninguno podía nombrar con precisión lo que buscaba, pero todos teníamos una sensación compartida: una dirección difusa, una curiosidad que pedía ser explorada.

De esa conversación surgió la primera pregunta que atravesó todo el proceso: ¿qué es realmente el giro actoral? ¿Se trata de abandonar quién soy como actuante para convertirme en otro, o de ampliar mi registro expresivo desde lo que ya soy?

Durante las primeras semanas, entre clases, reflexiones y entrenamientos, fuimos encontrando una respuesta posible: uno no puede dejar de ser quien es al actuar. El giro no

implica un abandono, sino una expansión del instrumento. Es una invitación a mover los límites de lo conocido, a tocar zonas del cuerpo, de la voz y de la energía que aún no habíamos transitado. Entendimos que el desafío debía ser preciso, concreto. No se trataba de “hacer otro estilo”, sino de elegir una cualidad específica de movimiento, una tensión, un ritmo o un estado particular que pudiera ser explorado con rigor.

Con esa claridad comenzamos una etapa de entrenamiento intensivo. Los ejercicios surgieron de lo trabajado en las clases del cuatrimestre, pero los adaptamos a nuestro formato más reducido, lo que nos permitió concentrar la práctica y aumentar la intensidad. Entre los más recurrentes, utilizamos el ejercicio de la conciencia tripartita —donde uno hablaba, otro actuaba o expresaba, y un tercero dirigía y observaba— y el del decir desde la percepción —donde uno decía el texto a partir de lo que percibía en el cuerpo del otro—.

Estas dinámicas nos ayudaron a descubrir aspectos de nuestra atención, a reconocer qué zonas del cuerpo se activaban, qué emociones aparecían y qué buscaba cada uno al actuar. El entrenamiento se volvió una forma de investigación: después de cada práctica nos tomábamos un tiempo para reflexionar, anotar sensaciones y discutir lo que había sucedido. Así fuimos trazando, sin apuro, la forma de nuestros giros.

Las devoluciones del equipo docente y de los compañeros también fueron parte de este proceso. Nos sirvieron para observar desde afuera lo que todavía no podíamos ver. Algunas observaciones se convirtieron en guías, otras en preguntas nuevas. Sin embargo, hubo un punto en que sentimos que necesitábamos dejar de pensar y volver a la escena. La teoría ya no alcanzaba; la búsqueda debía continuar en la práctica. Fue entonces cuando decidimos construir una nueva escena y permitir que ese espacio se convirtiera en nuestro laboratorio actuarial.

Los ensayos fueron extensos y concentrados. Tres horas de trabajo sostenido donde la escucha entre nosotros era lo fundamental. Descubrimos que la verdadera intensidad no dependía del cansancio físico, sino de la capacidad de permanecer atentos a lo que el otro ofrecía. Cuando uno de nosotros asumía su papel con organicidad, con una energía verdadera, el resto podía recibirla, procesarla y devolver una reacción genuina. No se trataba de decidir las acciones, sino de permitir que surgieran.

Aprendimos también que no todo debía ser acción: a veces era necesario construir un estado, una situación previa, para que la acción tuviera sentido y potencia. En esos momentos

de búsqueda aparecían emociones reales, no simuladas. Hubo instantes de ternura, de cansancio, de tristeza compartida. Breves, pero honestos. Y entendimos que eran justamente esos pequeños destellos los que marcaban el camino.

La práctica fue delimitando nuestros giros actorales de manera más clara: Sofía Sargiotti comenzó a trabajar una expresividad corporal más amplia y una voz con mayor potencia; Renzo Bechler se enfocó en la laxitud, en un ritmo más pausado, tanto en el cuerpo como en el decir; y Magalí Modesti fue explorando la firmeza y la contención, una presencia que nace del enojo interno y la precisión en la voz.

En cada ensayo, esos territorios individuales se entrelazaban con la dinámica grupal. La escena aún no estaba definida, pero el vínculo entre los tres ya comenzaba a tomar forma: cada búsqueda personal afectaba a las demás, y así se fue construyendo la materia viva del trabajo.

Con el tiempo, entendimos que los ensayos no eran solo un medio para llegar a una obra, sino la obra misma en su forma más pura. Cada encuentro era un espacio donde el pensamiento se ponía en movimiento y donde la escena empezaba a aparecer.

## Giros actorales individuales

En esta sección, buscamos compartir una condensación de los resultados obtenidos por cada integrante del grupo durante las exploraciones y reflexiones tanto individuales como grupales sobre el giro actoral que cada uno exploró.

### Renzo Bechler

A partir del estudio realizado durante el primer cuatrimestre, concluí que, en mi territorio natural, actúo desde el exceso, llenando el espacio físico y sonoro. Técnicamente, mi trabajo se caracteriza por un cuerpo en tensión, energía alta concentrada en el tren superior y el rostro, amplia gestualidad facial y mirada fija y dirigida. Los desplazamientos parten del pecho, son veloces y de pasos cortos, gestualidad marcada, movimientos amplios y caricaturescos.

La consigna planteó una búsqueda radicalmente diferente tanto en lo técnico como en lo expresivo. Si antes trabajaba con un cuerpo en tensión, expresividad expandida y energía

alta, ahora busco un registro opuesto: un cuerpo más laxo de movimientos contenidos y suaves. Como desafío, me propuse crear un personaje con mayor calma corporal y sostenido en su interioridad, con palabras menos explosivas y una voz orgánica que acompaña la respiración y se proyecta como extensión del cuerpo. También transformé la mirada: de una mirada fija y dirigida a una laxa y móvil, que a veces parece no mirar nada, para que, al enfocar, tenga mayor peso y densidad. La idea es trasladar la vitalidad y potencia hacia otra presencia: más calma, con un cuerpo laxo, tren superior pesado, pero manteniendo una energía interna que sostenga la atención y la conexión con los demás personajes.

Abordé este desafío desde la experimentación práctica. En clases y ensayos, identifiqué la influencia de mis fijaciones expresivas habituales: tensión en el tren superior, mirada fija y velocidad de movimiento. Aprendí a soltar, a distribuir la energía en la cadera y a transformar la voz desde un anclaje diferente —la cadera me anclo a tierra y eso baja todo el cuerpo—. Experimentar cómo el gesto corporal —cadera, mandíbula, lengua— reconfigura el timbre de mi voz me permitió construir una nueva interioridad para el personaje. Como sostiene Michael Chekhov (2002), el gesto psicológico y la imaginación integran cuerpo, voz y emoción en una presencia escénica orgánica: El autor menciona que el actor debe encontrar el gesto que resuma la naturaleza interna de su personaje, y desde allí dejar que cada elemento de su presencia derive de este gesto, en mi caso tuvo más que ver con el hecho de una voz constante, evasiva y plana.

Trabajar la voz como extensión del cuerpo fue clave para sostener la atención sin recurrir al volumen ni a la caricatura. Esta idea coincide con la propuesta de Oscar Rojo, quien afirma que "la voz es cuerpo" y que su transformación surge de posicionalidades orgánicas como la cadera como eje energético o la mandíbula en tensión mínima (Comandú, 2017/2018). La voz no es apéndice, sino prolongación orgánica del cuerpo, redefinida por estas posicionalidades. Habitar esa voz me hizo transitar una interioridad muy distinta a la habitual: una calma constante y emociones medidas.

En este proceso, la imaginación se volvió un ancla fundamental. No se trata de buscar emociones previas, sino de habitar un mundo imaginario específico que sostiene la presencia sin necesidad de exteriorizar. Para mí, la ternura que despertaba el personaje de Jacobi —una imagen interna clara— me llevó simplemente a disfrutar y permanecer en ese estado, sin pensar en nada más. La imaginación actúa como filtro: todo lo que ocurre a mi alrededor pasa

por ese mundo interno, se procesa y luego se proyecta hacia fuera; no lo pienso más, hasta que algo externo me impacta, y entonces lo interno se trastorna.

Pero esta interioridad no implica pasividad. Raúl Serrano (2004) plantea que la acción es el punto de intersección entre impulso físico y pensamiento, y solo adquiere sentido en el tránsito del actor con su compañero, donde se juega la posibilidad de modificar y ser modificado. En mi experiencia, la transformación actoral también se produce internamente; reprimir una acción o contener un impulso propio puede ser profundamente transformador, siempre que provenga de una energía intensa y sostenida. Tomar algunos principios del método de acciones físicas me permitió trabajar sobre acciones mínimas, concretas y presentes, permitiendo que la emoción surja genuinamente del cuerpo habitado y la interacción escénica. Este diálogo de energías fue fundamental para sostener la escena, aun explorando un estado de laxitud corporal y actitudinal.

Internamente, mantengo una tensión en la zona del diafragma que me deja en un estado de alta sensibilidad. Para que todo suceda, necesito que algo externo me atraviese, que quien actúe conmigo esté también en un estado de energía elevada y sea generoso. Cuando el otro realiza una acción o actúa sobre mí, logra transformarme; esa energía es necesaria. Sin esa energía, la acción no es tal, es un movimiento vacío que no modifica. También ocurre que el acto de contener o reprimir una acción —si está cargado de energía— produce una verdadera transformación interna, generando una densidad escénica equivalente.

Peter Brook (1968) sostiene que la verdad teatral aparece en el encuentro compartido, en ese espacio vacío donde se encuentran actor y espectador. Esto coincide con mi experiencia: la imaginación, sostenida internamente, cobra vida solo cuando encuentra la energía generosa del otro en escena. Es en ese encuentro donde la contención no es debilidad, sino densidad, y todo lo reprimido internamente puede transformarse.

A nivel técnico, construí el personaje a partir de un andar pausado, con la cadera como eje, variando la altura de la voz y con un hablar constante y ritmo regular. La interioridad del personaje creció de la atención puesta en los gestos mínimos y en la contención frente al impulso de explotar: así sostuve la energía en escena, permitiendo que el ritmo lento y denso dialogara con los demás personajes. Es una densidad que Rojo asocia con la percepción molecular del cuerpo, donde la contención no es represión, sino un flujo



orgánico que surge de posicionalidades como la cadera o la respiración diafragmática (Comandú, 2017).

Los ejercicios de conciencia, actuación y dirección realizados en clase fueron clave. Mis compañeras señalaron tensiones en el rostro y otras zonas, así como la necesidad de extrañar o dibujar que emergen como impulsos internos. Esto me ayudó a encontrar apoyos físicos específicos: cadera apenas adelantada y rodillas suaves, mandíbula levemente hacia adelante con mínima tensión en el maxilar, hombros relajados, giros más lentos, atención frágil y energía distribuida en un habla constante y sin grandes emociones.

En ocasiones, mi energía comenzaba a decaer. En la presentación del primer boceto me señalaron el bajo volumen y la caída de energía, algo que nunca me habían marcado antes. Me resultó interesante descubrir dónde buscar el ancla para sostener la energía. Me ayudó mantener ciertos anclajes físicos y pensar que este personaje evita explotar, evade mediante el habla constante, como si quisiese silenciar lo demás. El posicionamiento corporal de cadera y mandíbula, junto con el manejo de la lengua, le daban cadencia al habla. La voz surgió desde ese posicionamiento y terminó de definir y anclar al personaje. Las caderas anclaban el cuerpo a tierra.

En el andar también logré modificaciones: pasos más largos —ya que suelo dar pasos cortos y veloces en escena—, relajar la postura y la tensión en hombros y ojos. Aunque el personaje conserva gestualidad, especialmente en las cejas, ya no se trata de la hiper gestualidad ni los giros veloces acostumbrados.

Este giro actoral propone ensayar una expresividad diferente: menos caricaturesca y bufonesca, más interna y vinculada a la densidad del cuerpo y la voz. Exploro otra velocidad, respiración y forma de estar en escena, donde una presencia más laxa pero con energía interna alta sostiene la escena igual de fuerte que la explosión farsesca. La imaginación sostiene un mundo interno denso que dialoga con la acción del otro. La contención no es menos, sino distinta: la vibración interna se nutre del anclaje corporal, la imaginación sostenida, la escucha atenta y la generosidad energética del otro.

Magali Modesti

La búsqueda que comencé esta segunda etapa es trabajar las cosas que “no son Magui”. De alguna forma se convirtió en un desafío de mi día a día, hacer cosas que ni

siquiera hago o digo. Era básicamente, actuar. Siempre hay algo alegre, aniñado e inocente en esa actuación, casi que no hay un esfuerzo por ser *otra* Magui, y tomando esas mismas palabras es que busqué cosas contrarias para experimentar; algo serio, adulto y hasta incluso (en un principio) sensual. Sin embargo, esta última ocurrencia no tenía ni pies ni cabeza, no entraba en la historia y decidimos quedarnos con crear una presencia fuerte, imponente y que reprimiera sus emociones para explotar en el final.

Durante el entrenamiento de clases, me intercalé con mis compañeros de grupo para observarnos y que ellos luego me dijeran qué veían diferente en mí o cuales son las cosas que se me seguían escapando. Una clase repetimos un ejercicio del inicio de cuatrimestre, en donde había que decir cómo actuamos frente a un grupo de compañeros y ellos tenían que mostrarnos cómo *no* actuamos. Durante ese momento, donde yo mostraba cómo no actuaba una compañera, pude desarrollar una actitud enojada, fui cargando una bronca, hasta que exploté desmedidamente, gritando. Eso me llamó mucho la atención, me sorprendió y al mismo tiempo me asustó. Me propuse tomarlo como parte del desafío, cargar, controlar y soltar, pero no gritando por gritar.

Cuando comenzamos a armar la historia, Miranda empezó desde la postura de brazos en jarra, sentarse cruzada de piernas, la mirada directa a los ojos de los otros personajes. Eran anclajes corporales que no solo me servían para reforzar el desafío cada vez que me perdía o desconectaba, sino que incluso terminó formando parte de una necesidad grupal. El trabajo es tan colectivo, que cuando un personaje se cae, los otros se pierden; Lito y Jacobi necesitan que Miranda los mire fijamente cuando está molesta, que no los escuche directamente, que los ignore y que esté harta de ellos. Cada actor necesita “despojarse” de su cuerpo personal para descubrir y encarnar el cuerpo del personaje; cada uno representa a alguien único y debemos investigar qué cuerpo en particular tiene (Oida, 1997). La voz fue algo fundamental para encontrar la seriedad y el enojo, debía estar todo el tiempo pensando en bajar mi tono, y cada vez que lo perdía, era muy notorio como volvía a ser Magui.

Puedo diferenciar esta nueva búsqueda de la fantasía musical a la que recurro; incluso desde la forma más fácil, no cantar, no ser alegre y que los movimientos no se queden en poses bonitas. Otro desafío, tal vez no tan técnico, es no sonreír, o al menos controlar la sonrisa, que sea una decisión y no un desliz camuflado. ¿Hay alguna forma de mantener algo mío pero hacerlo de otra forma? Sí, Miranda no es un personaje estático, vive varias emociones en diez minutos, hasta el punto de incluso entusiasmarse un poco en un momento

del cumpleaños. Al final se enoja porque se harta de Llito e incluso se arrepiente de tratarlo mal. Entonces, sí puedo mantener algo mío, como el entusiasmo o la angustia, pero en este caso, no olvidando esa corporalidad que no quiere estar allí, que está incómoda en esas situaciones. Casi como se encuentra Magui en ese momento.

Yo lo encontré mediante la retención, no solo de mi personalidad, sino también de Miranda, acumulando energía interna. Siempre sucede algo internamente, no podemos simplemente construir el exterior y luego olvidarnos de él (Oida, 1997).

## Sofia Sargiotti

Para empezar el recorrido de este cuatrimestre, sentí que necesitaba volver sobre lo que había descubierto en la primera parte del año. Por eso hice una especie de síntesis, buscando palabras clave que definieran mi territorio actoral. Las que más me resonaron fueron: lentitud, suavidad, interioridad, sutileza, fluidez, retener y sostener. Esa enumeración me ayudó a ubicar desde dónde partir y hacia dónde moverme para generar un giro o qué zonas podrían potenciarse. Tenía bastante claro que quería trabajar sobre mi energía. Buscaba que adoptara una forma más exacerbada o desmesurada, distinta a la suavidad que suele aparecer en mi trabajo. Me interesaba explorar el desborde: construir presencia desde un cuerpo y un gesto expandido, en lugar de la retención y tensión en la quietud. A diferencia del registro realista al que recurro habitualmente, para construir otra corporalidad pensé tomar herramientas que ofrece el grotresco. En cuanto a la presencia, encontré que la filosofía que plantea el clown podía también ser una guía para esta indagación.

En los primeros encuentros con el grupo hicimos varios ejercicios propuestos en la cátedra, poniendo especial atención en la conciencia tripartita o “la voz de la conciencia”. Mis compañeros fueron un estímulo clave para llevarme a corporalidades extrañadas, partiendo de consignas desplazadas de la lógica racional como “ser un submarino”. Traté de trasladar ese modo de trabajo a las improvisaciones de construcción de personaje, respondiendo a las propuestas escénicas desde el instinto e impulso inmediato. A veces esto me frustraba, porque al no ser un registro propio, la organicidad no aparecía cuando la acción debía nacer de mí, sin un estímulo externo.

Aun así, en esas exploraciones empezaron a aparecer rastros de otra corporalidad. Uno de ellos fue descubrir que, antes de hablar, necesitaba mover el cuerpo. Me sirvió

imaginar a un niño ansioso por decir algo, cuya velocidad interna hace que las palabras se le traben en el paladar y lo lleva a realizar pequeñas descargas corporales. Encontré un parentesco entre esto y mi propio modo de actuación, donde suelo habitar la retención de un impulso interno; pero acá esa retención se manifestaba hacia afuera, en el cuerpo. El riesgo era que la voz, en ese estado, apareciera con una potencia demasiado estridente siempre, como una corneta.

También tuve que cuidar que el trabajo no se convierta en una “Sofí exaltada o emocionada”, sino en la construcción de un cuerpo realmente distinto, con su propio pulso y matices. Por eso continué buscando nuevos anclajes corporales. Me pasa con frecuencia que tiendo a actuar con los brazos muy cerca del cuerpo, y que el movimiento nace desde las manos. Para ampliar esa dinámica, decidí explorar el impulso desde los codos, imaginando que el aire circulaba por la zona de las axilas y abría un nuevo espacio de movilidad.

Otra observación importante fue mi tendencia a trabajar desde la verticalidad y el plano alto. A partir de eso, mis compañeros me propusieron probar con una leve flexión de rodillas, lo que me permitió jugar con distintos planos y generar variaciones en el eje corporal. Ese pequeño ajuste amplió mi registro y me ayudó a encontrar una base más versátil para la escena.

El personaje de Jacobi comenzó a tomar forma a partir de este cuerpo ansioso, que se mueve desde el impulso físico y dibuja el espacio a partir de la acción. En su relación con los otros personajes, se vincula desde la ternura y la intensidad: Lito se conmueve ante esa energía, mientras que Miranda la rechaza o intenta regularla. En un principio, Jacobi parece estar fuera de ese mundo, atrapada en una especie de burbuja o realidad paralela. Ese rasgo fue un desafío, porque podía llevarla a parecer una niña o un ser de otro universo.

Sin embargo, hacia el final, en el momento del enfrentamiento, aparece una faceta más cruda y firme del personaje. Allí se revela una nueva manera de vincularse con Miranda, desde la fuerza. Ese tránsito, de la vulnerabilidad a la firmeza, terminó de definir la complejidad del cuerpo de Jacobi.

## Escena: “Cumpleañito”

Comenzamos imaginando una escena que dialogara con el universo de “Muña Muña”, pero desde el otro lado: el mundo de los enemigos. En la primera obra, estos personajes eran

los enemigos de la casa y habían engañado a dos de sus integrantes para que les dieran lo máspreciado que tenían, la flor de muña muña, a cambio de un peinado y una tintura rubia. En esta nueva creación decidimos habitar su universo, conocerlos y descubrir qué pasaba después. En ese mundo, el jefe de la banda ya no estaba, o tal vez nunca había existido. Sin embargo, todos seguían odiando a los otros porque alguien —que ninguno había visto realmente— les había dicho que lo hicieran. De esa idea inicial surgió el conflicto: la duda comenzaba a instalarse. Entre los tres personajes, uno defendía con fuerza esa creencia, otro empezaba a cuestionarla y el tercero rechazaba incluso el propio mundo que habitaban. Todo giraba alrededor de una fecha: el cumpleaños del líder ausente, el ritual que repetían año tras año. Porque para ellos el odio hacia personas externas a su mundo era lo que los mantenía unidos.

Durante los ensayos, lo que más nos modificó no fue la historia del odio, sino la ausencia. La sensación de vacío, los silencios, las miradas suspendidas. Esa ausencia —la del líder, pero también la del sentido— se volvió el centro de la escena. Desde ahí, el trabajo cambió de dirección: dejamos atrás la historia de enemigos y nos concentramos en la ausencia y el ritual como aquello que une y sostiene al grupo. En la ficción, los personajes preparan una fiesta de cumpleaños para alguien que ya no está. Cada cuerpo encontró su modo de atravesar esa ausencia: Jacobi (Sofía Sargiotti) llena el espacio con movimiento y sonido, evitando el silencio; Miranda (Magalí Modesti) permanece tensa, contenida, con una voz firme y precisa; Lito (Renzo Bechler) habla sin parar, cambia de tema y sostiene el ritual para no enfrentarse al vacío. El vínculo entre ellos se volvió el eje principal.

Jacobi, interpretada por Sofía Sargiotti, marca el ritmo del espacio. Llena la casa con movimiento y sonido, evita el silencio y sostiene la vitalidad del grupo a través de la acción.

Miranda, interpretada por Magalí Modesti, encarna la tensión contenida. Es la que observa, la que evita el lugar, la que transforma la emoción sin mostrarla. Su cuerpo está cargado de algo que no dice, y en sus silencios se concentra la densidad de la ausencia.

Lito (Carlos Hipólito Blondon), interpretado por Renzo Bechler, sostiene el ritual. Habla mucho, cambia de tema, llena los vacíos para no enfrentarse al silencio. Es quien más niega lo que falta, pero también quien más lo sufre. En su intento de mantener el orden, es el que más se desarma.

A partir de las devoluciones que recibimos, incorporamos ajustes que fortalecieron la escena. Nos pidieron modificar el espacio para que no fuera plano, y esto nos llevó a repensar las partituras y recorridos de los personajes, generando mayor dinamismo a la escena. También nos señalaron que los vínculos entre los personajes debían ser más visibles y precisos: cómo se relacionaban entre sí y con la ausencia. Esta indicación nos permitió explorar de manera más consciente cómo cada personaje enfrenta el vacío y cómo ese vacío atraviesa a los intérpretes. Se pidió además que todos los personajes atravesaran una transformación a lo largo de la escena, especialmente Jacobi, cuyo recorrido inicial no alcanzaba a mostrar un cambio pleno. Trabajamos en esto de manera focalizada, fortaleciendo la presencia de la ausencia y haciendo que la experiencia del vacío se sintiera no solo para los personajes, sino también para nosotros como intérpretes. En ese proceso, habitar la ausencia generó en nosotros una angustia grupal compartida, que luego se trasladó a la escena y enriqueció la relación entre los cuerpos.

La escenografía, aunque no pudimos mostrarla en los bocetos y si lo haremos en la escena final, refuerza esta idea: una casa cuyas paredes están construidas con sogas e hilos azules, suspendida en el aire. Una estructura que se sostiene apenas, como si la mantuvieran vivos los recuerdos. Los cuadros también están hechos con hilos entretejidos, igual que los vínculos de los personajes. Todo en la escena respira esa fragilidad. El color azul atraviesa todo el universo estético: está en el vestuario y en algunos objetos, como los vasos, globos. Azul —blue en inglés, también significa tristeza—, pero también como punto de unión entre los tres. Lito y Miranda comparten texturas y tonos similares; Jacobi, en cambio, usa un azul jean más claro, más libre. El vestuario modifica los cuerpos, influye en sus movimientos, y se vuelve parte del lenguaje de la escena.

En cada función, el público presencia un ritual: tres personas que repiten un festejo para alguien que ya no está, aferrándose al gesto de seguir haciéndolo. En ese intento de mantener viva una presencia que no está, aparece la verdadera materia de Cumpleañito: la persistencia, el recuerdo y la necesidad de seguir juntos, aunque no sepan del todo por qué. Lo interesante es que, al igual que con “Muña Muña”, las devoluciones coincidieron en gran medida con nuestras propias reflexiones internas, lo que nos hace entender que, como proceso, estamos encaminados: solo es cuestión de tiempo para que la escena alcance su forma completa.

## Reflexiones Personales

En este capítulo se desarrollarán reflexiones personales en torno al giro actoral de cada integrante y su participación dentro de la escena. También se incluirán pensamientos y observaciones individuales sobre el proceso creativo, los desafíos transitados, y las proyecciones hacia trabajos futuros. Estas reflexiones buscan una mirada personal y crítica sobre el trabajo actoral propio en la escena, permitiendo abrir espacio a la conciencia del hacer y al deseo de continuar explorando.

### Renzo Bechler

Durante el proceso de búsqueda de este segundo cuatrimestre, la consigna del giro actoral supuso para mí no solo un desplazamiento técnico, sino un profundo desafío sobre quién soy como actor. Algo que creía consolidado —mi forma de actuar, mi expresividad, mi presencia— fue puesto en cuestión desde sus cimientos. ¿Soy solo esto? ¿Hay más de mí que no he explorado? ¿Qué otras dimensiones puedo habitar sin perder lo que me define? Esta experiencia de desestabilización, lejos de ser una debilidad, se volvió el motor de una indagación necesaria sobre la práctica actoral misma. Por eso me parece propicio hacer un repaso de lo transitado, para entender cómo la transformación técnica reconfiguró también mi comprensión de qué significa estar en escena y quién soy dentro de ella.

En la primera mitad, el proceso de identificar mi territorio natural fue un tránsito desde la vergüenza hacia un estado de tranquilidad y seguridad. Cuando comienza uno a "clasificarse", siente lo que cualquier ser intentando ser clasificado podría sentir: yo no soy solo eso, soy un montón de otras cosas también. Pero con el correr del tiempo, y mediante un proceso de práctica y la reflexión que, como insistimos en este informe, resultó fundamental para nuestro grupo, comencé a aceptar la búsqueda. Y en un momento dado, algo hermoso ocurrió: sentí calma, un estado de potencia infinita. Era como encontrar un superpoder. Al nombrar las características, técnicas y expresividades con las que cuento, estas cobraron existencia, y pude utilizarlas, se transformaron en herramientas.

Lo interesante fue descubrir que lo que parecía ser un encasillamiento se tornó en un sinnúmero de dimensiones nuevas a explorar. Al nombrar mi territorio, este existió de verdad, y me permitió observar mucho más allá. Se abrieron caminos que ni siquiera sabía que estaban allí, el infinito de las posibilidades de un cuerpo por ejemplo: trabajar las tensiones de

forma distinta, moviendo lo que habitualmente concentro en hombros y rostro hacia el tren inferior, dejando un rostro más quieto pero aun así con gran presencia y tensión, explorar posibilidades en el desplazamiento. Romper lo erguido y llevarlo a lo pesado y retorcido. Llevar la voz cantada a una voz rota y profunda. Todos ellos, caminos dentro de mi territorio que no había explorado y que este trabajo despertó en mí. Esa motivación de descubrir nuevas dimensiones fue lo que me llevó, con entusiasmo, a la segunda etapa.

Pensar en un giro me llevó inmediatamente a lo que creo es lo primero que viene a la mente: naturalismo. Pero ¿qué es realmente el naturalismo? Me di con que en lo actoral, no tenía idea que era, se habla mucho de ello, de actuación naturalista, aunque creo que funciona más como un término cómodo para referirse a una expresividad mínima, sin mucho más detrás. Durante un breve período pensé que era obvio: tenía que ir hacia el naturalismo. Hasta que en una consulta, Marcelo Arbach me dijo algo que quedaria resonando: "probá la laxitud". Esa invitación me metió en un brete similar al del primer cuatrimestre. Ser laxo. La voz de Marcelo se sumó a la voz de tantos otros maestros que a lo largo del tiempo me han dicho algo similar: probá laxo. Y yo resistía.

Tras un proceso de búsqueda sobre la laxitud, lo blando, entendí algo crucial para mí: la laxitud no siempre es laxitud total. Porque existe el riesgo de un abandono de la presencia, de una pérdida de energía interna tan grande que personalmente me aburre muchísimo (de habitar y de ver). Yo amo con todo mi ser estar en escena porque me permite habitar esa energía, ese otro mundo. Eso no podía abandonarlo por nada.

Entonces fui descubriendo ciertos anclajes en el cuerpo, ciertas tensiones estratégicas que permitían dejar laxo el resto sin caer en el abandono. Si en mi primer estudio la tensión se concentraba principalmente en el tren superior —rostro, hombros, la posición erguida del pecho abierto—, ahora podía desplazarla sin que esta se expresara hacia afuera. La expresividad se desplazaba hacia el interior. Concentré la atención y la presencia en la cadera, permitiendo que todo el cuerpo cayera a tierra, que fuera sostenido de otro modo. Esta presencia de la cadera transformó también mi voz. Una voz que devino tierra, una voz que modificó levemente la mandíbula. Pensarme desde aquí me llevó a habitar otra interioridad. Sentí ternura —como no sé si había sentido antes en escena—, pero no la busqué. Ese cuerpo, esa permeabilidad, esa blandura la dejó entrar. Y esta cadera, este torso se reforzó con un caminar levemente más amplio. Pensar sobre esto, tanto en el diálogo reflexivo como cuando el cuerpo lo encarna en escena, abrió un nuevo universo.



Finalizo este primer encuentro con la cátedra no con un sentimiento de crisis actoral como comencé, sino con una bienvenida a la actuación. Siento que estoy terminando una Introducción a la actuación que comencé en primer año. He incorporado principalmente el proceso de reflexión sobre la práctica y la encarnación del tiempo de un proceso. Pero me voy también con una necesidad: seguir explorando por los lados del giro, seguir ampliando mi territorio. Sé que puedo activar lo que ya conozco, pero también sé que hay mucho más que descubrir. La invitación está abierta, el camino marcado, y la energía intacta para seguir.

## Magali Modesti

En la primera presentación de boceto, sentí que Miranda no estaba haciendo nada, que toda esa energía interna que buscaba retener, no se estaba cargando, no se estaba viendo en escena. Supongo que porque no siempre lo que uno dice coincide con lo que desea o quiere; y simplemente el contexto es lo que le da más sentido que el texto (Serrano, 2004) Al final, el enojo no era lo suficientemente potente, no encontraba autoridad, era vacío. ¿Qué había perdido de los ensayos? La voz. Renzo me había especificado que tuviera en cuenta en donde estaba el apoyo de mi voz, que no hablara desde el pecho, sino desde el “hara”. Todavía no tenía interiorizada la importancia de la voz para sostener a todo el personaje. Mientras practicamos, es muy común que nos estemos diciendo cuando algo “se va”, y durante el boceto, no pude reconocer eso que había perdido. Para la segunda presentación, estaba atravesando una situación personal que tampoco me permitió desplegar bien, y se convirtió en un texto dicho desde la boca hacia afuera, incluso el enojo final terminó siendo un palabrerío despojante de toda la angustia que estaba sintiendo, pero no había sido cargado ese enojo desde la escena, era externo a ella. Yoshi Oida (1997) menciona que cuando una emoción fuerte nos satura, no deja lugar para que entre otra sensación, y particularmente, creo que esa ira con la que me expresé, no era la que buscaba, pero mi mente solo pensaba en eso que me afligía y no podía concentrarme en ese presente. Sin embargo, me parece interesante recuperar ese enojo, para poder a futuro aprender a cargarlo hasta que ese descargo, sea no sólo fundamentado, sino también, orgánico.

Esta situación del último boceto me desbordó por no poder controlar todo lo externo a la escena. Que mi trabajo y desempeño se viera afectado por temas personales me hizo sentir muy culpable y creo que ese error, es el que me ayudó a que en el próximo ensayo, yo entendiera qué era lo que no tenía que hacer, hasta dónde me podía enojar, gritar, y cómo el control de la voz funciona como regulador de ese momento tenso y dilatante. Si bien, ese

boceto no fue mi mejor versión de Miranda, quiero rescatar que mis compañeros supieron leer el momento en donde yo no podía continuar y me dejaron salir de escena, por más que estaba pautado que debían detenerme.

Me sentí muy frustrada durante el proceso, no veía una actuación en mi trabajo; estaba incomoda conmigo misma, con como salía mi voz, con mi postura. Creo que al final nunca terminé de encontrar a Miranda, y todo lo que presenté fue un acercamiento a ella; no se si la quiero, tampoco se si tengo que quererla, pero sí veo que en el grupo le dimos tanta entidad a nuestros personajes, que de alguna manera, son parte nuestra. Tal vez ella representa cosas que no me gustan y no encarnarla correctamente, me generó mucha frustración. Estoy segura de que la voy a tener presente por mucho tiempo, como recordatorio, como desafío y como aprendizaje.

### Sofia Sargiotti

Lo que comenzó como un giro dentro del territorio de la actuación terminó expandiéndose hacia otros planos del trabajo escénico. En mi caso, habitar un personaje desde una energía diferente no solo transformó mi modo de actuar, sino también mi rol dentro del grupo: pasé a ocupar el lugar de quien lleva el ritmo. Si bien cada personaje aporta a la composición del ritmo colectivo, Jacobi se configuró como una especie de guía del movimiento y del foco. Este desplazamiento surgió de manera orgánica, como consecuencia directa de la propuesta energética, y representó un nuevo desafío dentro del proceso.

Otro punto de exploración apareció con la pregunta de la cátedra: “¿Cuál es la intención del personaje al tocar el ukelele?” Esa devolución me llevó a revisar el trabajo sobre la propia toma de decisiones en escena, que ya se había presentado como un desafío en el primer cuatrimestre, al detectar acciones que carecían de dirección o sentido concreto. Comprendí que, cuando las acciones no tienen un propósito claro, se debilita la presencia del personaje. En esta etapa del trabajo pude reconocer qué lugares necesitaban decisión, aunque también advertí que esa búsqueda es constante: siempre hay espacios que atender, revisar o redefinir.

Jacobi me propone un juego continuo. Es un personaje que me invita a jugar, pero en ocasiones siento que, por mi propio juicio, le suelto la mano. Esto se vincula con otra observación de la cátedra: se percibe cuando el actor o la actriz juzga al personaje, porque

aparece el “hago como que soy” en lugar del “soy”. También señalaron que, a veces, el cuerpo parece cumplir solo con marcas formales, sin estar verdaderamente vivo, sin que lo interno sostenga lo externo. Esas devoluciones me interpelaron profundamente y me generaron una tensión entre el deseo de encontrar organicidad y la necesidad de aceptar que ese conflicto es parte del proceso.

Entiendo que comprendo las teorías —como las vinculadas a la estética grotesca o el juego del clown— de manera racional, pero aún queda un camino para que atraviesen el cuerpo. Falta trabajo para que esas herramientas se incorporen de modo físico, que habiliten otros estados y disponibilidades. En ese sentido, la cita de Jara (2010) cobra especial sentido:

“Nos encontramos, pues, ante una forma de expresión y/o comunicación directa, espontánea y primaria, con la que podremos recuperar el placer del juego, ‘el dejarse llevar’ y los estados de máxima sensibilidad, en los que sentimos y reaccionamos más allá de los convencionalismos y las costumbres.” (p. 21)

Esta idea dialoga directamente con mi proceso: reconocer el juicio o la necesidad de control me permite abrir la posibilidad de un cuerpo más disponible, más sensible, capaz de entregarse al juego sin pretender dominarlo. Creo que es precisamente en ese “dejarse llevar” donde puede emerger una actuación más viva, más honesta y más cercana al placer de jugar.

Este leve acercamiento a habitar la desmesura me genera nuevas preguntas sobre cómo manejar esa energía sin caer en el derroche. ¿Qué es lo preciso dentro de la desmesura? ¿Qué herramientas me sirven a mí para precisar esa desmesura? ¿La partitura previa? ¿Construir una presencia que me habilite a la improvisación? Estas preguntas se vuelven guías para seguir explorando el límite entre la entrega total y la claridad escénica.

Considero que mi grupo tuvo un rol fundamental de acompañamiento y contención en este proceso de transformación. Al acostumbrar diferentes territorios de actuación, logramos nutrirnos de nuestras diferencias, y por eso fueron tan valiosas las devoluciones donde compartían su mirada sobre mi personaje. Valoro profundamente el espacio humano que se generó, el cual hizo posible habitar lugares de riesgo e incomodidad de forma amorosa.

## Conclusión

Durante este proceso, hemos pasado por dos etapas: la primera fue la búsqueda de nuestro territorio actoral natural, y la segunda fue la propuesta de un giro actoral. La configuración del grupo se vio modificada. En la primera mitad éramos cinco integrantes; en la segunda mitad, dos se fueron y quedamos tres. Lo que pensábamos que sería el mismo grupo, pero en una versión reducida e incluso más cómoda para trabajar, no fue así. La reducción de integrantes no conformó un mismo grupo reducido, sino otro grupo. Observamos cómo las energías de cada integrante se ven modificadas de acuerdo a quiénes integran ese grupo y esto modifica los procesos. Creemos que esto debe ser más notorio cuando se busca trabajar desde un entorno no jerárquico, horizontal.

Esta misma energía que existe en cada integrante es la energía que fue definiendo cada personaje, es decir, nuestros personajes se fueron forjando no tanto por una idea nuestra, sino por un proceso que siempre estuvo atravesado por cómo el otro me modifica, se crearon a partir de cómo se vinculan entre sí y consigo mismos. Por esto sentimos, o mejor dicho, entendemos, la necesidad de que una persona actuante sea generosa —energética y expresivamente— para poder crear vínculos, para darnos el regalo de ser modificados, de transitar, de movernos. Los personajes se van transformando y la escena se va transformando. Ese fue nuestro caso: no fue una escena escrita donde nosotros nos montamos, fue una situación, una fotografía, un lugar, una idea, unos personajes que al tomar vida comenzaron a evolucionar, a transformarse, y también a transformar la fotografía, creando una escena. Por eso como grupo aprendimos a vincularnos de una forma rara, o mejor dicho particular: son vínculos que existen entre nosotros como grupo, y solo ahí, son vínculos que existen en el encuentro, en el acontecimiento único entre los 3, son vínculos teatrales.

Los momentos de ensayo fueron crisis —personales y grupales—, fueron momentos de apoyo, fueron momentos donde nuestras hipótesis de actuación y nuestras creencias se pusieron en tensión. Pensamos, que muchas veces de estos momentos de conflicto y dificultad emocional en el proceso creativo surge el material mismo del que emerge la escena.

Somos personas que en una situación distinta a esta, no sabemos si nos hubiésemos encontrado, o siquiera interactuado en otra situación. Y en este espacio compartimos la crisis, creamos un vínculo, un mundo que es nuestro y solo nuestro y existe en ese lugar que es el ensayo. El ensayo que es obra y que sufre una transmutación como un gran grito de libertad al compartirlo, pero que para nosotros sigue siendo ensayo, un mismo proceso.

## Bibliografía:

**Brook, P. (1968).** *The empty space*. Atheneum.

**Chekhov, M. (2002).** *To the actor: On the technique of acting* (Rev. ed.). Routledge.  
(Original work published 1953)

**Comandú, M. (2017).** Hacia una percepción molecular del cuerpo: Una mirada sobre la propuesta de Oscar Rojo en torno al problema de las fijaciones expresivas. *Avances*, (27), 91–94. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

**Serrano, R. (2004).** *Nueva tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires, Atuel.

**Oida, Y. (1997).** *The invisible actor*. Arte y Escena Ediciones.

**Jara, J. (6ª ed., 2010).** *El clown, un navegante de las emociones*. Colección “Temas de Educación Artística”, Proexdra.

**Balmaceda, N., Coutsiers, M., & Ibarra, J. (2010).** La construcción del personaje farsesco a través del cuerpo grotesco, [Tesis inédita, Trabajo final de grado de la Licenciatura en Teatro, Facultad de filosofía y humanidades, Escuela De Artes, Departamento Teatro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina]