



UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO

***La Dinámica Afectiva como base de construcción técnica
en la actuación***

TESINA
PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN ARTE DRAMÁTICO

Juan Andrés de Paz

Directora:

María Ángeles Smart

Agradecimientos

Sin un orden específico; siendo que cada quien y cada que, me han acompañado en mayor o menor medida según el tiempo y las circunstancias, van mis agradecimientos más sentidos.

Agradezco haber "caído" en la educación pública, que más que una caída ha sido un traqueteante pero enriquecedor ascenso en la construcción de mi persona en contacto con otros.

A Ángeles Smart por su comprometido, incansable y eficaz acompañamiento.

Gracias a mi viejo por apoyarme siempre en la búsqueda de mis intereses, a mi vieja, que ya no está, pero dejó en mi esencia básica, su huella indeleble de empatía, cariño, convicción y compromiso.

A mi compañera por su amor y nuestro caminar juntas.

A mis hermanos, mis sobrinos, mi cuñada.

A la Escuela de Teatro de La Plata y sus docentes, especialmente a Juanpa Thomas y Alicia Durán.

A la Universidad Nacional de Río Negro por abrirme las puertas, en especial a Miriam y Ángeles por su gestión, y a sus docentes por sus enseñanzas.

A mis compañeros del grupo de teatro con los que aprendo en cada encuentro.

Al Pollo Canevaro por sus clases y por brindarme su palabra.

A Alejandro Catalán y Ricardo Bartís, por su predisposición a charlar con un equis.

Y a los que no nombro, pero han estado.

Índice

<u>Agradecimientos.....</u>	<u>2</u>
<u>Índice.....</u>	<u>3</u>
<u>I. Introducción.....</u>	<u>5</u>
<u>II. ¿Cómo entendemos lo afectivo?.....</u>	<u>12</u>
<u>¿Por qué usamos este término?.....</u>	<u>12</u>
<u>Listado de afectaciones y clasificación.....</u>	<u>14</u>
<u>Lo afectivo en: Antonin Artaud, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert.....</u>	<u>19</u>
<u>Antonin Artaud.....</u>	<u>19</u>
<u>Ricardo Bartís.....</u>	<u>22</u>
<u>Pompeyo Audivert.....</u>	<u>25</u>
<u>III. Verosimilitud.....</u>	<u>29</u>
<u>¿Qué entendemos por verosimilitud?.....</u>	<u>29</u>
<u>Lo afectivo en cuanto a construcción de verosimilitud en Alejandro Catalán.....</u>	<u>30</u>
<u>IV. Talleres de entrenamiento de José Canevaro y Federico Aimetta.....</u>	<u>37</u>
<u>Enfoque.....</u>	<u>37</u>
<u>Estructura.....</u>	<u>39</u>
<u>Elementos transversales a toda la práctica.....</u>	<u>42</u>
<u>La mirada:.....</u>	<u>42</u>
<u>La voz:.....</u>	<u>44</u>
<u>Sobre el uso de vestuario:.....</u>	<u>44</u>
<u>Los Focos, ejes de entrenamiento: “gesto”, “distancia”, “frente”, “espacio”, “caída de ficha”, “frase cambia clima”.....</u>	<u>45</u>
<u>Gesto.....</u>	<u>46</u>
<u>Distancia.....</u>	<u>48</u>
<u>Frente.....</u>	<u>49</u>
<u>Espacio.....</u>	<u>49</u>

<u>Caída de ficha.....</u>	<u>50</u>
<u>Frase cambia clima:.....</u>	<u>51</u>
<u>Ejercicios: “ventanazo”, “péndulo”, “afectación-texto-gesto”, “tratos”, “actividad”, “el automático”, opuesto.....</u>	<u>52</u>
<u>Ventanazo.....</u>	<u>54</u>
<u>Péndulo.....</u>	<u>56</u>
<u>Afectación-texto-gesto.....</u>	<u>57</u>
<u>Tratos.....</u>	<u>59</u>
<u>Actividad.....</u>	<u>61</u>
<u>El automático.....</u>	<u>63</u>
<u>Improvisación afectiva.....</u>	<u>65</u>
<u>V. Conclusiones.....</u>	<u>69</u>
<u>VI. Apéndices. Algunas voces.....</u>	<u>72</u>
<u>Entrevista a Ricardo Bartís, junio 2021.....</u>	<u>72</u>
<u>Entrevista a Alejandro Catalán, agosto 2021.....</u>	<u>85</u>
<u>Entrevista a José “Pollo” Canevaro, mayo 2021.....</u>	<u>102</u>
<u>VII. Referencias Bibliográficas.....</u>	<u>128</u>

I. Introducción

El siguiente trabajo aborda las herramientas de construcción actoral, planteadas en los talleres de José “Pollo” Canevaro (Corrientes, 19/06/1964) y Federico Aimetta (La Plata). El primero se ha formado tanto con Alejandro Catalán, como con Ricardo Bartís (entre otros). Por su parte, Aimetta “es docente y actor. Se formó con Alejandro Catalán, Ricardo Bartís, y platenses como Beatríz Catani, Blas Arrese Igor, Febe Cháves y Carolina Donantuonni” (Del Marmol, 2016, p. 203). He mantenido diálogo sobre todo con Canevaro durante el transcurso de esta investigación y es por ello que solo cito sus palabras.

Bartís y Catalán han influido significativamente en las búsquedas que se realizan en Área Chica, sala de teatro fundada por José Canevaro en marzo de 2012, cita en Boulevard 83 Nro 403, en el barrio Hipódromo de la ciudad de La Plata. Vale la pena contar que el espacio original de Área Chica se incendió en el año 2015 y fue posible su reconstrucción, en principio por el gran apoyo de la comunidad artística, desde gente de teatro, hasta artistas visuales y músicos, y luego con el aporte de un crédito del Fondo Nacional de las Artes. Mientras el espacio se iba erigiendo de a poco, los talleres de Canevaro y Aimetta, funcionaron en El Dínamo y luego en La Casa de las Tías. Área Chica fue reinaugurado en 2017 con una gran jornada cultural con presentaciones musicales, teatrales y de danza.

Centro la investigación entre los años 2014 y 2016, período en el que participé como alumno en los talleres de Canevaro y Aimetta, y como actor en el espectáculo de improvisación *Al Vacío*, dirigido por ambos. Además, mi estudio se focaliza en el desarrollo del taller desde el año 2017 a 2019. Analizo el valor de la técnica de la Dinámica Afectiva en su teatro, las variables que se modifican según el proceso emocional y las herramientas que proponen Aimetta y Canevaro para lograr el objetivo principal de este entrenamiento, que es la construcción de verosimilitud en la actuación. Entendiendo el concepto de verosimilitud como aquello que es creíble dentro de un sistema o lenguaje escénico, cualquiera sea que se construya. Canevaro y Aimetta llaman Dinámica Afectiva al trabajo técnico que realizan porque entienden a lo emocional como un flujo continuo, un proceso de cambio en el que la emoción crece o decrece en su intensidad y luego se transforma en otra y luego en otra, o incluso una emoción se funde con una distinta y

ambas generan una tercera; por lo tanto, ese proceso afectivo, no refiere a algo estanco o a quietud, sino a movimiento, a deriva emocional.

Por otro lado, los autores destacan cómo todo lo afectivo se ve reflejado en mayor o menor medida en el cuerpo. Como dijo José Canevaro en la introducción al taller de actuación dictado en febrero de 2020 en Bariloche, el cuerpo funciona como “sintomatizador” de lo que me pasa. Lo que me sucede afectivamente, se refleja tanto en el tono de la voz y su modulación, así como en la superficie del cuerpo, cuerpo entendido como *cuerpo expresivo*, es decir, la postura corporal, el gesto, la mirada, el uso de las manos, etcétera. Lo que en palabras de Victorino Zechetto (2003, p. 151) sería el lenguaje no verbal del cuerpo:

Aquí nos circunscribimos solo al *lenguaje no verbal del cuerpo* constituido por los gestos, el movimiento y la acción física, el uso del espacio y las distancias en la interacción personal. Como hemos dicho, a estos suele llamarse comúnmente *comunicación no verbal*, que no es ni hablada ni escrita, sino que está formada por las informaciones y los mensajes que se intercambian individuos y grupos a través del lenguaje directo y visual del cuerpo. (Zechetto, 2003, p. 151)

Es importante el aporte de Zechetto porque no solo afirma que el 55 % de la comunicación interpersonal es a través del lenguaje no verbal, sino que también afirma que éste es una forma de comunicar lo emocional:

El lenguaje no verbal toca y actúa sobre todo en las zonas emotivas y constituye una comunicación continua de emociones. Los pliegues y los matices que asumen las expresiones del rostro, las formas de mirar, los gestos de las

manos y los movimientos del cuerpo, las distancias o los acontecimientos físicos voluntarios, van revelando el mundo inmenso de los sentimientos. (2003, pp. 161-162)

Estos elementos mencionados por Zechetto, son trabajados en los talleres de Canevaro y Aimetta con la voluntad de hacer coincidir lo que sucede afectivamente y su resultante a nivel expresivo. Es decir, la organicidad de esa coincidencia o, como mencionábamos antes, la verosimilitud.

Si bien el marco teórico de esta investigación se basa en las postulaciones de los directores Alejandro Catalán y Ricardo Bartís -en la medida en que nos permiten profundizar en la propuesta de Área Chica- resulta interesante y esclarecedor hacer referencia a las palabras de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* publicado por primera vez en 1938, quien nos habla de lo que llama un *Atletismo Afectivo*:

Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es un atleta del corazón. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que, en los movimientos de la acción dramática, se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en el que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica. (2014, pp. 147-148)

Esta analogía que hace Artaud, entre un actoriz¹ y un atleta es, a los objetivos de esta investigación, una base para arriesgar que lo afectivo es un atributo entrenable, siendo que nombra al actor y la actriz como *atletas del corazón*, frase en la que la palabra

¹ Uso la palabra "actoriz" para referirme a la persona que actúa, sin designarle ningún género específico. Es término lo acuñó Noche Nacha, una ex compañera de la Escuela de Teatro de La Plata.

“atleta” dispara el imaginario de la preparación física y los ejercicios que hace un corredor de cien metros para mejorar su marca. Por otro lado, la palabra “corazón” remite casi inmediatamente a la emoción, y por lo tanto el actor y la actriz, pueden entrenarse y formar el físico de sus emociones, como hace el corredor con sus músculos. Esto permite aclarar el Concepto de Dinámica afectiva.

Canevaro y Aimetta toman la palabra “dinámica” porque entienden a lo emocional como un proceso. Buscan focalizar en su dimensión activa, de cambios sucesivos y progresivos. Continuamente, las emociones se encuentran variando, tanto en intensidades, como yendo de unas a otras. Lo afectivo hace referencia al campo de las emociones y los sentimientos, y desde la perspectiva de Canevaro y Aimetta, se toma para definir cuerpos afectados y cómo esa afección lleva a accionar escénicamente (gestos, palabras, acciones, movimientos, etcétera). En los talleres de Área Chica se trata de evitar la palabra “estado” (usualmente utilizada para definir el teatro de Bartís como “teatro de estados”), al referirse a lo emocional. Canevaro considera que dicho término denota una cierta quietud, que no se condice con la propuesta de entender a lo afectivo como un continuo proceso de cambio.

La convicción que subyace es que es posible trabajar sobre la afectividad técnicamente con una finalidad poética. Dice Artaud:

La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio de actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía. (2014, p. 149)

Estas palabras evidencian el lugar de relevancia que las emociones poseen como herramientas de la actuación y, al igual que la idea de un *Atletismo Afectivo*, la referencia a una materialidad fluida y sus fluctuaciones ya nos infiere una sensación de movimiento y de una posibilidad de ejercitación de lo emocional. Esto nos brinda un sustento para

decir que lo afectivo puede ser una herramienta de construcción técnica y no solo una consecuencia de lo que se hace en escena.

Catalán pondera a lo afectivo como sustento de construcción de un verosímil escénico. Afirma que el mayor poder de la actuación es su capacidad de hacer creer. Es decir que posibilita la creación “de una lógica que se autoexplique y que me permita viajar con ella, aceptándola plenamente y descentrado de mí” (Catalán, 2014). El autor nos habla de la actuación a partir de procesos y no de argumentos, sosteniendo que en la vida no se transitan relatos previamente fijados. La actuación debe crecer en ese lugar, no como reflejo de la realidad, sino como portal, que le abre al espectador un mundo que antes no existía y que se hace presente en el instante mismo que va sucediendo. El actor y la actriz hacen funcionar la lógica del lenguaje que se plantea en una obra, a partir de hacer creer que les pasan cosas, que viven procesos, y que cada cosa que dicen está dicha por primera vez.

Por otro lado, Bartís, trabaja con el campo imaginario de le actoriz y su cuerpo poético, en presencia y contacto con otros cuerpos. Lo afectivo, es una de las herramientas que llevan consigo les actorices y que se pone en juego en ese contacto con los otros cuerpos. Busca que la actuación viva y padezca intensidades emocionales que contagien a quien mira, haciendo posible el mundo que se plantea, pero también, creando instantes privilegiados de presencia escénica:

Ahora, la tarea sería justamente la ejecución, cómo yo, desde ese que soy, produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje. Desaparecer en un sentido aparente porque, por otro lado, nunca estoy más presente que cuando estoy actuando. (Bartís, 2003, pp. 25-26)

En síntesis, se analizará el trabajo teatral llevado adelante en los talleres de José “Pollo” Canevaro y Federico Aimetta, quienes, por un lado siguiendo, pero también yendo más allá de Catalán y de Bartís, entienden a la actuación como base creadora de la ficción,

y utilizan el campo emocional de forma técnica, para construir una verdad escénica inherente al lenguaje o código que opera en la obra que se esté produciendo. Entendiendo a lo afectivo como un proceso dinámico de cambio continuo, que permite desarrollar presencia escénica y asociación poética; poniendo el foco sobre el entrenamiento de estos procesos.

El impulso y el deseo en desarrollar esta investigación provienen directamente de mi trabajo como actor y de la experiencia que viví principalmente en las clases de Canevaro y Aimetta. Esto me motivó, ya desde hace tiempo, a hacerme variadas preguntas que busco responder a lo largo de este trabajo: ¿De qué manera y en qué medida es posible trabajar técnicamente lo afectivo en la actuación? ¿Qué variables escénicas se modifican a causa de los procesos afectivos? ¿Qué aporta lo afectivo para la construcción de la verosimilitud en la escena? ¿Cuál es la relación entre lo afectivo y el “estar” en escena?

Para enmarcar mi trabajo apelo al libro *Cancha con Niebla* de Ricardo Bartís, así como al blog de Alejandro Catalán y a las diversas entrevistas que ambos han dejado asentadas de forma escrita y en video. En cuanto a lo específico del taller, cuento con diálogo directo tanto con Canevaro, como con Aimetta, así como con audios y videos de distintas clases de diferentes años.

Creo importante dar visibilidad a esta práctica para ampliar la mirada sobre las posibilidades de construcción actoral. Pienso que esta herramienta profundiza el quehacer de la actuación, facilitando el acceso al manejo de las emociones en pos de construir verosimilitud escénica, es decir, haciendo creíble lo que acontece, más allá del lenguaje o género en el cual se trabaje. Poder identificar el funcionamiento de este entrenamiento y enmarcarlo teóricamente con autores reconocidos del ámbito teatral, facilita el acceso al mismo, quedando al alcance tanto para su uso académico, como para actores y actrices a quienes les interese indagar en el campo emocional desde una mirada técnica.

Fue necesario detallar las herramientas y describir los ejercicios propuestos por Canevaro y Aimetta, para poder sustentarlos teóricamente y organizarlos según el objetivo que persiguen. Por lo tanto, para llevar adelante mi investigación utilicé el estilo

cualitativo, que “se centra generalmente en un caso o un número reducido de ellos” (King; Keohane y Verba, 2009, p. 14), y se sirve de entrevistas en profundidad y del análisis de material histórico. Además, utilicé un estilo discursivo e indagué profunda y detalladamente en un acontecimiento o unidad. A través de la observación pasiva de las clases del taller, de la participación activa en las mismas y realizando entrevistas en profundidad, ponderé el aporte de este entrenamiento al campo teatral. Además, analicé el material bibliográfico tanto en formato de texto como audiovisual para confrontar las ideas que se pudieron extraer, con el conocimiento empírico mencionado en el párrafo anterior. Para la selección bibliográfica hice un recorte pertinente, en cuanto a autores ligados al tema de estudio y también un recorte temporal para el análisis del taller de José Canevaro y Federico Aimetta.

El trabajo realizado en Área Chica es importante para ampliar la mirada sobre la actuación y la autonomía de ésta para la construcción de lenguaje. Esta investigación me ha permitido reconocer la centralidad de los cuerpos como eje de construcción escénica y la potencia singular que puede desplegar cada actoriz. “Hay tantas actuaciones como cuerpos” (Catalán, junio 2021, *apuntes de clase*). Sin embargo, es en el trabajo grupal donde esas individualidades se potencian unas a otras y hacen crecer su registro de la técnica y la posibilidad de su uso, y como dijo Catalán “nadie puede más de lo que permite un vínculo, lo que le pasa a un cuerpo le pasa a un vínculo” (Ibíd.).

II. ¿Cómo entendemos lo afectivo?

¿Porqué usamos este término?

Una de las definiciones que propone la Real Academia Española sobre la afectividad es “conjunto de sentimientos, emociones y pasiones de una persona”².

Según Mariana Del Mármol, quien en su tesis doctoral desarrolla sus estudios sobre el cuerpo y la afectividad en la formación teatral del circuito independiente de La Plata, cuenta que alrededor de los años 90, dentro del campo de los estudios socio-antropológicos, comienza a cuestionarse “el uso de la categoría “emoción” y proponen un desplazamiento hacia términos como “afecto” o “afectividad”, por considerarlos más abarcativos, señalando al afecto como una dimensión más profunda y específicamente corporal, y ligando las emociones al significado y al lenguaje” (Del Mármol, 2016, p. 197). Como si las emociones fueran factibles de ser nombradas y lo afectivo solo sentido. Sin embargo, la autora propone pararse en el medio de esa tensión, siendo que “toda emoción se encontraría afectivamente inervada y, al mismo tiempo, toda experiencia sensible tendría la potencialidad de ser expresada, en alguna medida en términos de lenguaje” (2016, p. 198).

Entonces, el término “afectivo” es más amplio que el de “emoción”. Sin embargo, durante el desarrollo de este trabajo, ambos conceptos son frecuentemente usados como sinónimos, para dar una fluidez gramatical, aun entendiendo a lo afectivo como más abarcativo. En esta investigación y en su objeto de estudio, se utiliza desde una lógica de acción. Un cuerpo afectado, implica una energía emocional que se imprime en el cuerpo y se expresa a través de la postura corporal, el gesto, el tono de la voz, la mirada, etcétera. Un estímulo externo o interno, afecta de tal o cual manera a la persona, desencadenando una reacción afectiva que se hace visible en la superficie del cuerpo y lo hace en forma procesual, no instantánea. Quiere decir, que la afectación o emoción no aparece inmediatamente en un solo estado, sino que su intensidad varía desde que

² Recuperado de: <https://dle.rae.es/afectividad>

se recibió el estímulo, hasta que desaparece o se transforma. Incluso en un sobresalto (un susto), en el que la reacción es de gran velocidad, hay un pequeño proceso de crecimiento, de suspensión y luego de decrecimiento. Puede compararse con el salto del basquetbolista: se impulsa desde el suelo, se eleva, luego se suspende a la misma altura y después desciende. Del Marmol cita un fragmento de texto introductorio al taller de Canevaro y Aimetta que sostiene esta misma idea:

Podemos pensar en la “afectación” como un “estado” en permanente movimiento.

El “estado” da idea de algo estático, estanco y que no tiene un proceso.

La “afectación” es el constante proceso del sentir, el constante movimiento afectivo, más parecido a lo que sucede en la realidad y por lo tanto produce una actuación verosímil, creíble o, mejor dicho: posible. (2016, p. 195)

En este sentido, “podríamos decir que el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y al mismo tiempo, su capacidad de afectar” (2016, p. 193). La autora entiende que este entrenamiento es posible en el trabajo colectivo, es decir en la relación entre cuerpos, y para ello se sustenta en las reflexiones del filósofo Spinoza “para quien los cuerpos se encuentran en constante interacción con otros cuerpos, afectándolos y siendo afectados continuamente por ellos, siendo justamente de esta interacción de la que deviene su constante transición” (2016, p. 199). Como si el trabajo sobre lo afectivo demandara un trabajo de forma grupal, porque el vínculo entre cuerpos potencia la reactividad emocional. La frase “deviene su constante transición” se relaciona con la idea de proceso que nombré en el párrafo anterior.

En conclusión, la palabra “afectivo” se utiliza porque engloba la reactividad emocional y su consecuencia física, que, en términos del taller, sería lo visible en la su-

perficie del cuerpo que actúa (o audible en el caso de la voz), teniendo por objetivo final la verosimilitud. Es decir, lograr hacer creer en lo que se actúa. Se propone en las clases que lo afectivo es la base para construir lo verosímil o verdad escénica, contraponiendo que aquello que se construye sin lo emocional, puede caer en lo artificial. Si primero genero la postura corporal de una emoción y luego siento la emoción, hay unos segundos en el que el artificio queda muy a la vista y, por ende, la posibilidad de que no se crea en eso. Como si el espectador pudiera decir, “no está tan enojado para tener ese nivel de tensión” o “no se puso tan triste como para desparramarse así en el suelo”. En cambio, si esa tensión o ese desparramarse en el suelo son consecuencia de una afectación, de haber sido afectado por una emoción, entonces se torna más creíble.

Listado de afectaciones y clasificación

Canevaro, en la introducción al taller dictado en Bariloche, durante febrero de 2020, mencionó que, así como el pintor tiene diversos colores para pintar sobre un lienzo, una actoriz tiene las emociones para pintar en el espacio, en la ficción (Canevaro, 2021, *apuntes de clase*).

La improvisación, que es un eje de trabajo en los talleres de Canevaro y Aimetta, genera diversos trazos afectivos o hilos afectivos, que llevan la ficción adelante, modifican lo rítmico de lo que sucede y multiplican la diversidad de sentidos. En entrevista personal con Canevaro, él menciona al artista visual Francis Bacon, y su idea del accidente. Este referente también es tomado por Catalán y Bartís, en especial por sus entrevistas con Marguerite Duras. Este concepto es utilizado por Canevaro para sostener que no se parte de una idea previa, sino que a partir de la improvisación y la constitución de hilos afectivos que traccionan la ficción, sucede lo imprevisto, lo no pensado. Ello abre el abanico de sentidos, a la vez que retroalimenta las posibilidades de variables afectivas, de combinaciones emocionales, de generación de distintos trazos afectivos y de distintas maneras de habitar la escena. Sería un eje de actuación más intuitivo que racional, una línea menos argumental y más cercana a la idea de Catalán en relación a que las personas no viven argumentos, sino que transitan procesos. Además,

puede asociarse con la postura de este mismo autor, que afirma que existe una potencia mayor del trabajo actoral y de lo que desde la actuación puede desplegarse hacia los otros “rubros” que hacen a lo teatral (luz, vestuario, texto, escenografía, etc.), cuando ésta no está sometida al campo de las ideas ni a la lógica de impacto. Cuando las ideas no le preexisten a la actuación y ésta, no busca ser eficaz en términos de reconocimiento del público o de la dirección, sino que todos los “rubros”, incluido el trabajo actoral, buscan componerse en un conjunto, en un lenguaje propio de la obra que se crea. Entonces:

la ficción, en términos de su capacidad de verosimilitud y de producción de creencia es un poder posible y es una experiencia vital. Es una experiencia para gente gozosa y valiente (...) es capaz de ser fiel al proceso de singularización y de transformación que implica para esos, generar un mundo que desconocen. (Catalán, 2014)

Por su parte, Bacon en su entrevista con Marguerite Duras, cuenta que él empieza haciendo manchas: “Espero lo que llamo *el accidente*: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente (...) si uno (...) cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo” (Bacon, 1971, sin numerar). Es decir, que al igual que Canevaro y Catalán, se reafirma en lo imprevisible, y lo denomina Imaginación Técnica, e insiste en que el accidente no puede comprenderse y que “si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás” (Bacon, 1971, sin numerar).

Entiendo entonces, que es importante tener referencia de las numerosas afectaciones que existen, porque, así como el pintor tiene los colores y sus combinaciones, los tonos y escalas de grises, una actoriz puede ensanchar las posibilidades afectivas, los

matices y las “coloraturas”³, conociendo su paleta de emociones o su círculo cromático afectivo y así, provocar muchos más “accidentes” que funcionen como disparadores de sentidos.

La siguiente lista no pretende ser una estructuración cerrada, sino más bien una enumeración de las posibilidades emocionales por las cuales puede pasar la persona que actúa. Específicamente introduje las más usadas en el taller de Canevaro y Aimetta, quienes, durante las clases, cuelgan varios carteles en las paredes de la sala con tres afectaciones cada uno, para que los estudiantes puedan recurrir aleatoriamente a ellas y así, alimentar su construcción. Algunas de las palabras parecieran ser sinónimas, pero pueden pensarse como variantes de una misma afectación, en cuanto a intensidades y ritmos de desarrollo⁴.

Puse en mayúsculas las utilizadas con más frecuencia en el taller, en el cual se organizan azarosamente en tríos de afectaciones. En minúsculas y cursiva agregué afectaciones que me parece interesante conocer para poder recurrir a ellas.

DESEO	INSATISFACCIÓN
ESPERANZA	DESESPERACIÓN
<i>Inspiración</i>	FRUSTRACIÓN
<i>Interés</i>	IMPACIENCIA
<i>Codicia</i>	INTRIGA
<i>Avaricia</i>	DESAMPARO

³ El término “coloratura” suele ser utilizado por Canevaro y Aimetta, para describir, durante las devoluciones en su taller, alguna situación afectiva específica de una improvisación, o el hilo afectivo realizado por algune actoriz en determinado momento. Son incontables los términos de las artes visuales que suelen irrumpir en el ámbito teatral, no solo por la parte específica del lenguaje visual dentro del teatro, sino justamente para describir, explicar, enseñar, elementos técnicos de la actuación.

⁴ Para organizar este listado, tomé como base la clasificación que hacen Díaz, José Luis; Flores y Enrique O. en La estructura de la emoción humana: Un modelo cromático del sistema afectivo. En *Salud Mental*, vol. 24, núm. 4, agosto, 2001, pp. 20-35. Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz Distrito Federal, México. Resulta interesante visitar este documento, para ampliar el horizonte afectivo y así contar con más combinaciones posibles a la hora de construir desde la técnica de la Dinámica Afectiva.

<i>Ambición</i>	CONFUSIÓN
<i>Capricho</i>	
Alegría/satisfacción/entusiasmo	Tristeza/dolor/apatía
PLENITUD	NOSTALGIA
TRANQUILIDAD	DUELO
PLACER	PENA
SORPRESA	ANGUSTIA
OPTIMISMO	MELANCOLÍA
SERENIDAD	INDIFERENCIA
<i>Euforia</i>	DESGANO
<i>Orgullo</i>	<i>Nostalgia</i>
<i>Éxtasis</i>	<i>Congoja</i>
<i>Jovialidad</i>	<i>Culpa</i>
<i>Éxito</i>	<i>Amargura</i>
<i>Triunfo</i>	<i>Frialdad</i>
<i>Deleite</i>	<i>Desidia</i>
<i>Dulzura</i>	<i>Abulia</i>
Valor/altivez	Miedo/humillación
VALENTÍA	PÁNICO
REBELDÍA	FOBIA
PREPOTENCIA	RESIGNACIÓN
<i>Osadía</i>	<i>Desconfianza</i>
<i>Soberbia</i>	Vergüenza

<i>Engreimiento</i>	Timidez
<i>Arrogancia</i>	Sumisión
Amor/compasión	Odio/ira/desagrado
TERNURA	RENCOR
SOLIDARIDAD	RESENTIMIENTO
<i>Simpatía</i>	REPUDIO
<i>Interés</i>	HOSTILIDAD
<i>Apego</i>	PESIMISMO
<i>Cariño</i>	<i>Celos</i>
<i>Adoración</i>	<i>Envidia</i>
<i>Lástima</i>	<i>Desprecio</i>
<i>Piedad</i>	<i>Fastidio</i>
<i>Caridad</i>	<i>Hastío</i>

En la propuesta de los talleres de Canevaro y Aimetta, no hay una pretensión de aprender de memoria esta clasificación ni de comprender en profundidad el sentido de cada afectación, sino, más bien, que queden como una resonancia en el inconsciente, como las ondas de una piedra cayendo en el agua, para que luego salgan a flote en una improvisación, o bien como elementos de prueba arbitraria, como decir: “*a ver, nunca probé el hastío*”. Porque no se busca lo afectivo desde una perspectiva psicológica, sino desde un lugar más intuitivo, más lúdico. Casi como un juego infantil, pero jugado para

alguien que ve. Le niño cree en su juego, es Superman y actúa todo lo que le sucede al personaje, pero lo hace para sí. En cambio, le actoriz, juega y cree en la ficción, pero con la conciencia de estar siendo mirado.

Lo afectivo en: Antonin Artaud, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert

A continuación, expongo las ideas sobre lo afectivo en el pensamiento de Antonin Artaud, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert, poniéndolas en relación con el trabajo que realizan Canevaro y Aimetta. A veces confluyen de manera directa y otras de manera lateral o incluso por oposición. Podría decirse que hay una línea casi de árbol genealógico que une a estos autores, que ponen el eje en mayor o menor medida, en la centralidad del cuerpo que actúa, como eje de construcción escénica. En Bartís y Audivert, podría pensarse como si ese cuerpo actuante fuera la piedra fundamental o el eslabón inicial de la cadena de significaciones que se organizan luego en la escena y que la esencia de lo teatral va a radicar más que nada, no en el plano de la representación, sino en la presencia de los cuerpos que actúan y se relacionan entre sí, con el espacio y con alguien que mira. Como si la verdad del teatro estuviera allí, en el acontecimiento escénico, efímero e irrepetible, oculto tras el velo de la representación, detrás del “tema aparente” diría Pompeyo, o como dice Óscar Cornago, cuando “su efecto de realidad se ha desplazado a la verdad del mecanismo, es decir, a la realidad que adquiere el proceso de representación, el juego hecho visible de sustituciones, fingimientos y engaños” (Cornago, 2005, sin numerar).

Antonin Artaud

Antonin Artaud en su libro *El teatro y su doble*, propone a lo afectivo como sustancial en el trabajo de la actuación, si bien lo plantea desde un enfoque distinto al de los talleres de Canevaro y Aimetta, pude encontrar algunas coincidencias o puntos en común. En primer término, le confiere un lugar de importancia a lo afectivo como materialidad de construcción actoral: “Es decir que en el teatro más que en cualquier otra

parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material” (Artaud, 1978, p. 149). En segunda instancia le otorga valor a lo afectivo como atributo entrenable a partir del reconocimiento de la ubicación física de lo emocional:

Lo importante es cobrar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo. Un medio de reconocimiento es el esfuerzo; y en los mismos puntos en que se apoya el esfuerzo físico se apoya también la emanación del pensamiento afectivo. Esos puntos sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento. (1978, p. 153)

Propone, además, una serie de respiraciones que se pueden combinar para poder trabajar la afectividad y da algunos ejemplos de localizaciones de los sentimientos (menciona, por ejemplo, que la cólera y la culpa se alojan en la zona del plexo solar y que la angustia, el sollozo, etc., se alojan a la altura de los riñones).

Artaud refuerza la importancia del trabajo sobre lo afectivo, afirmando que “[a]lcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero” (1978, p. 149). Asimismo, coincide con una de las bases de los talleres de Aimetta y Canevaro, que sería la idea de que lo afectivo tiene una consecuencia física. Dice Artaud que “tomar conciencia de (...) los músculos estremecidos por la afectividad, equivale (...) a desencadenar esta afectividad en toda su potencia” (1978, p. 153) y luego agrega que “[o]curre así que cualquier actor, hasta el menos dotado, puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena.” (1978, pp. 153-154). Canevaro y Aimetta hablan de que el ser afectado por una emoción, tiene como consecuencia lo expresivo, el movimiento, la acción etc. Es decir que, en las clases y en el entrenamiento de estos maestros, lo emocional antecede a la reacción física y a su manifestación en la superficie del cuerpo.

Por otro lado, Artaud estima a lo afectivo como medio convocante hacia el espectador:

Para forjar otra vez la cadena, la cadena de un ritmo en el que el espectador busca en el espectáculo su propia realidad, es necesario permitir que ese espectador se identifique con el espectáculo y en cada respiración y en cada tiempo (...) Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad.

Conocer de antemano los puntos que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos, Y de esta invalorable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace mucho tiempo. (1978, p. 155)

Esto es coincidente con lo que respondía Bartís ante la pregunta de si lo afectivo ocupaba un lugar importante en su teatro, y afirmaba: “Sí, enorme, porque el campo emocional es un contacto muy directo con el espectador” (2021, *entrevista personal*). Además, la cita anterior, es posible de poner en relación con lo verosímil, partiendo de la idea que afirma Catalán, de que una de las potencias más grandes que tiene la actuación, es hacer creer. Pienso entonces que ese trance que menciona Artaud, esa identificación del espectador, tienen que ver con la idea de verosimilitud, es decir que lo convocante de las emociones, es que hacen creer en lo que se juega en escena.

La diferencia entre Artaud y mi objeto de estudio, radica en que el primero pone el foco en la localización física de cada emoción y en la posibilidad de construirlas a partir de ese conocimiento y el trabajo de las respiraciones. En cambio, Aimetta y Canevaro, particularizan en la construcción de procesos afectivos, de hilados afectivos que tengan como consecuencia el desarrollo de lo expresivo, pero sin una localización específica de lo que llaman *motor afectivo*, concepto que desarrollo más adelante.

Para intentar esclarecer un poco el pensamiento de este autor sobre lo teatral, y específicamente sobre lo afectivo, tomo las palabras de Óscar Cornago, quien hace un análisis del teatro de Bartís, bajo la premisa “una poética del actor”:

Esta dimensión emocional, con toda su concreción física e inmediata, supone la base última del trabajo de Bartís, lo que le confiere una realidad escénica propia más allá del plano dramático y sobre lo que se apoya en última instancia su discurso teatral. El director argentino no ha dejado de insistir en esa realidad física que debe tener la actuación para conseguir llegar más allá de la escena: «El objetivo teatral es el cuerpo del actor, sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias, y se ponen en juego para crear una realidad paralela que da por resultado un cuestionamiento ostensible de la realidad como tal» (Bartís 2003: 33). Por consiguiente, es en esta potencia física, sobre la que paradójicamente se levanta el juego ilusorio de la representación, donde radica también su capacidad (política) de vincularse con un presente histórico y social, que es el que lleva consigo el cuerpo del actor, cargado de memoria, experiencias y pasado. (Cornago, 2006, sin numerar)

La cita anterior, no solo reafirma lo importante de lo afectivo, sino que, además, al decir “crear una realidad paralela”, pienso que, una vez más, puede relacionarse con la idea de lo verosímil, ya que no se está frente a la representación de algo, sino que es la presentación “aquí y ahora” de algo que sucede, y para sostener eso, hay que lograr “una lógica que se auto explique” (Catalán, 2014). En palabras del propio Bartís: “El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una ligazón que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una «verdad» proveedora de formas: el lenguaje” (Bartís, 2003, p. 9). Es necesario acla-

rar que, para Bartís, esa “verdad” no es solo territorio de la actuación (aunque sí en gran medida), sino que la dirección y las otras disciplinas que entran en juego en la escena van a tomar parte para constituirla. Dice este autor que el relato de la actuación, el relato pictórico, el relato del texto, etcétera, forman parte de un relato totalizante, que es, una vez más, el lenguaje.

Cornago, en la introducción que escribió a la versión en español del libro de Erika Fischer-Lichte, *La estética de lo performativo* (2011), nos habla de una constelación de nudos teóricos que conforman esta perspectiva que se distancia de los tradicionales abordajes semióticos. Entre otros, menciona la centralidad del cuerpo, las formas de estar presentes y la autopóiesis. Estos núcleos casi serían propios del teatro de Bartís. La centralidad del cuerpo de les actorices y su campo imaginario, la relación de esos cuerpos entre sí, con el espacio y el afuera, son elementos fundantes de las creaciones de este director. Ese cuerpo que actúa frente a alguien que mira en un acto de representación que se reconoce falsa, pero que sin embargo carga con la inevitable verdad del propio cuerpo que actúa y de ese lazo de teatralidad que se constituye al ser mirado. Allí radica una esencia de lo teatral que no es el resultado visible en la superficie, sino algo que está por detrás del velo de la representación: “lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio (escénico) en el que opera” (Cornago, 2005, sin numerar). Este autor nos explica que Bartís dice que el actor lleva “a cabo un acto sacrificial ligado a la muerte, en el cual éste expone física y emocionalmente su yo más profundo, destacando que, en ese lado (...) en su innegable realidad presente e inmediata, radica el misterio del teatro” (Cornago, 2006, sin numerar).

Para la constitución del hecho teatral y de esa realidad paralela que mencioné anteriormente, el vínculo con quien mira, o como lo denomina Bartís, “el punto de vista”, va a ser sustancial tanto en su teatro como en sus clases. Pude participar de un seminario organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación, que el director dictó en Neuquén durante el año 2019, y durante los ejercicios que iba proponiendo, continuamente reafirmaba la conciencia de estar siendo mirado. Proponía a veces un trato directo con quien mira, al punto de decir “saludo al punto de vista”. Nicholas Rauschenberg quien tomó diversas capacitaciones con Bartís afirma que “el vínculo con el punto

de vista ayuda al actor a tener consciencia de estar fingiendo o representando, porque el actor no puede ignorar la ubicación precisa de sus acciones. En esa aparente paradoja se sitúa la actuación según Bartís” (Rauschenberg, 2016, p. 7) y más adelante explica que la actuación tiene que transitar el “estar ahí” en escena, “a partir de sus puntos de apoyo con el piso, de la dirección de la mirada de otro en escena y en el público” (2016, p. 7). Además, cuenta que en una de las clases en las que participó, durante agosto de 2019, Bartís decía literalmente a sus estudiantes que busquen al punto de vista con la mirada y que actuasen en relación al punto de vista, sin la necesidad de mirarlo.

Retomando la idea de lo afectivo y en relación a la percepción del “punto de vista”, Bartís continuamente dirá que el texto es un corsé de la actuación, que limita de antemano las posibilidades, esto no quiere decir que no trabaje con el texto, pero sí que se opone a un predominio del texto dramático por encima de los otros relatos, de los otros textos que producen las demás partes del teatro, y en consonancia con éste. Rauschenberg explica que “el texto demanda en el realismo una representación que obstruye el potencial de actuación” y luego afirma que la actuación en su especificidad genera otro texto: “Uno percibe lo que el otro dice no por las palabras, sino por la afectación emocional, su historia, su procedencia, su situación del momento” (2016, p. 5). Entonces el público será atravesado, no solo por el sentido de las palabras sino por, sobre todo, por cómo son dichas, por el colchón afectivo que las sostiene y la situación dramática en la que están inscriptas.

Para Eduardo “Tato” Pavlovsky, “Bartís es el director de los devenires dramáticos— del teatro de estados donde los actores experimentan con el texto — desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempos de intensidades” (en Bartís, 2003, p. 122). Esta idea del devenir, me hace pensar en la idea de proceso y la relación directamente con la Dinámica Afectiva de Canevaro y Aimetta, en el sentido del movimiento, de que no se genera algo estanco. La propuesta de Bartís es más amplia en comparación con lo que plantean Canevaro y Aimetta. Éstos, en sus talleres, se centran específicamente en entrenar lo afectivo y en el trabajo de la actuación con la idea de un posicionarse a la hora de actuar. Por su parte, la mirada de Bartís abarcará la escena en su totalidad, en la variación de ritmos e intensidades, en los vínculos entre actores, entre personajes y con el público, en el trabajo con los objetos y el espacio, es

decir que tendrá una mirada más totalizante. Sin embargo, la Dinámica Afectiva, promueve indirectamente algunos de los objetivos que se plantean en Bartís. Porque el hilado afectivo, en continuo proceso de cambio, no solo de una emoción a otra, sino también en la variación de intensidades de una misma afectación, provocan, en la improvisación, la concreción de variables rítmicas, de sentido, de uso del espacio y también de los objetos, porque en la medida en que “me sucede algo” se modifica mi estar en el lugar, mi postura, la mirada en relación a los otros, mi forma de manipular los objetos, mi accionar en general.

Pompeyo Audivert

Durante el mes de noviembre de 2019 Pompeyo Audivert brindó un seminario de tres días, sobre sus Máquinas Teatrales. Éstas, son dispositivos escénicos de improvisación que implican a la actuación componiendo físicamente en un cuadro escénico reglado por algunas pautas básicas, como, por ejemplo: A mira a B; B mira al frente y dice su texto cuando B mira a A; cambian el rol.

Lo plástico y lo formal tienen un papel preponderante en estos sistemas, pero también lo afectivo. Se compone físicamente un ser escénico, pero que se encuentra afectado por algo. Podríamos decir que la Máquina destila una *verdad poética* y lo afectivo le otorga una *verdad vital*, es decir, constituye como real a la ficción propia de la Máquina. Es como si esos dispositivos fueran teatralidad en estado puro, en los que no están preconcebidas las ideas, los textos, las premisas, sino que el lenguaje escénico preexiste a todo eso. Esta idea de *verdad vital*, la propongo en relación al concepto de verosimilitud planteados en los talleres de Aimetta y Canevaro, y en las reflexiones de Alejandro Catalán. Porque justamente lo verosímil en estos autores tiene que ver con el hacer creer en lo que sucede en escena, y esa *verdad vital* que se consolida en las Máquinas Teatrales de Pompeyo, es justamente una forma de constituir “una lógica que se autoexplique” (Catalán, 2014), es una verdad propia del lenguaje de la Máquina, ya no de la vida real, sino de esa realidad paralela que nace en las improvisaciones a partir de esos dispositivos.

Por otro lado, el entrenamiento de las Máquinas, se constituye desde un camino inverso a lo que proponen Aimetta y Canevaro, ya que en éstas se comienza con la composición física, con la construcción plástica a partir de reglas formales de juego, y a ello se lo “carga” con lo afectivo. En cambio, en los talleres de Aimetta y Canevaro, se propone que lo afectivo sea el origen de todo movimiento, que lo que me sucede emocionalmente sea la raíz de mi accionar, es decir, de la composición escénica; y que la composición física, no oculte la “sintomatización” (Canevaro, 2020, *apuntes de clase*) del proceso afectivo. De todas maneras, los distintos recursos escénicos, formales, plásticos, luego se suman a la construcción de la actuación, pero en el territorio de las clases, se busca partir desde allí, desde lo afectivo. Sin embargo, a la hora de construir sus obras, Canevaro no origina la búsqueda solo desde lo afectivo -quizás sí en los caldeos previos al ensayo- pero luego, las improvisaciones van a estar mediadas por una búsqueda de lenguaje. Procedimiento más cercano a lo que propone Bartís, quien plantea que los distintos relatos (de actuación, de dirección, de texto, etc.) se codifican en un solo lenguaje, que es el de la escena, como si una vez fundidos los distintos rubros, no pudieran separarse.

Retomando a Pompeyo, lo afectivo se consolida no solo como relleno de un envase formal, sino que aporta, además de la posibilidad de creencia, un sustento para la asociación poética en lo discursivo: “El cuerpo del actor rompe el cuerpo cotidiano y genera una composición nueva, extrañada. (...) El cuerpo transformado larga palabras desde una asociación libre, desde el estímulo de la afectación hacia la liberación del inconsciente” (Dapelo, 2018, sin numerar).

Este punto de lo afectivo en Pompeyo, es tomado por Canevaro para el desarrollo de un ejercicio llamado El Automático, que describo en profundidad más adelante, pero que a grandes rasgos habilita la posibilidad de generar texto poético durante la improvisación. Esto permite que los *mundos* que se suceden en las escenas, se tornen por momentos un tanto surrealistas y que ganen una materialidad corrida del espejo de la realidad, y se transformen en, como se titula el libro de Audivert, *El pedrazo en el espejo*.⁵ En este libro, Pompeyo describe las Máquinas Teatrales, procedimiento escénico creado y en desarrollo en Teatro Estudio El Cuervo desde 1988. En uno de sus aparta-

⁵ El título completo del libro de Pompeyo Audivert es *El pedrazo en el espejo: teatro de la fuerza ausente*, de la editorial LIBRETTO (2019).

dos, el autor habla del estado de actuación para improvisar en las escenas-máquinas: “Llave de una memoria clausurada, el estado de actuación es emoción poética sin referente” (Audiwert, 2019. p. 60). Como si el estado de actuación fuera el lugar en el que se para la persona a la hora de actuar, una predisposición de entrega, antes de saltar a la escena, “una condición artística y sensible del *ser actor* que busca su experiencia trascendente en el acto de actuar, una fe poética que quiere darse y ponerse al servicio” (Audiwert, 2019, p. 60). Esto se emparenta con lo mencionado al principio de este capítulo, donde expongo que Canevaro y Aimetta trabajan en lo afectivo técnicamente, para brindar una base, un lugar en el cual posicionarse como actoriz, con una fuerte defensa de ese lugar de la actuación que puede constituir su propio relato, su propio texto, sin estar subordinada a una idea previa.

Pompeyo, en referencia a técnicas más ligadas al naturalismo, como es la Memoria Emotiva, que apela a la estructura emocional personal biográfica, es decir que recurre a un recuerdo personal para generar la emoción al servicio de la situación dramática que se busca representar, dice que se enclaustra “así lo emotivo en un plano referencial unidimensional, quitándole su dimensión poética, su multiplicidad, su capacidad de remitirnos a otro confín” (Audiwert, 2019, p. 60). En este sentido, Canevaro y Aimetta persiguen ese objetivo de multiplicidad, de diversidad de sentidos, por más que se acuda a cuestiones más cercanas, más cotidianas, a respuestas afectivas más reconocibles en principio, en pos de afianzar el manejo del “motor afectivo” como dice Canevaro. Mientras más avanzadas están en el entrenamiento, las personas constituyen mundos más poéticos, con hilos afectivos o coloraturas afectivas más abstractas, en las que, quien mira, reconoce que a la persona que actúa le pasa algo, pero no se puede nombrar bien qué. Por otro lado, pero en relación a la multiplicidad de sentidos, Audiwert propone herramientas para generar accidentes, situaciones inesperadas que generan reacciones y movimientos inesperados, y a su vez multiplican los sentidos. No me detengo a describir las herramientas de discontinuidad que propone, porque serían materia para otra investigación, pero sí en su idea, en su propósito, que es modificar la dirección de lo que sucede en escena, generar bifurcaciones, encrucijadas de sentido que permitan generar devenires impensados. Esto, entiendo, proviene de lo expuesto anteriormente sobre Bacon, de hecho en la web del Estudio de Audiwert,

<http://www.teatroelcuervo.com.ar/>, se comparte la entrevista de Marguerite Duras al pintor, donde expone sus ideas en relación al accidente.

III. Verosimilitud

¿Qué entendemos por verosimilitud?

Podríamos dividir en dos partes la verosimilitud tal cual como la entendemos en esta investigación. Por un lado, esa verdad que se esconde detrás de la representación, la verdad propia de cuerpos actuando en tiempo real y en presencia directa con un público que mira. Lo que Cornago refiere de la siguiente manera:

Esto requiere complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera, teniendo siempre en cuenta que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismos. (Cornago, 2005, sin numerar)

Sería la verdad de los procedimientos y disciplinas que atraviesan la escena, en un conjunto que genera la sensación de unidad o, repitiendo la cita de Bartís, “El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una ligazón que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una «verdad» proveedora de formas: el lenguaje” (Bartís, 2003, p. 9).

Por otro parte, tenemos la verosimilitud propia de la actuación, que a su vez se inscribe y de alguna manera justifica aquellos procedimientos y disciplinas, quiero decir que la actuación será el aglutinante del resto de los elementos, con el aporte de su propia verosimilitud. Es decir, que en la medida en que la actuación se torna creíble dentro del lenguaje en el que se inscribe, se torna creíble el propio lenguaje. Esto no se afirma desde una lógica realista, sino en la veracidad del propio código que se construye en escena. Si bien en los talleres de Área Chica se toman recursos expresivos de la vida cotidiana y afectaciones o emociones que podemos reconocer en la vida, no se piensa en la mimesis estricta de la realidad, sino en la posibilidad de constituir mundo creíble en es-

cena. Lo que sucede en la cotidianeidad, lo que se experimenta, se siente, se aprende, etc., es todo insumo para la producción creativa actoral. Porque se parte desde la actuación y no desde una idea o texto previo. El arado de la actuación prepara el campo ficcional. Pero no solo en términos de la constitución de mundos y de justificación de vestuarios, escenografías, texto, etc., que mencionaba antes, sino que, como base fundamental, se inscribe la ficción en el cuerpo, como acontecimiento escénico y con la organicidad afectiva, sonora y visual que le demanda el propio acontecer. Dice Catalán: “El actor no entra a un “espacio vacío” donde los acontecimientos van a ser representados; su cuerpo es el espacio donde se producen los acontecimientos” (Catalán, 2005, sin numerar).

En la búsqueda de esa verosimilitud específica de la actuación, se centra el trabajo en los talleres de Área Chica. Se particulariza en el sutil trabajo de constituir la organicidad entre lo que sucede afectivamente y su reflejo a nivel expresivo, es decir, los procesos afectivos y su consecuente repercusión física. Esos procesos de alguna manera justifican lo que sucede en escena, no desde un lugar representacional, sino desde la expectativa de generar vida escénica. Ya no en la idea de un personaje, sino desde la lógica de un ser multidimensional que afecta y es afectado.

En este sentido es interesante conocer un poco más del trabajo de Alejandro Catalán, que es una de las influencias más fuertes de los talleres de Área Chica.

Lo afectivo en cuanto a construcción de verosimilitud en Alejandro Catalán

Alejandro Catalán es una de las influencias más fuertes de los talleres de Área Chica. Este actor y director es quien propone el trabajo de la verosimilitud, en los mismos términos en los que trabajan Canevaro y Aimetta. La actuación tiene la potencia de hacer creer, es decir, de constituir una verdad escénica consecuente con el lenguaje en el que se inscribe. Catalán dice que las personas no vivimos argumentos, sino procesos, y ese es un eje para encaminar lo verosímil. Procesos en el sentido de lo afectivo expresivo. Quiere decir que la actuación no debería estar subordinada a una idea psicológica

de constitución del personaje o a una idea proveniente del reinado del texto, sino que, desde la reactividad afectiva, en continuo proceso de cambio, y el desarrollo de una superficialidad expresiva que afirme ese proceso de cambio, puede potenciarse la credibilidad sobre el mundo que se construye.

Según Marcos Rosenzvaig, para Catalán, en el trabajo de la actuación, “la verosimilitud actoral es la organicidad en la composición de su visualidad y su sonoridad” (Rosenzvaig, 2011, p. 127). En sus talleres se trabaja sobre la superficie visual de le actoriz. Trata de generarse una conciencia sobre los órganos expresivos tanto del rostro, como de las extremidades y el torso, para poder crear recorridos expresivos o procesos visuales que lleven a la mirada del espectador como si fuera el encuadre de una cámara, en consonancia con lo que sucede afectivamente. La voz será producto o extensión de ese recorrido expresivo. En palabras del propio Catalán:

Una boca triste puede sufrir un proceso de mutación para transformarse en una boca alegre. El público ve esa subjetividad y se modifica afectivamente: alterado por la boca triste, el actor es conducido por el proceso de esa afectación hacia una alegría, y desde esos labios contentos con la presencia inesperada de dientes muta en bronca, luego da paso al odio y esos labios dicen, por fin, el nombre de alguien. La voz aparece como una prolongación o un tentáculo sonoro de esa visualidad (...) lo que observamos es el destino afectivo de ese ser, y donde ese nombre no se incorporó como texto sino como una voz que se agrega a esa piel. (en Rosenzvaig, 2011, pp. 124-125)

Podemos ver en la cita anterior la importancia del *proceso*, tanto a nivel visual como afectivo. Es un trabajo muy minucioso sobre lo gestual, casi a un nivel cinematográfico, como si quien actúa estuviera encuadrado en un primer plano continuamente. En este sentido, en los talleres de Canevaro y Aimetta, se hará hincapié en lo afectivo como motor de lo expresivo, quiere decir que tal emoción me afecta de cierta manera y se re-

produce visualmente en mis órganos expresivos. Quizás en Catalán es indistinto qué está primero (si lo expresivo o lo afectivo), pero la importancia radica, al igual que en los talleres de Área Chica, en el *proceso*. Todo esto, en pos de constituir verosimilitud y de orientar la mirada del espectador. Según el maestro, cada parte del cuerpo tiene el poder de concentrar la atención y de dirigir la mirada. Afirma Catalán: “Para mí, enseñar actuación es enseñar a asumir un poder de manipulación frente a la percepción del público” (en Rosenzvaig, 2011, pp. 119-120). La palabra manipulación no debe tomarse en términos morales, sino, como digo más arriba, como la orientación de la percepción del público.

Este trabajo sobre la mirada de afuera, es emparentable con lo propuesto por Bartís en relación al punto de vista. A la conciencia de estar siendo mirado. Sin embargo, Bartís va a trabajar esa relación desde un vínculo similar al que establece un cómico popular, una complicidad con el público en la que se acuerda el juego y se permiten diálogos tanto expresivos como dramáticos, sostenidos en esa complicidad, en ese conocer las reglas y legalizar que se está actuando, permitiendo entrar y salir de la construcción ficcional. Sería un “estar” en escena como fundamento de actuación. En Catalán, en cambio, el vínculo con el afuera va a estar dado por ese manejo de la percepción de quien mira. Esto no quiere decir que no entre en juego también lo propuesto por Bartís, pero hay un foco puesto en ese trabajo minucioso de lo afectivo y expresivo, para convocar a esa mirada.

El trabajo sobre lo gestual, sobre los órganos expresivos, tanto en Catalán, como en los talleres de Canevaro y Aimetta, son de vital importancia, pero se diferencian en que la “técnica de Catalán está ligada a la mirada del espectador” (Rosenzvaig, 2011, pp. 119-120), en tanto que Canevaro y Aimetta, en principio, trabajan con la idea de cuarta pared, para poder focalizar la concentración en el desarrollo o despliegue de lo afectivo y no perder la atención tratando de convocar la mirada de afuera. Sin embargo, en momentos específicos de una improvisación⁶, puede suceder que se ponga el eje

⁶ Las formas de improvisar en la clase las desarrollo más adelante.

en el vínculo con el afuera, o incluso, si es un “solo”⁷, puede que se trabaje directamente con el público.

Resulta interesante tomar lo planteado por Paolo Fabbri cuando analiza desde la semiótica las tipologías y configuraciones pasionales. Expone que hay cuatro componentes de la pasión: el modal, el temporal, el aspectual y el estésico⁸. Quiero detenerme en particular en los dos últimos, ya que tienen estrecha relación con la idea de *proceso* mencionada en los párrafos anteriores. Dice Fabbri: “El componente aspectual concierne al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior” (Fabbri, 1999, p. 66). Vinculo esto directamente con la idea de manipulación de la percepción del espectador que expone Catalán y a su vez con la construcción del proceso que logra esa manipulación de la percepción, o dicho de una manera más amable, la orientación de la mirada de afuera. Fabbri se pregunta cuánto dura una pasión y se responde con la idea de que se puede tener miedo toda la vida, pero sería muy difícil estar aterrorizado toda la vida “se trata, una vez más, de ejemplos corrientes y muy sencillos para destacar la idea de que las pasiones, de alguna manera, tienen que ver con el tiempo y el despliegue de los procesos” (Fabbri, 1999, p. 66).

Por otro lado, el componente estésico tiene que ver con lo sensorial. Fabbri afirma que el proceso de cambio de lo emocional, implica una transformación física, “la transformación pasional siempre implica una transformación de la estesia, es decir, de la percepción de la expresión corporal” (Fabbri, 1999, p. 67). E incluso menciona distintas coloraturas en algunas afectaciones: “La vanidad tiene cierto color, la envidia otro, la timidez tiene una forma determinada, hay una amargura, hay pasiones dulces, y así sucesivamente” (Fabbri, 1999, p. 68). Menciono el término *coloraturas*, en relación con lo expuesto en el anterior capítulo, en el que me refiero a la paleta de colores afectivos

⁷ “Solo” se refiere a escena o improvisación individual. El término aparece en las clases de Alejandro Catalán, reemplazando al concepto de monólogo, porque se piensa en un tejido entre lo visual y lo sonoro, lo que se dice se va inventando al mismo tiempo, o luego de lo que se constituye en los procesos visuales. Catalán dice que “Este dispositivo no es interpretativo, en el sentido de que no es un efecto de la lectura y de la relación de causalidad con ese texto. Los solos van mutando en sus palabras y en sus operaciones” (en Mannarino, 2009, párr. 4).

⁸ El componente modal abarca el *querer, el poder, el deber y el saber*. Fabbri afirma estos conceptos como base de partida o de funcionamiento de las pasiones, pero en los talleres de Área Chica, el foco no se pone en entender el origen o funcionamiento sígnico de lo emocional, sino en los procesos que habilitan la posibilidad de concreción de la verosimilitud. Para profundizar en lo expuesto por Paolo Fabbri, recomiendo visitar desde la página 63 a la 68 de su libro *El giro semiótico* de la editorial Gedissa, año 1999, Barcelona.

con los que puede contar una actoriz. Además, traigo las citas anteriores de Fabbri, porque se vinculan estrechamente con lo trabajado tanto por Canevaro y Aimetta, como con lo que practica Catalán en sus clases. Me refiero a la transformación del campo expresivo, es decir, a los procesos visuales que convocan la mirada de afuera en Catalán y los procesos afectivos que sostienen lo expresivo en Canevaro y Aimetta.

Es interesante, también, lo que analiza Victorino Zechetto en relación al lenguaje no verbal del cuerpo, porque creo que aporta una mirada de soporte tanto a lo que se trabaja en el estudio de Alejandro Catalán, como en los talleres de Área Chica:

Nuestra muda presencia delante de los demás es una primera y visible fuente de signos y de mensajes. Los gestos, los movimientos del cuerpo (brazos, piernas, tronco), las expresiones del rostro, el uso de maquillajes, la forma del peinado, los vestidos y otros adornos constituyen signos que nuestros interlocutores interpretan (...) Cuando estamos delante de otras personas, no es posible no comunicarse. También la inmovilidad y el silencio expresan algo. Nunca podemos escapar de la comunicación desde el instante en que nuestro cuerpo constituye una presencia a ser interpretada; la mera estructura corporal y su tipología somática funge de significante que los demás ven, leen y juzgan. (Zechetto, 2003, p. 151-152)

Estas palabras de Zechetto afirman el valor expresivo y comunicativo del lenguaje no verbal del cuerpo. Entender que un cuerpo solo por su presencia dispara significaciones, permite poner en valor el trabajo técnico sobre sus potencias. Catalán particulariza en la imagen corporal de cada actoriz y de las posibilidades que ya su propia impronta le brinda. Reconocer “lo que doy” a nivel imagen, permite que me apropie de los recursos expresivos que contiene mi cuerpo y que, a partir de allí, pueda consolidar un ser ficcional que me corra del personaje social que tengo en la vida cotidiana. Sería similar a la idea de la disolución del yo que plantea Ricardo Bartís: “cómo yo, desde ese que

soy produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje. Desaparecer en un sentido aparente porque, por otro lado, nunca estoy más presente que cuando estoy actuando” (Bartís. 2006, p. 26). Este fundamento de la imagen corporal de cada actoriz y su propia potencia, se despliega sobre la base de que “hay tantas actuaciones como cuerpos” y “actuar es vivir el cuerpo de otra manera”, entonces, ¿qué posibilidades brinda mi cuerpo para ser habitado por un ser con otra historia, con otras conductas? (Catalán, junio 2021, *apuntes de clase*).

Por otro lado, Zechetto detalla los comportamientos corporales que componen al lenguaje no verbal, que según aclara, significa un 55 % del total de formas de comunicación interpersonal, seguido por un 38 % de elementos paralingüísticos (que sería la voz con sus entonaciones, ritmos, timbres, etc.) y solo un 7% de mensaje propiamente verbal, o sea, lo que se dice (Zechetto, 2003, pp. 153-154). Los comportamientos corporales serían los siguientes:

- La receptividad emocional a través de la expresión facial y postura del físico:
- el contacto visual (mirar a otra persona);
- los movimientos de la boca (muecas, sonrisas, etc.);
- la postura (modo de sentarse, de estar de pie, de recostarse);
- los gestos y ademanes de los brazos, manos, piernas, cintura; reguladores y adaptadores;
- orientación del cuerpo en relación con los interlocutores;
- la distancia corporal entre los interlocutores, su territorialidad y distribución espacial;
- los aromas (perfumes, etc.);
- piel (pigmentación, rubor, textura);
- pelo y peinados;

-Ropa y ornamentos (estilos, modas y las formas de vestirse).
(2003. p. 154)

Este detalle de elementos permite hacer un registro de la minuciosidad y multiplicidad que requiere el trabajo sobre la superficie expresiva del cuerpo, así como reconocer el perímetro del campo de entrenamiento, tanto en Catalán, como lo que sucede en Área Chica. En particular en los talleres de Canevaro y Aimetta, la lupa está puesta en el vínculo de lo afectivo, con la mayoría de los elementos mencionados anteriormente.

IV. Talleres de entrenamiento de José Canevaro y Federico Aimetta

Enfoque

Antes de detallar los objetivos específicos del taller, que de alguna manera he ido mencionando a lo largo de este trabajo, pienso que es importante conocer de forma más amplia la mirada reinante en Área Chica, sobre lo teatral y en particular, sobre la actuación. Entendiendo el posicionamiento en relación a estos temas, es más sencillo comprender las búsquedas y los porqués de las mismas.

La idea de la centralidad de los cuerpos actuantes es, posiblemente, la síntesis del pensamiento que expongo. No solo en su dimensión física, es decir, que ese cuerpo ocupa un espacio y proyecta una imagen, sino también en el plano del imaginario, de la producción de sentido poético, de relato de lo humano. En Área Chica no se busca una actuación al servicio de una dirección o de un texto, sino que se indaga en una actuación que propone, que discute, que negocia, que dialoga con la dirección. Dice Bartís que la dirección también actúa y escribe, así como la actuación también dirige y escribe escénicamente y que “ese entre la dirección y la actuación permite el desarrollo de un lenguaje muchísimo más dinámico, más poderoso y más aportativo al lenguaje teatral, que la tradición de la obra leída por el grupo de actores con el director” (Bartís, 2021, *entrevista personal*). La actuación tiene la capacidad de producir lenguaje de forma autónoma, pero no debe escindirse de los demás componentes teatrales, sino que debe intentar fundirse con ellos. Al respecto, es interesante lo que menciona Cornago como

una de las claves definitorias del teatro argentino de las dos últimas décadas: la construcción de un relato actoral emancipado, pero no independiente, del relato dramático, de manera que entre uno y otro, entre la realidad física y emocional del actor construida en tiempo presente y el mundo ficcional se creara una distancia capaz de proyectar la carga crítica de la obra hacia el afuera del espectador. (Cornago. 2006, sin numerar)

Esto es posible porque hay un cuerpo que actúa. Porque le actoriz es quien entabla el vínculo con el afuera. La maquinaria teatral es tracción a sangre, y la sangre, como combustible poético, la brinda la actuación. Bartís dice que, en el misterio de estar actuando “hay un plus, hay una voluntad excedida de existencia; una naturaleza febril, emotiva, radiante, que es lo que produce la articulación emocional con el que mira. El flujo de energía poderosa entre la obra y el espectador, es el actor” (Bartís. 2021, *entrevista personal*). Cabe aclarar que ese estar actuando, no refiere solo a decir la letra y repetir acciones o representar el personaje, sino que “la actuación además de actuar la obra (...) además de actuar lo que está acordado que debo actuar, además de eso, actúo” (Ibíd.).

También es importante destacar la potencia individual de cada cuerpo. Quiero decir que cada persona con sus formas corporales, sus experiencias, su imaginario, su bagaje emocional, puede desarrollar una poética propia. En Área Chica se busca potenciar esa poética y apostar a la autonomía que mencionaba antes. En este sentido, la técnica de la Dinámica Afectiva, no se plantea como un modelo de verdad sobre lo que está bien y lo que está mal a la hora de actuar, es más como un cierto camino en el cual pararse cuando se actúa. De hecho, Canevaro tiene cierta reticencia a denominar “técnica” a su trabajo. Consultado sobre el porqué, respondía lo siguiente:

porque técnica pareciera, técnica en el sentido de que fuera algo que resuelve todo (...) no es pintar una pared, que vos decís: che hay una técnica para pintar una pared (...) vos respetas esas reglas y te va a quedar bien. Acá no es tan así. Es una técnica porque hay cierto orden de laburo. (Canevaro 2021, *entrevista personal*)

En ese sentido, en la misma entrevista, le hice notar que el taller que dicta junto a Aimetta se llama “Taller de Técnica de la Actuación” y no “Taller de la Técnica de la actuación de ...”. Quiero decir que se afirma casi más como una postura o un lugar de militancia por la actuación, que como una técnica.

Estructura

Los entrenamientos de Área Chica tienen dos formatos posibles: seminario intensivo de verano y taller anual. El primero da un pantallazo general de las herramientas que se trabajan en profundidad durante el año. Mucha de la gente que participa en estos seminarios, suele continuar luego en el taller anual. Por otro lado, el segundo, permite un paulatino acercamiento a la técnica. Una primera parte (entre cuatro y seis meses, dependiendo el grupo), se aboca a una actuación casi naturalista, sin composición formal, lo más cercana posible al cotidiano. Esto es por un intento de “limpiar” maneras de actuación, tendencias que como actorices nos formamos, para poder dar paso al entendimiento de ese “lugar” que proponen Aimetta y Canevaro. En palabras de Canevaro:

Entonces, el taller lo que pretende es que la actuación sea verosímil y en principio intenta sacarse todo lo que no sea actuación, trata de hacer foco estrictamente sobre la actuación y entonces cae, no porque creamos que esa sea la única manera de actuar, sino que recae en una actuación muy naturalista, si se quiere, muy de cine, donde hay muy poca composición, porque de esa manera nosotros podemos ver cómo el actor está manipulando las herramientas que nosotros tratamos de dar, en la medida que se despejen las otras variables lo más posible. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

Esta forma de abordar el taller, tiene que ver también con un trabajo de los propios docentes, ya que al ser un entrenamiento que propicia la proyección de las potencias individuales, Canevaro y Aimetta, necesitan conocer la manera de desplegar la actuación de cada estudiante. En este sentido, Canevaro en la entrevista mencionada que le hice, decía lo siguiente:

Siempre aparece “eh esto es muy naturalista, muy cinematográfico”, siempre tenemos esas críticas, pero, como te decía recién, después, una vez que nosotros podemos conocer, porque también es un trabajo para nosotros reconocer al alumno, como para poder ayudarlo. Decirle: *“che mirá, esto lo hacés repetidas veces, estás haciendo siempre lo mismo, nunca te vas al territorio de los enojos, nunca te entristeces. Nunca perdés, siempre estás como envalentonado y nunca perdés”*. Son cosas que suceden a mucha gente, y está bien, es así, todos tenemos una tendencia, una manera de laburar. Y hay que tratar de generar a los actores y a las actrices la mayor cantidad de posibilidades hacia distintos territorios (afectivos), y que conquisten territorios es muy satisfactorio. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

De esta cita y de la anterior, se despliegan dos de los objetivos fundantes de los talleres de Área Chica. Por un lado, el primordial, sería lograr una actuación verosímil. Por otro, no menos importante, ampliar el registro afectivo de cada estudiante, sumar tonalidades nuevas a la paleta de colores afectivos que he mencionado durante este trabajo. De estos dos, se desprende un tercero, mucho más específico, que es el trabajo sobre el proceso, sobre el movimiento afectivo, sobre la metamorfosis emocional que ayuda a sostener la idea de verosimilitud y de alcanzar aquellos nuevos territorios mencionados por Canevaro. Estos territorios afectivos, son nombrados también como barrios o puntos cardinales. En la introducción al taller comenzado en marzo de 2020, Canevaro hablaba de 4 grandes barrios que serían el de las alegrías, el de las tristezas, el de los enojos y el de los miedos. Dentro de esos barrios se encontrarían el resto de las afectaciones, que, como comenté anteriormente, son dispuestas en carteles de tres afectaciones cada uno, distribuidos en las paredes de la sala. Estos carteles no son para perfeccionar tal o cual afectación, sino para orientar el movimiento afectivo, por ejemplo, yendo desde la angustia al enojo, o del miedo a la alegría. Ese entrenamiento en el movimiento afectivo permite ir corriendo el alambrado, como dice Canevaro:

Siempre hay territorios de dificultad para cada uno de nosotros. Hay gente que no se puede enojar (...) le cuesta enojarse (...) nosotros llamamos a eso el alambrado, uno va hasta el alambrado y la idea acá es empezar a correr ese alambrado (...) ir conquistando territorio afectivo para poder manejarnos adentro de él. (Canevaro, 2020, *apuntes personales de la charla introductoria del Taller de Técnica de Actuación*)

Retomando el formato de trabajo, Canevaro y Aimetta organizan muestras a fin de año, que consisten en una improvisación de tipo sinfín, en la que cada actoriz, tiene un tiempo específico para actuar y comparte escena con dos colegas. Estas muestras pueden verse en el canal de YouTube de José “Pollo” Canevaro en el siguiente link <https://www.youtube.com/user/pollocanevaro/videos>. Es interesante destacar que los grupos varían en cuanto a tiempo de trabajo. Hay estudiantes que han asistido al taller durante años y suelen desprender materiales escénicos que son repetidos en formato escena u obra. En las muestras, Canevaro y Aimetta guían las improvisaciones, a veces aportando algo desde el relato, a veces algo técnico-actoral, y otras veces de pensamiento o acción de los seres que están en escena. Estas intervenciones también han formado parte del espectáculo de improvisación *Al Vacío* (2016), que describo más adelante en profundidad. Esta dirección en vivo, genera un lenguaje muy particular, porque el espectador no solo ve a les actorices actuando, sino que escucha pensamientos de los seres que están en escena, secretos del relato que son enunciados desde afuera, acciones específicas que son impulsadas desde el exterior y se materializan en quien actúa. Estas muestras, son una instancia más de entrenamiento de lo trabajado en el taller, pero ahora ya no actuando en el marco de contención que brinda el ser visto por les compañeres, sino por un público diverso y que no necesariamente conoce la forma de trabajo de Área Chica.

Elementos transversales a toda la práctica

La mirada, la voz y el uso de vestuario son partes constitutivas de la búsqueda y se trabajan de manera continua en el desarrollo de los diversos ejercicios y momentos de la clase. En el caso de la mirada y de la voz, se busca generar conciencia de su valor como canal de lo afectivo. La mirada como ventana de lo que me sucede, como lugar de ingreso a mi campo afectivo por parte de otros, y la voz como eco de eso que me sucede; el cuerpo de la voz en consonancia con mi cuerpo afectado. El uso de vestuario, aporta a la constitución de seres escénicos y, a su vez, abre bifurcaciones asociativas a nivel afectivo y discursivo.

La mirada

Canevaro en la primera clase del seminario que dictó en Bariloche a principios del 2020, dijo: “La mirada pinta en el espacio lo que me sucede” (Canevaro, 2021, *apuntes de clase*). Como si la paleta de colores afectivos que he mencionado antes fuera utilizada por el pincel de las pupilas para generar trazos en las cosas y en los otros. Sin dudas la mirada es uno de los canales comunicativos más importantes “por eso solemos evitar el contacto ocular cada vez que no queremos entrar en comunicación con los demás” (Zecchetto, 2003. p. 156). Pero la no mirada también comunica. Habla sobre lo que me sucede. Al respecto, Canevaro dice:

La mirada (...) creo que es El lugar donde uno puede encontrar si la cosa está fluyendo a través de lo afectivo. La mirada es fundamental. No solo para evaluar si uno está actuando desde el lugar afectivo hacia afuera, sino para el otro que está actuando con ese, como estímulo. La mirada dice todo. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

Podemos ver el valor que le otorga el maestro a este elemento. Durante el desarrollo de las clases se hace continuamente hincapié en el uso de la mirada. “Abrir la mirada” para que podamos ingresar como público al mundo interno del ser que está en escena, pero también para que los compañeros puedan conectarse con ese mundo. Las direcciones de la mirada también cobran relevancia, porque no es lo mismo decir algo mirando a los ojos que decirlo con los ojos clavados en el suelo. Entonces cobra relevancia la mirada de la otra, de aquella que actúa conmigo, me alimenta de pensamientos, de lecturas, de preguntas, ¿por qué me mira así?, ¿por qué no me mira?, ¿en qué está pensando?, ¿me está escuchando?, eso es estímulo continuo para maniobrar afectivamente. Y también la mirada va a ser un lugar de descanso. Cuando se toma conciencia de su potencia, se comprende que no hay que hacer demasiado para decir mucho. Solo estando ahí, confiando en que se ve en mis ojos lo que me sucede, puedo sostener la actuación. Se me ve pensar, se me ve desconfiar, se me ve enamorado, angustiado, enojado, perdido, etc. Al respecto Zecchetto dice que “lo más significativo en cinésica es la expresión de la cara y, en primer lugar, de la mirada (dura, tranquila, fija, sostenida, evasiva, etc.)”⁹ (Zecchetto, 2003. p. 156). Esas calidades que menciona el autor, “dura, tranquila...” dan cuenta de un mundo afectivo interno que se ve reflejado en esas maneras de mirar.

El retrato fotográfico da cuenta, en la quietud, incluso en rostros relajados, de la potencia de los ojos como portal al mundo interno. Basta con buscar fotografías de Diane Arbus, Henri Cartier Bresson o Lisa Kristine, entre otras, para corroborarlo. La mirada se puede pensar como la huella digital del campo afectivo de cada ser. Porque si bien las lecturas de distintas miradas pueden dar cuenta de un mismo significado, cada par de ojos es singular y expresa una historia distinta, experiencias diversas, universos emocionales diferentes. Ahora bien, no se la piensa como un elemento escindido de la expresividad del rostro y el resto del cuerpo, sino como si fuera origen de esa expresividad, como latido que empuja el flujo de la energía expresiva o como catalizador de la sustancia afectiva, que la transforma en esa energía expresiva.

⁹ Zecchetto menciona dos disciplinas dentro de la semiótica que analizan el lenguaje no verbal del cuerpo, la cinésica y la próxemica. La primera “indaga los signos de los movimientos, los gestos y las posturas corporales del ser humano en comunicación”, la segunda, analiza el sistema de comunicación regulado por la significación de las relaciones de distancia, de territorialidad, de orientación y espacio en las interacciones comunicativas (Zecchetto, 2003. p. 155).

La voz

Este elemento también es trabajado de forma continua. Se busca compatibilizar el cuerpo de la voz con el cuerpo afectado. Se intenta que la acción de la voz sea originada por la ebullición afectiva y evitar la construcción formal de la misma. Que se desarme la impostación para que no sea una forma preestablecida. Al igual que la mirada, la voz es singular de cada cuerpo. Entonces se indaga en qué voz le conviene a cada ser, ¿le sirve ir a los graves? ¿le aporta estirar las palabras? ¿le viene bien no hablar tanto? ¿aumentar o reducir la velocidad? ¿cuál es el punto en el que se conecta con la emoción?

Es sin duda un canal muy potente para expresar lo afectivo. Es el sonido de la emoción. Es revelador de intenciones, de dudas, miedos, desintereses. Sus elementos formales como ritmos y segmentaciones de las palabras, entonaciones, acentos, modulaciones, dan cuenta de un sentido paralelo al del mensaje lingüístico. Entonces se indaga en cómo lo afectivo, moldea esos elementos formales, cómo los justifica, cómo los crea y a su vez se refleja en ellos. No importa tanto el qué digo, sino el cómo lo digo.

Sobre el uso de vestuario

Es importante resaltar que en las clases se trabaja con vestuario como un elemento clave que aporta a la construcción de la ficción. No es para tener una idea cerrada ni no permitirse ir modificándolo, todo lo contrario, se va actualizando en la medida de la necesidad de trabajo. El vestuario ayuda, no solo a correrse del yo cotidiano, sino que también permite asumir ciertas actitudes en la escena que potencian la búsqueda en lo afectivo y expresivo. Los accesorios (collares, anillos, anteojos, aros, carteras, etc.) también suman a esa potencia. Cabe aclarar que no es un disfraz ni un vestuario que constituya un personaje cerrado, como, por ejemplo, un uniforme militar o de policía, porque condicionaría la búsqueda. La idea es que genere una apertura tal que habilite distintas direcciones en cuanto a búsquedas afectivas y asociaciones vinculares. Esto puede relacionarse con lo que plantea Victorino Zecchetto, quien afirma que sumado al

pelo y la forma del peinado, así como a la pigmentación de la piel, la “ropa y ornamentos (estilos, modas y las formas de vestirse)” (2003, p. 154), son algunos de los elementos que componen al lenguaje no verbal del cuerpo, y que por lo tanto significan, disparan lecturas sobre la persona que los lleva en sí, y esas significaciones que son meras lecturas abiertas, permiten asumir personalidades afectivas, maneras de moverse, de estar en el espacio, de relacionarse espacial y visualmente con los otros.

Canevaro y Aimetta suelen hacer recomendaciones de actualización de vestuario, de forma personalizada, para ayudar a los estudiantes a encontrar una ropa que potencie su búsqueda, no para que siempre actúe de lo mismo, sino para que pueda ganar un estar cómodo, que potencie su experiencia. En este sentido, puedo relacionarlo con la búsqueda de Catalán en cuanto a la visualidad de cada cuerpo y su frase, “hay tantas actuaciones como cuerpos” (Catalán, junio 2021, *apuntes de clase*). El vestuario suma a esa imagen de cada actoriz, y como dijo el mismo Catalán, “hay cuerpos a los que les conviene acercarse a su propio dibujo y otros a los que les conviene alejarse” (Ibíd.), con esto hago referencia al trabajo personalizado que hacen Canevaro y Aimetta y sus recomendaciones de actualización de vestuario. Cada actoriz va a ir haciendo un recorrido único y le surgirán necesidades particulares, y allí, las decisiones sobre la ropa, aportan a la posibilidad de sortear dificultades.

Los *Focos*, ejes de entrenamiento: “gesto”, “distancia”, “frente”, “espacio”, “caída de ficha”, “frase cambia clima”

Estos focos de entrenamiento, categorizados así por Aimetta y Canevaro son ejes de trabajo de vital importancia, ya que son algunas de las variables que se modifican como consecuencia del proceso afectivo y forman parte sustancial de la construcción de la verosimilitud. En la medida que algo me sucede cambia mi postura, mi ubicación con respecto a otros y al espacio, se dibujan mis gestos con mayor o menor inten-

sidad, etc. Como introducción, doy una breve definición de cada uno, y luego los detallo en profundidad:

-**Gesto**, como exteriorización expresiva de lo que me pasa, siendo complemento o suplantando el decir.

-**Distancia**, según lo que me pasa, me acerco o me alejo de aquello que me provoca.

-**Frente**, según lo que me pasa, miro o no miro, doy el frente o la espalda, a aquello que me provoca.

-**Espacio**, según lo que me sucede, se modifica mi ubicación y postura en el espacio.

-**Caída de ficha**, catarata de pensamientos que me invade ante un dato nuevo y que me permite maniobrar de una afectación a otra, con distintos matices.

-**Frase cambia clima**, frase o acción que modifica rotundamente el clima afectivo establecido en cierto momento de la escena, suele combinarse con la caída de ficha.

Gesto

Este foco es uno de los más trabajados en el taller, tanto en ejercicios particulares como dentro de las improvisaciones. Constantemente Canevaro y Aimetta intervienen en las improvisaciones diciendo, entre otras consignas, “gesto” para llevar a la actriz a que su respuesta se complete con este recurso expresivo o reemplace el decir; y esto es una de las cosas que permite que la improvisación avance, ya no por el relato discursivo, sino por el relato vincular mediado por lo afectivo. Así como dice la frase “una imagen vale más que mil palabras”, en este caso sería un gesto vale más que mil palabras.

El gesto, puede estar antes, durante o después de lo que decimos, e incluso puede reemplazar el decir o no coincidir con lo que se dice. Levantar los hombros, por ejemplo, a veces significa “no sé” o “no me importa” y es suficiente para que otra per-

sona nos entienda. Cuando está antes del decir, suele funcionar como recepción de un estímulo o como preparación de una respuesta. Por ejemplo, al sorprendernos por ver a alguien que no veíamos hace mucho, podemos levantar las cejas y quizás abrir un poco la boca, para luego soltar la frase “eh, ¿qué haces acá? ¡Tanto tiempo!”. Otro ejemplo puede ser que ante una pregunta que no nos interesa mucho o no nos importa, podemos levantar un poco los hombros, bajar levemente las comisuras de la boca y quizás adelantar un poco la mandíbula, para luego decir “qué se yo” (o no decir nada). Cuando el gesto aparece durante el decir puede funcionar como soporte de lo que se está diciendo. Al respecto, Victorino Zecchetto en su apartado sobre el lenguaje no verbal del cuerpo, dice:

No hay que pensar que los gestos y los movimientos son entidades totalmente separadas o independientes del habla. Los aspectos no verbales acompañan y complementan las palabras que decimos y, en cierta manera (aunque no siempre en forma armónica), ambos aspectos se requieren y buscan mutuamente. En síntesis, lo no verbal a veces funciona en forma autónoma, pero casi siempre ayuda o refuerza la comprensión de los mensajes que transmitimos cuando hablamos. (Zecchetto, 2003. p. 154)

Esto es muy claro en el uso de las manos que pueden ilustrar figurativamente algo que se nombra, o pueden escoltar el habla de una manera más abstracta, acompañando más la rítmica o la intensidad afectiva en el decir. Incluso hablando por teléfono movemos la mano que está libre. En este punto es necesario aclarar que podría diferenciarse la funcionalidad de los gestos de la de los ademanes de brazos y manos. El gesto sería más puntual con una significancia más legible. Los ademanes serían un encadenamiento de movimientos que acompañan el decir, pero sin una significancia concreta. Esto no quiere decir que las manos y brazos no hagan gestos, sino que hacen gestos y ademanes.

Distancia

Este foco se relaciona y suele funcionar en conjunto con frente y espacio. Su fundamento sería que en función de lo que me sucede afectivamente, me acerco o me alejo de aquello que me provoca (puede ser una persona, un objeto o incluso un lugar del espacio). Para aclararlo aún más, podríamos pensar en ejemplos obvios de la vida real. Una persona que quiere a otra, que la desea y quiere besarla, reduce la distancia para lograr su objetivo. Por el contrario, una persona que siente aversión por otra persona va a incrementar la distancia. También podríamos pensar en un ejemplo más gráfico, pero ligado a un espacio. Un baño con mal olor, que nos causa rechazo, nos invita a alejarnos de él. Obviamente en ciertas situaciones no podemos modificar nuestras distancias, porque el contexto vincular, social o edilicio, etc., no nos permite o nos condiciona. Esto en escena, enriquece el mundo afectivo. Pensemos una situación laboral en la que tenemos una reunión, en un espacio reducido y se sienta alguien al lado a quien detestamos. Seguramente queramos alejarnos de esa persona, pero el contexto de trabajo, sumado al espacio reducido, nos lo impide. En ese caso, es posible que recurramos al foco *frente*, para evitar el contacto visual con ese alguien. A nivel actoral, jugar esa situación de ebullición afectiva puede resultar muy interesante, y ver desde afuera el intento de esconder lo que le sucede con otra persona a quien actúa, es sumamente atrapante.

Frente

Este foco, consiste en variar la dirección de mi cuerpo y/o de la mirada en función de lo que me sucede afectivamente. A veces funcionan en conjunto la mirada y el cuerpo y a veces solo se modifica una de las dos. En el último ejemplo que di, la persona evita el contacto visual con la otra persona. A este respecto, Victorino Zecchetto dice: “El lenguaje de la vista es, sin duda, el más penetrante, por eso solemos evitar el contacto ocular cada vez que no queremos entrar en comunicación con los demás” (Zecchetto, 2003, p. 156). Podríamos agregar a lo que dice el autor, que el no contacto ocular podría darse por no poder asumir el encuentro con la mirada de otro, ya sea por ti-

midez, culpa, o lo que fuera. En ese caso no estaría mediado por un no querer comunicarme, sino por un impedimento afectivo. Este foco también es muy trabajado durante las clases, para evitar el “frenteo teatral” diría Canevaro, que sería que cada vez que hablo con otro en escena, me ubico frente a frente y/o sostengo cierta posición en relación a la mirada de afuera para poder ser visto. Para ejemplificar este foco, podríamos pensar en una situación en la que una persona se ofende con otra. Esa otra se acerca para disculparse y la una se da vuelta y se aleja. Otro ejemplo podría ser que estoy contándole algo a alguien, algo que me cuesta o me coloca en una situación introspectiva. Mientras estoy diciendo juego con unas migas de pan sobre la mesa y mis ojos apuntan hacia ahí, pero cada tanto levanto la vista para ver si la otra persona me está escuchando o para ver qué le sucede con lo que le cuento.

Espacio

Este foco consiste en variar mi ubicación y postura en el espacio según lo que me sucede. Un ejemplo claro sería que, en una reunión de varias personas, al sentir timidez difícilmente yo quiera ocupar el centro del espacio, además es posible que mi cuerpo tienda a cerrarse y trate de ocupar el menor espacio posible. Por lo contrario, alguien que está exultante posiblemente abra su cuerpo y ensanche su espacio personal. Según Zecchetto, algo similar sucede con personas con un status de poder alto ya que se comprobó que las personas con mayor poder y status tienden a ensanchar y aumentar su espacio personal. Si imaginamos la forma en la que se sientan en un sillón una persona tímida y a otra con mucha confianza, fácilmente podríamos ver a la primera con los brazos pegados al cuerpo o sobre las piernas, el torso y la columna un tanto rígidos, y la mirada apuntando hacia abajo. En cambio, a la segunda la podríamos ver con el cuerpo relajado, reclinado sobre el respaldo del sillón e incluso un brazo extendido sobre el lomo del respaldo. Obviamente esto no es una regla, pero sirve para graficar la funcionalidad del foco *espacio*. En este sentido, es interesante lo que dice Zecchetto en relación al espacio y su importancia en relación a la propia existencia:

Nuestro cuerpo se desplaza en el espacio que representa una condición previa y fundamental de *estar en la realidad*. Nos relacionamos con las cosas y con las personas *en un espacio*. El espacio modela también nuestra forma de comunicación por las significaciones que asumen distancias en nuestra cultura. La comprensión y el modo de usar dichas distancias, la ubicación y la posición en un lugar; nos hacen sentir la existencia en el mundo. (Zecchetto, 2003. p. 157)

Esto me hace pensar en el “estar en escena” que nombra Bartís, entendiendo que ese estar significa existir y transitar esa existencia, estando en el aquí y ahora, se convierte en materialidad escénica lo que sucede, y con materialidad me refiero a realidad.

Caída de ficha

Este foco se vale de gestos, fraseos, direccionalidades de la mirada, modificaciones de ubicaciones y distancias en el espacio. Sería que yo estando en la afectación que fuere, recibo una nueva información o un estímulo que me provoca una catarata de pensamientos o de cálculos en relación a lo que me han dicho, que me permite manipular afectiva y expresivamente, para darle lugar luego a una nueva afectación o matiz a la afectación en la que ya estaba. Por ejemplo, yo estando tranquilo en una conversación con alguien, me veo interrumpido por una llamada por teléfono en la que me informan que mi auto no está donde debería estar. Ante la sorpresa y preocupación, mis ojos se abren un poco más de lo normal, luego se frunce mi ceño, quizás digo “*pero ¿cómo? No puede ser*” y luego pienso que quizás se lo llevó la grúa y me agarro la frente diciendo “*no te la puedo creer, pero si el cordón estaba blanco, no había ningún cartel*” y me doy cuenta que voy a tener que ir hasta el playón municipal a retirarlo, pagando una multa que no le da a mis bolsillos para afrontarla y me empiezo a enojar por mi suerte y despotrico contra los empleados de tránsito, acusándolos de tener algún negociado con el de la grúa y luego me quedo en silencio de golpe, porque recuerdo que le

presté el auto a un amigo y por eso no está donde debería estar. Luego de haber congelado mi rostro un segundo, éste se relaja, viene el alivio seguido de una carcajada por haber hecho un mundo de algo que no era. En este ejemplo quizás puedan trabajarse dos o más caídas de ficha. Lo importante es reconocer que esa maniobra afectivo-expresiva, aporta un cambio de ritmo en lo que está sucediendo en la improvisación y la posibilidad de ampliar las direcciones posibles tanto del relato narrativo, como del relato afectivo.

Frase cambia clima

Este foco suele ir acompañado de la caída de ficha y es una herramienta funcional sobre todo en improvisaciones colectivas. Al igual que la caída de ficha funciona a partir de una información nueva (esa información puede ser una acción corporal, no necesariamente textual. Sería un estímulo que cambia por completo el “clima” de una situación. Por ejemplo, un grupo de amigos está por hacer un brindis en medio de un festejo, pero entra una persona en la habitación y le da una cachetada a uno de los participantes del brindis. Del momento placentero de jocosidad y diversión, se pasa a un instante de sorpresa y luego puede derivar en cualquier otro clima. Podría ser que la confusión y preocupación reinen y alguien salte a defender al afectado, o podría ser que a todos les afecta una vergüenza ajena o el miedo de que les pueda pasar lo mismo a ellos. Otro ejemplo podría ser que, en esa situación de festejo, reciben la información de la muerte de un ser querido por todos, claramente el estímulo modifica afectivamente con mayor o menor intensidad a cada participante. Algunos caerán en la tristeza, otros en la bronca, etc. O podría plantearse al revés, todo el mundo está con preocupación porque hubo un accidente que involucró a su amigo y piensan que ha pasado lo peor, pero reciben el llamado de su amigo diciéndoles que está bien. De nuevo, el clima, cambia.

Me resulta necesario aclarar que, si bien he explicado estos focos dando ejemplos muy realistas y reconocibles en el cotidiano, no quiere decir que deba funcionar todo con una lógica realista, pero me ha servido para poder desarrollar cada uno y,

como he aclarado al principio de éste capítulo, en el taller de Área Chica, se comienza trabajando de una forma casi naturalista. Ahora bien, podríamos trabajar sobre estos focos con una lógica distinta a la real. Podríamos hacer gestos totalmente inventados, podríamos ir en contra de lo común en las variaciones de distancia y frente, por ejemplo, acercándome a lo que me causa asco atroz o alejándome de alguien para darle un beso. O bien podríamos pensar en un mundo en el que el poderoso ocupa poco espacio y el tímido abre su cuerpo y gana el centro del lugar. Las informaciones que motorizan a la *caída de ficha* y a la *frase cambia clima*, podrían ser datos absurdos o reacciones no esperables ante un estímulo, como reír al ser golpeado por alguien o enojarse por haberse ganado la lotería. O bien elementos más surrealistas o fantásticos pueden entrar en juego y yo me pongo triste porque el aire no ha reverdecido lo suficiente para que se derrame la savia que salvará al mundo de la oscuridad. Ahora bien, la comprensión del funcionamiento de estos focos en relación con lo afectivo, me permite luego romper sus lógicas, o jugar con sus lógicas de otra manera, pero teniendo en cuenta que son variables que se modifican en relación al campo emocional.

Por otro lado, me es necesario aclarar que los focos de entrenamiento se van actualizando. Aimetta y Canevaro van descubriendo otros ejes que ayudan al trabajo de lo afectivo y a la construcción de verosimilitud, pero aquí no los detallo porque quedan por fuera del recorte temporal que he realizado para desarrollar esta investigación.

Ejercicios: “ventanazo”, “péndulo”, “afectación-texto-gesto”, “tratos”, “actividad”, “el automático”, opuesto

Los ejercicios que describo a continuación tienen distintas variaciones y se van renovando y adaptando según las necesidades de los grupos. La idea es detallar su funcionamiento y esclarecer los objetivos que persigue su práctica. Es necesario aclarar que, en la mayoría de estos ejercicios, Aimetta y Canevaro circulan entre los estudiantes, susurrando cosas al oído, señalando algún relajamiento en la postura o proponiendo algún lugar afectivo o texto, para ayudar durante el transcurso de los mismos. Cabe destacar que, si bien la práctica es colectiva y algunas indicaciones son generales, la mi-

rada de Canevaro y Aimetta es muy personalizada, acompañando el desarrollo de cada estudiante, propiciando el crecimiento de las potencias particulares de cada actoriz. La improvisación resulta un fundamento de todos los ejercicios. Más allá de que haya alguna estructura clara en alguno de ellos, todos avanzan por un principio de improvisación. Con esto no digo que se constituyan escenas. Me refiero a que siempre se despliega una solapa de improvisación. Sería lo contrario a realizar una secuencia de abdominales, flexiones y espinales, para luego, repetir. En ese caso la estructura y su resultado son siempre los mismos. En cambio, en las ejercitaciones de Área Chica pueden suceder cosas similares, pero nunca iguales, porque nacen de la potencia individual de cada actoriz.

En el taller, antes de empezar la parte técnica, se realiza una entrada en calor que, en general consiste en una serie de estiramientos, una puesta a punto de lo vocal y un “sacarse la calle de encima” para poder concentrarse en el trabajo. Suele pensarse ese sacarse la calle de encima como un corrimiento del ser social que cada quien es, ya no pensarse con nuestra identidad cotidiana, sino como otro u otra, para hacer cada ejercicio en el marco de la ficción, similar a la idea de Bartís de que le actoriz desaparece para darle lugar al personaje. En palabras del maestro, “cómo yo, desde ese que soy produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje. Desaparecer en un sentido aparente porque, por otro lado, nunca estoy más presente que cuando estoy actuando” (Bartís. 2006, p. 26). En este sentido, Canevaro y Aimetta prefieren usar la palabra *ser* en lugar de *personaje*. Porque entienden a la primera como la constitución de algo más real, de un alguien con más dimensiones que las que define un personaje, que también aparece ligado a la idea de algo que está preestablecido o que preexiste a la actuación, y por lo tanto está condicionado por su propio dibujo, en cambio el *ser* se va constituyendo en su hacerse, en su estar en escena, en el espacio, en el vínculo con otros.

Ventanazo

Este es el primer ejercicio que se realiza en los talleres de Área Chica. Consiste en un relato que Canevaro cuenta desde afuera, poniendo como protagonista a le estu-

diente. Las luces bajan y se arma un clima en penumbras en el que cada estudiante trabaja sola. La narración se hace en tiempo presente y busca que las actrices puedan ponerse en contacto con el *motor afectivo*, no desde un lugar de biografía personal, sino de contacto con ese relato ficcional, comprometiéndose con esa narración para estar permeable a ser sensibilizado por los sucesos del relato, y luego poder jugar con eso. En palabras de Canevaro podemos dilucidar un poco más el funcionamiento del ejercicio y la idea de *motor afectivo*:

El motor afectivo es como decir, identificar de alguna manera el lugar. No hay un lugar espacialmente ubicable, no sé si está en el cerebro, en el pecho... está en el cuerpo. Algunos percibirán lugares o capaz que no, pero el tema es qué es lo que vibra. Entonces el ejercicio del *ventanazo* lo que hace es, primero que nada, poner como protagonista en el relato que yo hago, al alumno. Vos sos el protagonista del cuento que yo te estoy contando. Te está pasando esto, y empiezo a contar. Entonces, al hacerlo protagonista, todo lo que sucede, debería de alguna manera empezar a atravesarlo y debería comprar lo que yo le estoy diciendo, como propio. Adquirir como propio, para poder ver todos esos sucesos, cómo resuenan en su imaginario afectivo y empieza a sentirse de alguna manera. Entonces eso que empieza a conmoverse cuando yo te estoy contando esto que a vos te está pasando, es lo que después, en los ejercicios posteriores, vas a empezar a manipular vos. Ya no te voy a contar más cuentos, sino, vos sos ese motor... Motor porque (...) es lo afectivo que empieza a tener un movimiento. Ese movimiento es el que produce, repercute en el cuerpo y es el que me hace decir algo, porque me enojé, me entristecí o me hace moverme y moverme a una determinada velocidad y decir a una determinada velocidad y mi piel se pondrá de una manera y tendré una manera de mirar. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

En esta misma conversación con Canevaro, le planteé la relación entre ponerse como protagonista del relato y el juego infantil. Le di el ejemplo de que el niño o la niña cuando juega a que es Superman, no hace de, es el superhéroe, confía plenamente en su mundo lúdico, después lo llaman a merendar y corta, pero en el momento que está jugando, está ahí. A lo que Canevaro me respondió:

Sí, (...) pero el grado de compromiso que tiene un niño con la actuación no lo tenemos, hay que lograr eso, ese grado de compromiso, de creérsela y que la ficción se nos torne una nueva vida, estamos viviendo una vida nueva en cada momento. Para mí una de las mejores cosas del teatro, de actuar, mejor dicho, es poder ser otro un rato. Yo quiero multiplicar la vida, que no sea siempre el mismo tipo que se va a laburar y siempre la misma persona al lado, el mismo gato y decir no, ahora soy otra cosa. Soy un hijo de puta, soy Hitler o soy Gandhi o soy la tormenta, o un tsunami sobre Japón, puedo ser cualquier cosa, puedo ser un hecho, puedo ser un día, puedo ser una fecha, un planeta, puedo ser cualquier cosa. Está bueno, y cuando eso sucede en uno y uno vibra con esa realidad, la ficción se convierte en una realidad, cuando la ficción nos atrapa de una manera que es nuestra realidad un rato es lo más maravilloso que tiene la actuación. Lo que te da indicio de lo que es casi la felicidad, es que cuando volvés de ese lugar decís: *“ah, no me quiero morir”*, porque quiero probar ser mucho más cosas por toda la eternidad, porque no me quiero morir ahora. Eso te da la pauta de que actuar es felicidad. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

En síntesis, el objetivo del ejercicio es lograr en mayor o menor medida, ese contacto con el mundo afectivo y el compromiso que demanda la ficción, para poder poner en juego en el resto de los ejercicios e improvisaciones, ese *motor afectivo*, que es la base

de la Dinámica Afectiva, porque todo lo que haga y diga, va a partir del movimiento que produce ese motor.

Péndulo

Este ejercicio en principio es guiado desde afuera por Canevaro y Aimetta. Se realiza de forma individual, cada actor se acomoda en un lugar en el espacio, y su objetivo es entrenar el movimiento afectivo. Ese movimiento es lo que anteriormente hemos denominado proceso y es base fundamental de la construcción de verosimilitud según se entiende en Área Chica. Consiste en ir de una emoción a otra según grados de intensidad, en las que 10 sería el máximo y 0 el mínimo. Entonces, quien guía dice “*voy al enojo en 2, y crece un poco más y ya estoy en 4, 5, 6*” y así se va aumentando hasta llegar a 10, para luego bajar la intensidad y hacer crecer otra afectación. Esto queda claro en las palabras de Canevaro:

Bueno okey, ahora tenés el motor, vamos para el enojo, vamos para la tristeza, vamos para el enojo, vamos para la tristeza y empezás a hacer este movimiento. El péndulo de un lado a otro. Con un recorrido, ahí aparece la idea del proceso afectivo. Lo que importa es el recorrido, ir de una punta a la otra, no importa si te enojaste bien o si te entristeciste mal, el tema es que recorras, que empieces a entrenar que nunca vas a estar quieto, nunca vas a caer en la canaleta de un estado. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

La última frase, “caer en la canaleta de un estado”, refiere a lo que he explicado anteriormente sobre la estaticidad. Se intenta no usar la palabra estado, por más que pueda tratar de lo mismo, para hacer hincapié en el movimiento. En Área Chica se entrena el proceso afectivo y por eso el nombre Dinámica Afectiva.

Este ejercicio pendular tiene variantes o adaptaciones según la necesidad grupal. Quiero decir que las variantes no siempre se establecen como práctica continua del entrenamiento, sino quizás que las hace solo un grupo una sola vez. Una de estas variantes, que pude experimentar durante 2015, consistía, en pendular de una afectación a otra, pero yendo de un cartel con afectaciones a otro. Quiero decir, que se elegía una afectación en los carteles y se avanzaba hacia ella a la par de ir haciendo crecer la intensidad de esa afectación, una vez que se llegaba hasta ahí, se elegía otro cartel al azar y se disminuía la intensidad de la afectación anterior, para ir haciendo crecer la nueva, y así sucesivamente. Sería una forma de ejercitar el péndulo sin la necesidad de una guía desde afuera. Esto lo realizan todas las personas a la vez, pero suele detenerse el trabajo, para mirar a alguien en particular, porque resulta esclarecedor ver el desarrollo del ejercicio en otros. A diferencia de la primera variante, aquí se suma el desplazamiento, cosa que complejiza la actividad, ya que debería coincidir mi forma de avanzar, con la intensidad de lo que hago crecer afectivamente.

Afectación-texto-gesto

Este ejercicio se realiza en dúos que cada cierto tiempo se desarman y arman nuevos, según Canevaro y Aimetta lo crean necesario. Consiste en generar una afectación (se puede apelar a los carteles), decir un texto y coronar lo que dije con un gesto. El orden de los elementos puede variar y así, por momentos, se trabaja el gesto antes que el texto. La idea es no caer en armar un relato discursivo, por eso se propone como opción decir texto en idioma inventado. Lo que yo genero en *afectación-gesto-texto*, es el estímulo para que mi compañere responda; no responde desde una lógica ni queriendo armar una coherencia afectiva, simplemente trabaja con los tres elementos, procurando que la afectación sea lo que le hace decir y hacer. Canevaro explica este ejercicio de la siguiente manera:

Primero vimos el motor afectivo, después lo movemos, y después le empezamos a poner las razones por la cual mover, ahí

aparece *afectación-texto-gesto*. Porque se labura de a dos. Entonces la razón para mí, para yo promover mi motor afectivo es el compañero (...)

Vos te afectas, (...) hay un crecimiento de lo afectivo, hasta que ese crecimiento me hace decir, digo un texto y el texto lo cierro con un gesto (...) Es entrenar el movimiento afectivo como provocador de acción (...) Decir y hacer gesto son acciones, sería *afectación-acción*. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

Cabe destacar que cuando Canevaro habla de razones o de respuestas, lo dice desde la idea de razones casi como excusas para poder generar mi trabajo y responder de forma arbitraria. Se trabajan de forma escindida y mecánica estos elementos, cuando lo natural es que se desarrollen en conjunto. Sin embargo, esta separación de los elementos permite apropiarse de su potencia para luego ponerlo en juego en la improvisación.

Durante el ejercicio, Canevaro y Aimetta circulan entre los dúos para asistir en el trabajo. Hablan como si fueran una voz de conciencia, la idea es que les actorices puedan escuchar a los maestros sin cortar lo que están haciendo. A veces dicen frases de pensamiento para potenciar el desarrollo de una *afectación*, otras veces señalan algún relajamiento en los hombros o la necesidad de alinear la columna, porque suele adelantarse el pecho cuando se le dice a le compañere, independientemente de la *afectación* e intensidad que se esté trabajando. Es decir que aparece una *sintomatización* formal que no se desprende de lo afectivo, sino que es signo de una tensión que hay que aflojar para que la energía afectiva y expresiva circule orgánicamente. Me refiero, una vez más, a que el cuerpo esté siendo reflejo de lo que sucede afectivamente. En este sentido, en el formato de este ejercicio, cuando se avanza en la incorporación del funcionamiento, se usa el trabajo sobre los focos de *distancia* y *frente*. Entonces lo afectivo que estoy trabajando, además de resultar en un texto y un gesto, va a variar la dirección y la distancia de mi cuerpo con respecto a le otre. Por momentos puedo focalizar solo en modificar una sola de las variables y por momentos puedo trabajarlas en combinación. Así, por ejemplo, puedo alejarme dándole la espalda a mi compañere y decir y hacer un

gesto sin mirarlo. O, por lo contrario, puedo acercarme y con la mirada en el suelo contarle un secreto.

Cada cierto tiempo, los maestros frenan el ejercicio para ver a alguno de los dúos o bien para que cada dúo muestre. Se dan así pequeñas improvisaciones que no constituyen un relato legible, pero sí puede percibirse en mayor o menor medida, el hilo afectivo que motoriza el decir y el hacer. En un principio puede resultar tediosa su práctica, pero cuando se comprende la lógica de funcionamiento, su desarrollo fluye más. Es interesante poder trabajar con distintas parejas, porque cada persona me alimenta afectivamente de distintas maneras, y porque puedo reconocer algún recurso que me sirva para el desarrollo de mi trabajo.

Hay un ejercicio que combina el funcionamiento del *péndulo* con el de *afectación-texto-gesto*. Consiste en que el grupo se coloca dividido en dos hileras enfrentadas. Se va saliendo de a una persona, ésta mira un cartel al azar y hace crecer la afectación, dirigiéndose hacia otra persona de la hilera de enfrente, cuando llega al lugar de la otra puede decir algo o hacer simplemente un gesto y le roba el lugar, entonces se repite la secuencia hasta que pasan todos. En este caso, se da un movimiento afectivo pendular en el trabajo grupal.

Tratos

Este ejercicio trabaja con la contradicción afectiva. Mientras se circula por el espacio, miro a alguien que no me mira. Desde afuera se brinda una excusa sobre quién es ese alguien y qué tengo que decirle. Por ejemplo, decirle “feliz cumpleaños” a alguien que se está por morir y no sabe que se está por morir. Entonces me acerco a decirle eso, sabiendo su situación, que no puedo nombrar, tengo la obligación de decirle “feliz cumpleaños”. Inevitablemente, varias personas pueden haber elegido a la misma para trabajar, entonces la que recibe el saludo de varias personas, y a la vez tiene que saludar a alguien más, se le generan más capas afectivas. Porque no puede ignorar a quien quiere saludarlo, pero tampoco puede abandonar su obligación de saludar a alguien más. Canevaro, al respecto de este ejercicio dice:

Los tratos, para nosotros, son uno de los ejercicios más divertidos y donde se entiende todo. Tratar al otro como... el que más nos gusta (...) decirle “feliz cumpleaños” a alguien que sabes que se está a punto de morir, sabés que tiene una enfermedad terminal y lo tenés que ir y abrazar (...) y decirle “feliz cumpleaños”. (...) La contradicción emocional ahí es tan fuerte que construye una actuación multicapa, en varias cosas a la vez y *caída de ficha* (...) El ídolo (...), Messi, es el ídolo y le tenés que pedir que te corra el auto (...) Dos boludeces, es un ídolo y tenés que pedirle que te corra el auto. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

La multicapa que menciona Canevaro está en relación con el foco del *opuesto*. Que no he detallado antes, porque como dice el maestro “arranca como ejercicio (...) una vez comprendido se puede trabajar como foco, porque ya comprendes el “artilugio” como una mecánica propia producida por lo afectivo, como pasa en los otros focos; “es difícil comprenderlo hasta tanto no se ejercite” (Canevaro, 2021, *entrevista personal*). El foco consiste en decir algo que no tiene nada que ver con lo que me sucede, en palabras de Canevaro “decir algo totalmente perpendicular (...) con la dirección de lo afectivo, eso lleva necesariamente a comprender desde el cuerpo esa dicotomía (se percibe claramente en la ironía, por ejemplo)” (Ibíd.). Esto es claro en el ejemplo de decirle “feliz cumpleaños” a alguien que está por morir. Tengo que decir algo contrario a lo que me sucede.

En este ejercicio se van variando las excusas y siempre tengo que elegir a alguien distinto que no me mire. Es un trabajo individual y colectivo al mismo tiempo, porque no dejo de afectar y ser afectado. Afecto a quien le digo y me afecta quien me dice. En este sentido, es interesante retomar lo planteado por Mariana del Mármol: “podríamos decir que el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y al mismo tiempo, su capacidad de afectar” (Del Mármol, 2016, p. 193).

Algunos ejemplos de *tratos* o *excusas*:

“Es el amor de mi vida, es todo para mí, y lo voy a felicitar porque se va a casar con otre”.

“Que no se dé cuenta de que están destruidos”.

“Me vio en una situación muy vergonzosa y tengo que explicarle cómo se hace un huevo duro”.

“Sé que me mató al perro, no se lo puedo decir, le tengo que pedir, por favor, que me preste cinco lucas”.

“Miro a uno que no me mira y es Etchecolatz y lo voy a felicitar por el ascenso que le dieron”. (Canevaro, 2020, *apuntes de consignas dadas durante el seminario de Técnica de la Actuación dictado en Bariloche*)

Actividad

Este ejercicio consiste en que cada persona tenga una tarea para realizar, que pueda sostener en el tiempo, como si fuera una actividad laboral que no puede abandonarse. Puede ser cotidiana o totalmente absurda. Por ejemplo, podría ser sacar la ropa de un canasto, doblarla y acomodarla en distintas pilas. O limpiar trofeos con algún producto y un trapo. O en su versión absurda, romper un cartón, hacer bollitos y encestarlos en un tacho de basura. La idea es que esa actividad esté atravesada por lo que sucede afectivamente. Debería modificarse en la medida que se transforma el campo emocional. Esto va siendo acompañado con una guía desde afuera o bien se pone en relación con otre u otros del grupo. De todos modos, la guía desde afuera siempre está, según se requiera intervención de los maestros para potenciar el trabajo. Canevaro explica el ejercicio de la siguiente manera:

Es una actividad que alguien está haciendo, arriba de una mesa, o parado, (...) puede ser absurdo o puede ser real, un trabajo re-

petitivo. Entonces vemos que ese movimiento, (...), se vea afectado por lo que te va pasando. Entonces a esa actividad la empezamos a bombardear con cuestiones afectivas (...) la manera de hacerlo empieza a cambiar. Empezás a sacarle punta a los lápices, (...) lo hacés rápido, lo haces despacio, lo haces con fuerza, lo haces caliente, te equivocas, rompes, volvés a empezar. (Canevaro, 2021, *entrevista personal*)

El trabajo cuenta lo que le pasa afectivamente a le actoriz. En ese cómo lo hace, Canevaro y Aimetta identifican si lo que actúa es una construcción formal o consecuencia de su imaginario afectivo. Si se realiza de forma mecánica, la “actividad no nos cuenta nada, más que lo que es ella en sí misma. No cuenta nada del que lo hace” (Ibíd.).

Este ejercicio puede ejecutarse pasando de a una persona a hacerlo, o estar en conjunto, cada cual con su actividad y se va haciendo foco de a una actoriz por vez, pero el resto sostiene su tarea mientras mira. Esto suele derivar en micro improvisaciones, que constituyen situaciones muy variadas y que, se rompen cada vez que empieza alguien nuevo a mostrar. Porque la idea no es armar un relato, sino, centrarse en poder hacer que la manera de realizar la actividad, sea reflejo de lo afectivo. Esta es una herramienta que se traslada a las improvisaciones porque es un gran recurso para sostenerse en escena, tenga el foco discursivo o simplemente esté acompañando a quien lo tiene. Al respecto, Canevaro dice que “la actividad en el teatro es algo muy necesario para que la escena generalmente cobre vida porque si no todas las escenas son personas hablando, ¿no? Hay personas haciendo cosas” (Canevaro, 2021, *entrevista personal*).

El automático

Este ejercicio es una adaptación de los realizados en los talleres de Pompeyo Audivert, que a la vez lo toma de los surrealistas. Consiste en generar texto poético de manera improvisada, lo que dispara multiplicidad de sentidos en las escenas. En el caso de Área Chica está en una fase de exploración, quiero decir que aún no tiene una forma

definida de ejecutarlo, ya que demanda mucho tiempo de trabajo y requiere de un grupo avanzado en el resto del entrenamiento, para que les actrices no pierdan el trabajo sobre lo afectivo y a su vez puedan indagar en esa asociación discursivo-poética. La variante que pude experimentar durante 2016, consistía en una ronda de poetas. Las actrices se colocan en círculo, ataviadas con su vestuario y su entrenamiento afectivo. La excusa de ronda de poetas es para justificar la forma en la que se va a hablar. La estructura del decir en un principio es rígida, hasta que se incorpora, y luego se puede ir rompiendo, para no quedar atado a una sola forma de armar el fraseo. Se comienza diciendo “yo soy aquel/aquella que”, seguido de un verbo, luego un adjetivo, un sustantivo y un nuevo adjetivo. Un ejemplo podría ser el siguiente:

Yo soy aquel que rompe las invisibles cadenas tristes.

A partir de ahí puedo continuar y podría ser así:

yo soy aquel que rompe las invisibles cadenas tristes de tu mirada ausente.

Como decía antes, en la medida en que voy incorporando la manera de adjetivar puedo ir corriéndome de la estructura, como hice en la continuación de la frase original. También puedo cambiar la persona que utilizo, por ejemplo:

Ella trepa el interminable escollo turbio de tus más profundos rencores.

Ablanda con pulcra calma transparente el incesante retumbar de tu historia.

Escucha sin pausa tu hiriente grito implacable en medio de la densa niebla del recuerdo.

En este ejemplo no solo cambié la persona, sino que también modifiqué levemente la estructura. Con esto se puede ir experimentando hasta encontrar una manera en la que

se pueda asociar sin pensar demasiado, pero logrando una coherencia gramatical y de cierto hilo de sentido.

Me parece interesante traer a colación una de las formas en las que Pompeyo Audivert ejercita la palabra. “El ejercicio sucede en un estado de actuación” dice el maestro, refiriéndose al trabajo de composición física o “física enmaquinada” como lo menciona él. Desde ese estar actuando, les actorices dicen palabras sueltas, despacio, intentando que no tengan relación entre ellas. Audivert nos da un ejemplo: “Rastro... astucia...inflexión...rémora...substancia...leopardo...féretro...canción...desnudez...pájaro...destello...araña...liquen...cal...Dios...hoja...estambre...diminuta...arena...noche...ardor...cueva...sombra” (Audivert, 2019. pp. 100-101). Luego de un tiempo de trabajo “la lista de palabras se disfraz de oración, de discurso”. Dice el maestro y nos brinda un nuevo ejemplo:

Un rastro de astucia asfixia mi substancia, muerde la niebla enferma el féretro del día, no es la máscara de araña, ni los líquenes del sueño, no son los pájaros de la caverna diminuta del recuerdo, se trata de un Dios de arena y fábula, de un puñado de noche emancipada ardiendo en la palabra. (Ibíd.)

Luego de esto se puede trabajar con la incorporación de preposiciones y una vez más, Pompeyo nos deja un ejemplo, del cual transcribo solo un fragmento: “**entre** los espasmos de un rastro en carne viva...**desde** la substancia arisca del pájaro de sombra que resta al sueño sus riveras...**por** los destellos de la araña que empolla diminutos tornasoles de tiniebla...” (2019, p. 102). Vemos cómo Audivert va agregando palabras que asocia y va acomodando el decir para generar cierta coherencia.

Otro ejercicio que hace Audivert, que también lo he podido reconocer de forma similar en talleres del Sportivo Teatral, es la lo que él denomina Máquina libro. “La técnica del ejercicio es hacer collage con palabras tomadas al azar desde una posición dramática, desde una afectación particular, sin apurarse y valorando el estado de actuación como lo central” (2019, p. 103). Podemos ver que el campo afectivo tiene especial

importancia en el desarrollo de esta actividad. Se desparraman hojas sueltas sobre una mesa de algún libro de poesía y se van rescatando una o dos palabras de cualquier lugar y se tiene la posibilidad de ir acomodando los “tiempos verbales, el género, pasar a plural o singular, en fin, hacer los arreglos necesarios para que haya unidad gramatical” (Ibíd.).

Es interesante la apertura que puede tener el trabajo sobre la palabra y que es posible diseñar diversos dispositivos para improvisar poéticamente. Esto como herramienta, una vez incorporada, es valiosísimo al momento de desarrollar escena, porque predispone a la generación de multiplicidad de sentidos y, en combinación con el despliegue de hilos afectivos, puede profundizar en una materialidad escénica que se desprende de las temáticas cotidianas. Lo afectivo como productor de acción (pensando el texto como acción) y el texto como alimento de nuevas posibilidades de reactividad afectiva.

Improvisación afectiva

Al final de cada clase se improvisa. A veces se pasa de una persona, otras de a dos o tres, pero en general se utiliza el formato “sinfin” o “trecito”. Consiste en que, cada cierto tiempo, una persona entra a escena y sale otra, así hasta que pasan todas. Puede suceder que cuando entra alguien, conviva en escena con quien ya esté, durante unos minutos hasta que se va quien estaba. Este formato se utiliza para “solos”, dúos, tríos y demás. Cuando es en dúos o tríos puede darse que entran tres actorices a escena, conviven con les otras tres unos segundos hasta que se van les que ya estaban. Otra variante es que se suma de a una persona. Es decir que empiezan dos, entra alguien nuevo, conviven en trío unos segundos hasta que se va una de les actorices de la pareja original. La primera persona en salir, es la última en entrar de nuevo.

El objetivo de las improvisaciones es poner en juego todo lo ejercitado anteriormente y además trabajar sobre la vinculación escénica, estar ahí sin la necesidad de construir un relato discursivo, sino afectivo y, en el caso de dúos y tríos, vincular. Aime-tta y Canevaro dirigen estas improvisaciones como si fueran una voz de conciencia de

les actorices, además de funcionar como un puente entre quienes actúan y quienes miran. Por momentos esa dirección desde afuera genera dramaturgia de relato, que va mutando arbitrariamente, pero da cierto marco de contención a quienes actúan. Además, los maestros dan algunas indicaciones técnicas como, “aflojé la mirada”, “relajé los hombros”, “no lo digas”, “gesto”, “no lo mires”, “abrí la mirada, que te podamos ver”, “las manos, usá las manos”, “erguíte”, etcétera. También pueden dar frases de pensamiento o de acciones, o de estímulo afectivo como “mirá que es el que te chocó la moto”, “miente”, “¿por qué se puso esa ropa”, “pero ¿Cómo?”, “disimulá, que no se dé cuenta”. Todos los aportes que hacen Canevaro y Aimetta ayudan a que les actorices no se preocupen por armar relato discursivo, ni por ser ocurrentes en el decir y el hacer, sino que se ocupen de actuar desde lo afectivo. Facilitan el tránsito y la incorporación de los recursos ejercitados durante el resto de la clase.

Esta parte del trabajo es de suma importancia, no solo porque se pone en juego lo trabajado antes, sino también porque ayuda a la comprensión de ciertos elementos que terminan de afianzarse en esa situación de actuación, ya sea viendo a compañeres improvisando (y a la vez escuchando las indicaciones de Aimetta y Canevaro), o actuando. El poner en juego lo trabajado antes, refiere por sobre todo a asentarse en la idea de proceso. Se construye actuación y escena a partir del movimiento afectivo. Los estímulos vinculares, de acción, de relato, son disparadores de ese movimiento y ese movimiento se vuelve estímulo a su vez. Los focos de entrenamiento (*gesto, frente, distancia, caída de ficha*, etc.) aportan al sostenimiento de ese proceso afectivo y a la búsqueda de verosimilitud. Pueden constituirse situaciones fantásticas como por ejemplo que uno de los seres en escena, tenga una vista aérea de la ciudad, al mirar dentro de una valija, o que dentro de una cajita reside la voz de su padre, que le habla, lo reta, lo evalúa. O bien pueden sucederse escenas bien realistas en las que no confluyen elementos absurdos o fantásticos en el relato literario, pero sí intensidades afectivas de gran magnitud. La comicidad aparece no en el subrayado de una idea ocurrente, o en un chiste dicho, sino en el abordaje afectivo que un ser tiene sobre una situación. De esta manera también puede aparecer un drama profundo y entonces se está en un borde entre la comedia y la tragedia continuamente. Entre la oscuridad y la inocencia, entre el goce y el dolor.

Como mencioné en el principio de este capítulo, a fin de año se organiza una muestra del taller que es dirigida en vivo por Aimetta y Canevaro. De ese formato de presentación se desprende el espectáculo *Al Vacío*, que nace en a principios de 2016, y cuyos integrantes formaban parte del taller anual que se hacía desde 2015. En este material se organizaba un trencito y quienes actuábamos no sabíamos con quién nos iba a tocar hasta cinco minutos antes de entrar, para evitar el armado de ideas y que la improvisación sea puramente afectiva. Días antes de las funciones el grupo se reunía a entrenar, sobre todo cuando se invitaba a algune actoriz a formar parte del espectáculo. En esos entrenamientos se afianzaban las herramientas del taller y se afinaba cierta “química de grupo”, la confianza necesaria entre todes, para que las improvisaciones luego sean más ricas.

Las funciones se realizaban espacios culturales que aportaban alguna dinámica escénica que podía aprovecharse como elementos de la ficción. Me refiero a ventanas, puertas de entrada y salida, escaleras, etcétera. Incluso se realizó en casas y en el patio de alguna vivienda. De esta manera, mientras la gente entraba, les actorices aguardábamos en un cuarto separado del espacio escénico que se utilizaría (cabe aclarar que la iluminadora del grupo también iba improvisando los climas lumínicos que creía se merecían las situaciones). Una vez que el público se acomodaba en sus lugares, Canevaro daba una breve introducción del marco de juego: les actorices no saben con quién le toca actuar, no hay nada armado con anterioridad, se trabaja con lo afectivo y ellos (Canevaro y Aimetta) intervienen en vivo. Luego de eso, todo el grupo de actorices ingresaba al espacio escénico, ya actuando, siendo otres, habitando sus cuerpos como alguien más. Los vestuarios, peinados, accesorios, brindaban una singularidad en cada ser. Allí se improvisaba unos minutos y luego quedaban les dos actorices que les tocaba empezar (a veces se pasaba en tríos). Cuando sonaba una alarma entraba alguien nuevo, improvisaba con quienes estaban en escena y luego de unos minutos salía quien estaba hace más tiempo en escena.

El conjunto de la actuación y la dirección en vivo, generaba un lenguaje muy singular, ya que les espectadores oían las directivas, fueran técnicas o de pensamiento del ser que estaba en escena, o alguna acción específica. Como si fueran unos pre-subtítulos. El público podía ver como se reflejaba en la actuación lo que se proponía desde

afuera. Por ejemplo, si le decían a alguien *“miente”*, los espectadores contaban con esa información para verla ejecutada por la actuación. O si le decían *“che ese es el que te vio haciendo algo vergonzante”*, el público podía ver cómo se modificaba la conducta del ser en escena, conociendo la información vincular que se brindaba. En el siguiente link se puede ver la función del 24 de septiembre de 2016, en las que participamos en la actuación Charo Tierra, Cecilia Codina, Juan Pablo Grossi, Lucas Lopisi, Nata Risso, Surai Bell, Diego Bezzi y yo. Dirigieron en vivo José “Pollo” Canevaro y Federico Aimetta y la técnica estuvo a cargo de Olivia Grioni. Si bien la calidad del video no es muy buena y claramente se pierde la adrenalina de saber espontáneo lo que va sucediendo, puede ser esclarecedor en cuanto al formato de improvisación: <https://www.youtube.com/watch?v=vrRymXyRI5g> .

V. Conclusiones

En primera instancia es preciso reafirmar la posibilidad del trabajo técnico sobre el campo afectivo. En Área Chica han demostrado que esto es factible y llevan a cabo un entrenamiento que se va profundizando en el propio hacer, casi como el propio *teatro* que se hace en su hacerse. Si bien hay ejercitaciones que se repiten, formatos de clases que son similares, cada grupo demanda una atención particular, y el orden preestablecido para un grupo puede ser inverso para otro. Asimismo, el proceso individual pone de manifiesto necesidades singulares que requieren un trabajo personalizado para destrabar el tránsito. En este sentido, el entrenamiento colectivo, la reunión con otros cuerpos, el vínculo con otros, aporta a la comprensión de la técnica y además potencia la capacidad de afectar y ser afectado. Sin embargo, al ser la Dinámica Afectiva un lugar de juego muy intuitivo, los tiempos para entender la lógica o hacer el “click”, para avanzar en la técnica, son personales de cada estudiante. Además, cada individualidad genera o puede generar procesos afectivos que le son propios. Cada actoriz tiene su paleta de colores, sus tiempos, sus intensidades. El trazo de cada actuación es una huella digital, el campo afectivo es intrínseco a cada persona. La “mirada afilada” de Canavaro y Aimetta, que se afila cada vez más en la piedra de las clases, es fundamental para acompañar esos procesos individuales y grupales.

Por otro lado, la Dinámica Afectiva no es un fin en sí mismo ni construye teatralidad por sí sola. Es una herramienta base específica de la actuación, una materia prima para la construcción de lenguaje actoral. Es una manera de jugar el juego de la actuación. Es una forma de consolidar la verosimilitud no solo de la propia actuación, sino de todos los elementos que entran en juego escena. Además, como dice Bartís, “el campo emocional es un contacto muy directo con el espectador” (Bartís, 2021, *entrevista personal*). El mismo director agrega que las emociones “deben estar presentes porque son elementos muy motores y muy dinámicos del relato humano”, y que “esos actores van a tener que tener una capacidad en el registro, en su registro de actuación, de esas potencias” (Ibíd.). En este sentido cobra valor el entrenamiento propuesto en Área Chica. Es posible reconocer la influencia de Ricardo Bartís, de Alejandro Catalán y de Pompeyo

Audivert en el trabajo de Canevaro y Aimetta, en cuanto a la centralidad de la actuación en el desarrollo de lenguaje y la potencia particular que puede desplegar en la construcción de materialidad escénica. Lo que cambia es el lugar en el que se hace el foco.

En tercer lugar, a partir de esta investigación se me hizo evidente que puedo continuar indagando en la especificidad de la actuación como campo creativo y su potencia creadora de lenguaje y materialidad poético-escénica. Siendo el teatro una actividad que se construye en su hacerse, y donde el único elemento vivo es el cuerpo que actúa, se me torna relevante focalizar en cómo se despliega esa potencia como sostén, no tanto, o no solo de la representación, sino sobre todo del aquí y ahora, real y concreto. Esto me invita a poner la lupa en ese cuerpo que actúa frente a alguien que mira en un acto de representación que se reconoce falsa, pero que sin embargo carga con la inevitable verdad del propio cuerpo y de ese lazo de teatralidad que se constituye al ser mirado. Allí radica una esencia de lo teatral que no es el resultado visible en la superficie, sino algo que está por detrás del velo de la representación: “lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio (escénico) en el que opera” (Cornago, 2005, sin numerar). En este sentido Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* dice que “la obra de arte es -aunque de naturaleza singular- una “cosa” entre otras, y que por lo tanto pertenece, del mismo modo que las demás cosas creadas por el hombre, una cuchara, una mesa o una casa, a la llamada realidad objetiva” (2011, p. 337). Además de ser parte del mundo exterior y real, la misma autora plantea como condiciones comunes a todas las realizaciones escénicas, la autorreferencialidad y ser ellas mismas causa de la constitución de nueva realidad. Esto lo explica con el ejemplo de un actor que, interpretando un personaje, atraviesa la escena: “su acción significa, primordialmente, el andar del actor sobre la escena y constituye la realidad de dicho andar. El actor no hace como si anduviera. Anda en efecto y cambia con ello la realidad” y luego agrega que “ésta es la condición necesaria para que, llegado el caso, el andar pueda interpretarse como otra cosa” (Fischer-Lichte, 2011, pp. 338-339).

En este sentido me propongo continuar investigando, poniendo el foco en las prácticas teatrales de Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert y Alejandro Catalán, quienes trabajan con la centralidad del cuerpo de quien actúa, como eje de construcción escéni-

ca. Los tres creadores orientan su interés en ese cuerpo y sus particularidades físicas, estéticas y de campo asociativo. Ya no bajo un modelo único de actuación al cual llegar, sino partiendo de cada cuerpo como disparador particular a partir del cual experimentar y accionar. Si bien cada maestro genera su propia perspectiva y direccionalidad de la creación, y sus propuestas en lo que a técnicas específicas de la actuación se refiere son muy disímiles, los tres comparten ese fundamento de la actuación como base de lo teatral. Cabe aclarar que tanto Alejandro Catalán como Pompeyo Audivert han trabajado y entrenado con Ricardo Bartís en su espacio el Sportivo Teatral, y considero que es desde allí desde donde puede hacerse una conexión genealógica significativa y fructífera para profundizar en la temática. Se me ha hecho evidente el vínculo que puede establecerse entre las ideas de los tres autores con las investigaciones que Erika Fischer-Lichte realiza en torno a lo que ella llama una Estética de lo Performativo. Esta autora analiza la actuación y el vínculo con el público, tanto en la *performance* como en el teatro, refiriéndose para ello a piezas artísticas principalmente europeas y norteamericanas. Juzgo, por lo tanto, que una lectura territorializada de su obra que confronte su constelación conceptual con propuestas teatrales de directores argentinos, no sólo es un campo vacante, sino principalmente, de sustancial vigencia.

Por último, lo trabajado en Área Chica es una propuesta enriquecedora y en lo personal me ha permitido, no solamente consolidar una mirada sobre la actividad actoral, sino también encontrar un lugar de disfrute en la actuación. Quizás tenga que ver con la cercanía del trato que otorgan Canevaro y Aimetta, que, sin perder el compromiso con la práctica, le quitan un poco de seriedad al asunto, invitando a una experiencia lúdica y más cercana a la fiesta que a la ceremonia solemne. Promoviendo, así, una experiencia donde “la actuación es un lugar para descansar del mundo”, donde “actuar es irse de farra” (Catalán, junio 2021, *apuntes de clase*).

VI. Apéndices. Algunas voces

Entrevista a Ricardo Bartís, junio 2021

Juan de Paz (J): El otro día charlé con el Pollo¹⁰, tuvimos una llamada virtual -es bastante feo la llamada virtual, pero bueno es la forma que hay- y hablábamos un poco sobre como él en las introducciones al taller siempre habla como desde un lugar muy militante de la actuación, como la actuación luchando por un lugar que debe ocupar, tanto en los talleres como en cualquier creación, como un lugar que tiene que ocupar la actuación. ¿Qué lugar crees que es ese, que ocupa la actuación o que debe ocupar?

Bartís (B): El teatro es un arte colectivo y entonces confluyen en él elementos y narraciones o relatos distintos. El privilegiar algún área sobre encima de la otra ya tiene que ver con el lenguaje, tiene que ver con las expectativas de desarrollo de lenguaje que ese creador tiene y su expectativa en relación a un tipo de teatro; y dentro del teatro hay muchos teatros y hay lucha. No se trata entonces de una lucha de lugares, el lugar del autor, el lugar de director, el lugar de la actuación, sino de lenguajes, porque si se oscurece que hay lucha de lenguajes, queda todo muy referido estrictamente a un elemento territorial. Al territorio de la actuación, al territorio de la dirección, al territorio de la autoría... entonces lo que hay que tratar es de situarse en término del interés de los lenguajes. Quien puede aportar al desarrollo del lenguaje teatral, es la actuación, que es el único elemento vivo y dinámico de los objetos escénicos sobre los cuales se puede operar; porque ni el espacio, ni el elemento musical general rítmico, tonal, etc., en sí mismo generaría nada y la situación de índole pictórica, lo que es dado en llamar en el teatro tradicional lo escenográfico, ya sea reproductivo o asociativo más poético...tampoco. Ya hemos visto durante los fatigosos años de principio de siglo, todos los espectáculos que tenían bandas de música adentro del espectáculo, proyecciones; quiero decir la repetición de ciertos procedimientos que de repente, momentáneamente generaban un hipotético cambio en lo aparente y no cambiaba nada. Seguimos teniendo los mismos problemas en términos de lenguaje.

¹⁰ Sobrenombre de José Canevaro.

El poner el centro o el acento en la actuación es aceptar que la actuación, además de actuar la obra, por decirlo ingenuamente, además de actuar lo que está acordado que debo actuar, además de eso actúo. Quiero decir, ahí hay un plus, hay una voluntad excedida de existencia, una naturaleza febril, emotiva, radiante, que es lo que produce la articulación emocional con el que mira, el flujo de energía poderosa entre la obra y el espectador, que es el actor. Es eso, pero no es solamente un traductor de la obra, no es un representador del sentido que ya está inscripto, no, trae una cosa nueva; como un zorrino deja una marca indeleble en el espacio y vos tenés como espectador una relación profunda y personal con él, no con el personaje sino con el actor. Bueno, eso es una mirada y una preocupación en esa jerarquía por el desarrollo de un tipo de lenguaje; y bueno yo siento que para ese desarrollo de ese lenguaje hay que tener una mirada muy amorosa sobre la actuación, muy plena, otorgándole a la actuación el espacio para que también narre ese otro costado que es más misterioso, que es obvio; porque vos dirías - pero bueno cómo, me está actuando, si, es eso, eso justamente. Mirá qué curioso eso. Pero bueno sabe la letra, esas son tonterías, mecánicas del juego. Pero el juego es otra cosa, el juego poético, el juego de tener un ritual, de construcción de un ritual contemporáneo; ahora lo vamos a extrañar enormemente, ahora con la tragedia que estamos viviendo extrañamos enormemente, pero no solamente porque no se puede hacer por el contagio. Lo que extrañamos es el campo simbólico de realización ritual que el teatro tiene, aunque sea el teatro gras, convencional, comercial, obvio, aún eso, esa misma mediación medio elemental, se extraña. Por algo funciona de manera milenaria, ahí en esa tranza, hay algo raro, sino algo no dura tanto tiempo. Y la actuación, el actuar, ahora lo comprendemos porque las convenciones sociales nos han informado de eso, pero en el inicio que alguien se separe del conjunto y se presente como modelo y se exponga a la mirada y de alguna manera genere un elemento de índole catártico, es raro, por lo menos, extraño. Qué voluntad, qué deseo y qué energía ahí va a circular. Después, con el teatro pasa que, al participar el espectador, empieza el riesgo de otro tipo de preocupaciones, de entretenimientos, de venta de entradas y tonterías por el estilo; entonces ya el teatro pierde su dimensión, su eco mágico, ya es otra cosa, ya se transforma en otra cosa. No es el teatro dominante de éste del que hablo yo.

El teatro dominante ubica a la actuación como el objeto de culto, porque es el que vende entradas. Francella vende entradas. Es Francella el que vende entradas o Darín. Es Darín el que vende entradas.

Las convenciones en relación al lugar que ocupan y todo, es lo mismo que cualquier producto o subproducto del sistema capitalista. Una tranza y una ubicación en el mercado que tiene un valor, no lo digo peyorativamente, lo digo como la descripción de una situación. Hay un consenso generalizado en el cual participa también la estructura de la industria, que legaliza ese objeto como lo bueno, lo malo; no porque no pueda verdaderamente ser bueno. Estos actores nombrados son grandes actores en su territorio. Pero digo, esas formas conviven con esas formas más bastardas – yo expreso las formas bastardas obviamente-, formas menores sin ningún tipo de repercusión, sentido, absolutamente olvidables, pero que a mi entender discuten y formulan hipótesis renovadoras en relación al lenguaje.

La actuación es... se narra todo ahí. Se narra el espacio, se narra el tiempo, la actuación narra algunas cosas por existencia, por ejemplo, el tiempo. La actuación narra que durante un rato va a vivir y dentro de un rato se va a morir, digamos, lo que dura la obra y después eso se va a morir; entonces los narra la actuación, su presencia, la construcción equívoca de la repetición, de algo que de alguna manera es igual pero no lo es. Esa inquietud que produce la forma, la forma artificial; la conciencia de que la forma artificial tiene un valor convocante más fuerte que la forma de la realidad. Todo eso lo construye la actuación. Momentáneamente los actores en ese tránsito, en ese tiempo, que es un tiempo raro el de la obra, de la actuación, el tiempo de la escena... es raro, es un tiempo raro sobre un espacio, que hasta hace un rato era un lugar abandonado, medio oscuro e inquietante, porque está habitado fantasmáticamente por ese tránsito momentáneo que de repente se ilumina y se presenta como habitado y constituido. Bueno, son elementos misteriosos. Es misteriosos el por qué los hombres necesitan armar relatos y espiar a otros hombres que cuentan relatos, hay un sentido de trascendencia, está emparentado con la religión, está emparentado con la política, hay una discusión vinculada a la realidad. Es raro todo eso. Ahora, si uno empieza a tener una mirada más convencional, se convierte en una gimnasia sin peligro, en una actividad exhibicionista, en nada... alguna gente simpática, que habla bien, que tiene

buen cuerpo, que dice textos lindos -bueno una tontería- y que además reproduce los conflictos de la clase media, que sería la que va a consumir la obra; porque, por otro lado, está determinado ese teatro por quien va a pagar la entrada - ¿Quién puede pagar una entrada de 1500 pesos? Nadie-. Es un segmento, es un sector.

J: *Ya hay un acuerdo intelectual ahí. Con ese que va a ver.*

B: Por supuesto, hay un acuerdo de todo tipo, es como si fuera el lavarropas o el Peugeot. Es un objeto de consumo. No lo digo mal, describo algo. Es un peaje cultural que la clase media pudiente paga. Si es más intelectual, con cierta aspiración profesional, va a ver una obra de Veronese al San Martín y si no va a ver cualquier cosa, sino va a ver esos modelos que le presentan algo parecido a lo real, a los conflictos que tiene en la realidad, -le hicieron bullying al pibe-, -el portero abusó de una adolescente- digo, conflictos de naturaleza reconocible en el campo de la vida cotidiana, de la realidad, retraducidos como material de la teatralidad, donde hay de alguna manera inclusive moralejas, más diluidas o menos diluidas, pero con un andamiaje reconocible y con un funcionamiento reconocible, un funcionamiento en sí mismo, una construcción que reproduce algo ya dado y acumulado ciegamente, que es la tradición de lo teatral, la obra, los personajes, la narración, la intriga y la resolución, que lo convierten en una especie de maquina medio tonta, medio torpe, que narra medio siempre lo mismo con algunas variantes. Lo que varían son los focos discursivos, pero en términos estrictamente del lenguaje, de lo que sería el misterio del lenguaje teatral, que serían las combinaciones de los múltiples relatos, de eso, poco y nada, ¡cómo no le importa a nadie! es como si no le importara el futbol y nadie le dijera a Foith - el 4 de la selección argentina- que la tiene que tirar para arriba, en vez de tratar de gambetear y que la pierde como un pelotudo y entonces viene el gol de los colombianos. Es un desierto, entonces en el desierto se imponen ciertas reglas, ¿para qué vamos a cambiarlas? ¿Para qué vamos a intentar que el teatro tenga ciertos desarrollos, trate de profundizar algunos aspectos relacionados con su búsqueda de un lenguaje que lo coloque críticamente en relación a los lenguajes dominantes dentro del teatro? Porque esa es su única manera de poder existir, sino está la profesión y bueno, está muy bien eso y hay gente noble y extraordinaria, pero bueno también me parece, que la profesión tiene límites manifiestos, es un teatro claramente limitado; y después

empieza a haber un acostumbramiento a cómo narrar, a cómo contar, se empieza a depender mucho de la ocurrencia de alguien, de la dirección en general. En los últimos tiempos, en los últimos 100 años, parecería que la responsabilidad de las aportaciones de singularidad en el lenguaje, están planteadas más desde la dirección. A mí me parece que hay que poetizar esos lugares, que los lugares están formulados desde un sistema de producción y que uno los tiene que pensar poéticamente, entonces me parece que hay toda una nueva forma de dirección que aparece en los 80' en los 90', una modalidad totalmente distinta, necesaria para el desarrollo de un nuevo lenguaje, que es una dirección que actúa y que escribe y la actuación también dirige o escribe, aunque sea escénicamente y entonces ese "entre" la dirección y la actuación permite el desarrollo de un lenguaje muchísimo más dinámico, más poderoso y más aportativo al lenguaje teatral que la tradición de la obra leída por el grupo de actores, con el director que señala las características psicológicas, etc., etc. El grupo va a ensayar, y la obra va a ser consecuencia, la actuación va a ser generadora; ya no es portante de un lenguaje que viene de afuera. Es el entre la actuación y la dirección que va a generar un lenguaje nuevo, que antes no existía, y eso es la obra, ya no es el lenguaje, es la obra ese producto. Por supuesto que eso no es el procedimiento, lo que genera el producto, dependerá del talento y la singularidad de las personas, como siempre, si sos un tarado por más que hagas de una manera o hagas de otra, vas a ser un tarado, es así.

J: Claro, no te garantiza...

B: Claro, y como no le importa a nadie el teatro, también eso ha redundado en que hay poca discusión teórica dentro del teatro, hay poco pensamiento, hay poca responsabilidad social en la construcción de imágenes, cuando debería ser un campo de batalla, en relación a lo que sería la construcción de imágenes dominantes y de discursos dominantes; no de discursos en el sentido tradicional de la política, porque ahí caeríamos en otro procedimiento incorrecto, que sería tratar de dar respuesta, no desde el lenguaje de lo teatral y constructor de un lenguaje que no depende del tema, el tema es el lenguaje. No es que hay un tema que le da carácter, no, no, eso va a ser un teatro conservador, reproductivo, representativo, por eso es tan aburrido el teatro político en general.

J: Que baja línea.

B: ¡Que baja línea! ¡Bueno todo! Porque los Midachi ... la otra vez lo escuchaba a Dady Brieva, parecía un héroe de la resistencia cultural –estuviste años chupando de la teta de los Midachi, de esa vulgaridad, de esa grosería... No, porque teatro político es lo que hace Moria Casan también, no es Brecht el teatro político. En el teatro político, en ese sentido, todo podría quedar ubicado, y hay una forma políticamente conservadora de observar el teatro que es creer que el sentido de lo que se dice, es lo que determina su ubicación, lo que las palabras dicen, etc, etc. Ahí hay una dominación mamotrética del teatro de texto, del teatro que augura la dominación de la palabra escrita por encima de los cuerpos y por encima de los flujos, de las energías, aún de lo azaroso de la deriva que debe estar contenida dentro del lenguaje. Si bien se fija y se establece duramente el lenguaje, ese lenguaje tiene que tener contenido su propio cuestionamiento, su propia fuga, porque si no se caería nuevamente en la ilustración, en la representación. Eso no garantiza nada, es simplemente como una cosa de los lugares, de “las bandas”, por decir así, que hay dentro del teatro. Hay una banda dominante que es lo que se conoce que es el teatro que se hace en la calle Corrientes, con autores reconocidos que tienen premios en EEUU y en Francia y cosas por el estilo. Ahí está clara la idea del ensayo. El ensayo es tratar\ de resolver de la manera más rápida y efectiva posible en el teatro comercial. Ya nos gustaría a nosotros poder tener tanta síntesis para poder definir qué es el ensayo; pero claro tenemos reglas distintas y tenemos éticas distintas, no hay que tenerle pudor a eso, porque la realidad te patotea siempre, siempre te patotea en la creencia de que uno está equivocado y que es un tarado y que lo que hace no tiene ningún valor y es consecuencia de no haber podido hacer lo que tendríamos que hacer; pero así es todo, así es el trato que nos dispensa la realidad, el lugar en el cual nos coloca: la crítica, las instituciones, el estado. Ahora la pandemia lo hace estallar, lo hace estallar todo y hace estallar todo relato porque el único relato real es la pandemia y la gente muriéndose en una cama porque no le entra el aire; entonces contra ese relato es difícil. Un peligro ostensible sería un teatro oportunista, bondadoso.

J: *Que hable de eso.*

B: O bondadoso, que de alguna manera nos dé una esperanza, que tenemos una luz- como decía la Micchetti- al fondo del túnel, una pequeña luz y allá va; quiero decir, una

idea de voluntad, de que hay que seguir, hay que proseguir, no debemos dejar que se extinga la llama del teatro, etc., etc., cuando en realidad uno podría decir más bien todo lo contrario, más bien hay que callarse la boca y dejar que pase, para ver como quedamos. A mí me parece que el teatro se va a comer un garrón tremendo, como no creo le pase a ninguna otra actividad humana, ni deportiva, ni artística. Va a sufrir un enorme cimbronazo, a no ser realmente que la inmunidad sanitaria sea importante. El teatro o cierto tipo de teatro es muy físico, digo físico en el sentido de...

J: *Del contacto, de la materialidad.*

B: Del contacto, de un grado de confianza en el otro como idea de salud. No sé cómo decirlo sin que parezca un programa de la tarde de televisión – el Dr. Cormillot invitado especial-. El ensayo como una fuente de vida, de decir –vamos a ensayar porque salimos mejores, porque estamos más contentos, porque estamos excitados, porque nos vamos calientes, en el sentido más pleno del término digamos, porque es entusiasmante, porque es estimulante, hace bien actuar; lo teatral es terapéutico, sin ser psicológico ni nada por el estilo, porque no intenta objetivar nada, pero te tomás vacaciones de vos, hui.

J: *Te da el permiso de vivir otras cosas, digamos, también.*

B: Eso y el estar. Nosotros estamos a veces demasiado preocupados por la idea del ser, nos viene de Europa todo eso, pero la cosa de estar, la actuación tiene que aprender a estar en la escena, entonces es un aprendizaje filosófico importantísimo. Son las técnicas dependientes, las técnicas colonizadas, las técnicas industriales, las que nos empezaron a formular la idea de la interioridad, la memoria emotiva, la situación de confundir lo personal con lo biográfico, son técnicas depravadas; en el sentido de absolutamente histéricas, absolutamente mecánicas. Actuar emociona por naturaleza, porque es una situación que evoca otra, que a su vez evoca otra y ahí hay un eco de lo humano milenario y hay una aspiración de trascender aunque sea momentáneamente, de manera menor en la actuación; narra y qué orgullosamente debe afirmar y sus afirmaciones son campo emocional, intensidades; lo otro es como un mecanicismo como creer en Dios si aparece -si se presenta, así cualquiera, qué banana-, pero todo refiere a lo mismo, ahí hay lucha, en esos entrenamientos esas técnicas introspectivas

tenían que ver con el cine americano, con las traducciones que los americanos hacían de las lecturas de Stanislavski o de los entrenamientos que tenían con los actores que habían quedado en Estados Unidos pero que pertenecían al Teatro de Arte de Moscú y que producto de la guerra se quedaron y se instalaron allá. Boreslavsky, Michael Chéjov todos ellos eran miembros importantes del Teatro de Arte de Moscú, discípulo de Stanislavski y ellos desarrollan y ayudan mucho para lo que después Strassberg sistematiza en los que es dado en llamar el método y nosotros como buena estructura dependiente, digo Buenos Aires es adepta a las modas conceptuales, compró eso en los años 60/70. Compró, entonces la referencia de lo que estaba bien actuar, era esa especie de pseudonaturalismo americano que tenía como referencia los modelos americanos de actuación: Robert De Niro, Paccino, Meryl Streep, Marlon Brando, y nadie decía ni pío de Pepe Arias o de Nini Marshall, aún de las vulgaridades televisivas de Olmedo y Portales, pero que podría haber muchísimo para aprender técnicamente de ellos. Ni que hablar de los actores de teatro, por decir así, más cultos: grandes actores argentinos de una enorme plasticidad. La actuación argentina es muy amplia, tiene mucho arco. La actuación criolla es una actuación muy peculiar que combina aspectos que en general están muy discontinuados en los actores, cosas muy graciosas con cosas tremendamente tristes y tremendamente dramáticas, muy influenciado por las líneas italianas, españolas, durante los primeros años del siglo pasado, el circo. Todo un entrenamiento con el estar, eso es la actuación criolla. Después sufre esa invasión de las técnicas introspectivas que empiezan a priorizar el ser y que además empiezan a mostrar la tendencia de dominación del texto sobre la escena, porque ser, refiere a la idea de que hay un personaje que es de determinada manera, que tiene una conducta legible, psicológicamente reconocible y que tiene que funcionar de cierta manera y con ciertas lógicas espaciales y temporales referidas al orden de lo real para poder entrar, etc., etc.

J: *Hay que ser eso. Se plantea que hay que ser ese personaje.*

B: Sí, entonces empieza a haber ya una preminencia de la literatura y de una mirada sobre lo teatral, que manda para atrás lo que serían las potencias arbitrarias de la actuación; los despliegues sin sentido, donde el sentido se va a constituir, hay que inventarlo. También se abandona un poco todo eso porque es muchísimo más laburo,

es mucho más fácil, agarrás una obra más o menos, si no sos un pelotudo, más o menos la obra se hace. Tenés un escenógrafo, un vestuarista, un iluminador, tenés rubros, le decís a los actores algunas cosas, planteas los movimientos y la obra más o menos, se parece a un montón de otras obras.

J: *Claro, se repite.*

B: Sí, porque el teatro se repite mucho. Pero bueno, así que no es muy optimista mi mirada.

J: *Sí, veo. Justo hablaba con el Pollo lo mismo, él me decía que esta segunda ola, este segundo encierro, lo mató anímicamente en relación al teatro, fue un golpe muy duro. A nosotros acá en Bariloche nos pasó lo mismo, nos pusimos a ensayar ya mediados por los protocolos, mediados por toda la realidad que nos toca y de golpe -y no che, hay que cuidarse ahora no se puede, hoy no se está pudiendo hacer- como que golpeó un montón y el panorama no es muy alentador en principio.*

B: Sí y además, ya te digo, no es sólo la situación específica del riesgo sanitario, sino que la relación con el espectador se va a complicar, porque va a estar presente durante mucho tiempo la idea del contagio y los sentimientos que el contagio genera, esas intensidades, la teatralidad de la escena, lo teatral de que vos digas -che, estamos todos detrás de barbijos, no nos tocamos más, una locura, una situación imposible; digamos hace un año y medio o dos años, aún en el peor de los de las escenas de la negatividad no podemos llegar a eso. Le va a costar mucho al teatro encontrar tema; va a enfrentarse permanentemente con el monstruo, si lo toma como referencia la única hipótesis para mí es un teatro muy oscuro y de un orden casi siniestro, que pueda tocar una cuerda por afuera de la intensidad negativa que nos plantea la pandemia. La pandemia vino a revelar también lo que todos sabíamos y nos decíamos brutalmente, que el mundo está dominado por unos hijos de puta absolutos y que el hombre está al borde de la extinción producto de esa hijaputes y que esa hijaputes se ve, se escucha, permanentemente todo el tiempo, desde que te levantás hasta que te acostás e igualmente te la tenés que morfar.

J: *El otro día me estaba sonando en la cabeza que mucha gente usaba la palabra interpretación para referirse a la actuación y vos decías la traducción y la*

interpretación. Creo que el lugar de la actuación que estás hablando vos es un poco más de la actuación como creadora también, como creadora de discurso escénico y no de que se interpreta algo que le viene dado para reproducirlo en la escena.

B: Sí, o por lo menos hay que aceptar que son dos teatros distintos y que tienen niveles de dificultad diferentes y que tienen también entonces, representantes distintos. Es como si te dijera -mirá, a Urdapilleta no creo que le interesase hacer tales o cuales textos o narrar tales o cuales obras a él o a otros-. Hay actores que están deseosos de tener una relación con el lenguaje, que los obligue, que los cuestione, que los problematice y que los lance hacia una zona del juego, que saben, es más sabrosa y más poderosa. Está bien que en general, muchos de esos actores, en la medida en que ya tienen trayectoria y han desarrollado su propia técnica y su trabajo, no van a arriesgarse a que alguien que quiera tener expresiones de vanguardia experimente con él. También me parece absolutamente razonable que se defiendan la actuación de algunas ideas renovadoras, que de repente lo exponen, porque después el que está arriba del escenario, eso no hay que olvidarse nunca, el que paga el precio, el que intercambia con la carne, es el actor y es una transa dura esa, no es todo éxito y rosas al terminar la función. También se terminan las funciones y no hay nadie en la puerta porque ya eran pocos entre el público y en la sala hacía frío y tuvimos que levantar la escenografía y tardamos como media hora y entonces cuando salimos no hay nadie.

J: *Leí algo de Óscar Cornago y hablaba de la actuación emancipada, una emancipación de la actuación, pero no por eso independiente del lenguaje justamente.*

B: No, porque sino está perdida. Si la actuación no tiene algo que la trascienda, el narcisismo es el único camino. En la actuación se verifica o por simple vanidad o por una técnica depuradísima. Digamos, por simple vanidad, es alguien que se considera excepcionalmente inteligente, excepcionalmente lindo, excepcionalmente dúctil, alguien que la tiene clara, por decirlo tontamente, y sino la actuación que al no encontrar un elemento más totalizante, queda muy centrada en sí misma y en su técnica y depura de manera obsesiva su técnica, pero también con el riesgo de anquilosarse y de quedar atrapado en el corsé constructivo; o sea si no hay relación ahí con la dirección, si no hay relación con una mirada que, justamente, te mande para otros lados y te reproponga tu vínculo con la escena, está en problemas la actuación.

Los actores cuando son inteligentes quieren probar, quieren acumular, pero también si son inteligentes no se van a someter a una mirada que esté ahí probando de manera banal.

J: Bueno, el Pollo trabaja sobre lo afectivo, no en términos de memoria emotiva, sino justamente como el cuerpo afectado. Él tiene el objetivo de generar verosimilitud no en términos realistas, sino en términos de sostenimiento del propio lenguaje en el que se inscribe esa actuación. Lo afectivo, en el teatro que haces vos, ¿ocupa un lugar importante?

B: Sí, enorme, porque el campo emocional es un contacto muy directo con el espectador. El tema es que también ahí el riesgo es, qué afirman esos estados emocionales, esas emociones, qué afirman, qué lenguajes desarrollan. En principio, deben estar presentes porque son elementos muy motores y muy dinámicos del relato humano, entonces van a tener que estar presentes en cualquier relato que se haga, van a tener que aparecer en determinado momento, situaciones de gran comicidad, de gran alegría, de gran erotismo, de violencia y de tristeza profunda; van a circular como ráfagas entonces, esos actores van a tener que tener una capacidad en su registro de actuación de esas potencias, porque van a trazar vectores, van a trazar líneas de actuación y eso va a ser la construcción del relato. Yo, en general, me ciño a una idea donde hay en lo aparente un relato reconocible, aún en las formas más surrealistas o más absurdas, hay un relato, a lo mejor la forma de enunciar del relato ya tiene cierto forzamiento, pero si no en general, es un relato simple que se va complicando y que va conteniendo elementos cada vez más extrañados, pero el relato de soporte es simple. A mí me parece que toda abstracción limita la actuación; cuanto más abstracto sea el relato y los elementos escénicos, más limitada va a estar la actuación, para mostrar lo abstracto de actuar. Lo verdaderamente abstracto es que esté actuando, y además esté actuando algo que no parece tener una importancia decisiva del punto de vista del tema y sin embargo es enorme, por lo cual el relato tiene que ser un relato menor como nuestra vida, como los sueños del pueblo, por decirlo así. Favio es un buen ejemplo, ¿no? De un talento enorme, pero digo, un ejemplo de lo que sería el mundo menor, el mundo de los elementos simples, muy cargados de emotividad, mitologizados por la emoción, convertidos en íconos. ¿Así es la historia no?, la madre,

la novia, el primer amor, la infancia, la revolución, quiero decir, la hipótesis de lugares de nominación que quedan mitológicamente afectados por una intensidad, por una suerte de tañido de una campana emocional. El mito, la construcción del mito.

J: *Algo de este relato que decís, así simple, también te permite como espectador descansar de la idea de entender, ¿no?*

B: ¡Claro!, lo que te puede parecer raro es - ¡mirá qué locura lo que hace, pero yo entiendo lo que les pasa a los tipos! Sería esa hipótesis. Sí, claro. En mi caso ya no es un tema de preocupación, a mí lo que me preocupa es cómo ligar los distintos niveles de intensidad y de fugas que el relato contiene. Cómo hacer que no se vea mucho, - que no salte la púa digo yo- el cambio de registros temáticos y la aparición momentánea de otra cosa que vos no te puedas cuestionar, que vos sigas el impulso de esa verdad escénica, de esa melodía sinfónica que es la escena, que te captura, que te toma, y que van apareciendo cosas que decís, cómo, ¿cómo se llegó a eso?, bueno eso es lo que me preocupa más, esos ligues o esos puentes.

J: *Tanto vos, como el Pollo, Pompeyo, Catalán, nombran mucho a Bacon y la idea del accidente. ¿Eso sería generarse accidentes en el ensayo para encontrar lugares nuevos?*

B: No, es mantenerse en torno. Primero la referencia a Bacon es porque sobre todo en una entrevista que tiene con Marguerite Duras, él está muy lúcido, muy inteligente, entonces tiene un par de apreciaciones verdaderamente muy singulares en relación al tema de la ilustración y del riesgo de la pintura, llevado a una idea decorativa, etc. Cuando habla del accidente y por ende del azar, tiene esa idea de mantenerse en torno, de no cerrarse y tratar de definir la mancha y que aparezca entonces finalmente la figura o la forma más reconocible, porque el riesgo sería abandonar lo que me está sirviendo. Es muy claro en el cuerpo cuando se está jugando o bromeando un poco en los preparativos. Todo es preparativo, ¿no? no lo digo como un momento menor. Todo es preparativo para que en algún momento dado algo ocurra y entonces la actuación se dispare y coloque su campo asociativo, en consonancia con el impulso que viene desde afuera, de la dirección y algo se arme y entonces se arme como una especie de coagulo teatral, momentáneo, que después va a entrar en contacto con otros, etc., etc., y va a construir después una historia, pero tiene cierta autonomía la génesis de esas

intensidades, no pueden venir del relato lineal, están forzadas, tienen una existencia anárquica. El tema es ese, cómo hacer para que no se note que es todo un arbitrariedad absurda donde estoy mezclando, estoy generando impacto. Hay muchos. Whebi hace eso, de siempre, un teatro que busca impacto. Hay que ver lo que se hace, en el teatro como en el deporte hay que ver cómo juegan, porque si no, los discursos se emparentan y los teatros son divergentes o singularidades, pero bueno, ese es otro tema. A mí me parece que la idea de lo paralelo, de lo lateral... pero eso está mucho en Shakespeare también ¿te acordás lo de Hamlet? ¿te acordás lo de Polonio?, embistiendo de costado y de manera indirecta vamos a lograr nuestro cometido. Eso está muy presente, esa idea de mantenerse alrededor, de no ir de manera directa al objetivo. Me parece que eso es muy poderoso de Bacon y lo dice muy poéticamente y como el tipo pinta lo que pinta, por otro lado, es que dan ganas de creerle ¿entendés? porque pinta lo que pinta.

(Transcripción realizada por Lucrecia Alzueta)

Juan de Paz (J.D.P.): Estoy trabajando sobre el taller del Pollo¹¹, que ha estudiado con vos, ha estudiado con Bartís¹², con Pompeyo¹³, y hay como un árbol genealógico de líneas teatrales que, no sé, leyéndote a vos, un poco de tu blog o escuchando alguna entrevista, leyendo el libro de Pompeyo que sacó hace poquito o al mismo Bartís

Alejandro Catalán (A.C.): ¿Hay un libro de Pompeyo?

J.D.P.: Sí lo encontré de pedo, creo que salió en 2019.

A.C.: ¿Es sobre actuación?

J.D.P.: Es sobre las Máquinas Teatrales¹⁴ más que nada, que es más cerrado el mundito ese.

A.C.: Claro

J.D.P.: Pero hay algo, no sé, si se quiere filosófico, con respecto al teatro que es emparentable en ustedes y en el Pollo también ¿no? Desde miradas muy diversas. El Pollo siempre habla desde un lugar muy militante de la actuación; como si hubiera que defenderla de algo o se tuviera que ganar un lugar. Y quería preguntarte ¿qué pensás con relación a eso? ¿qué lugar sería? ¿y de que habría que defenderla? Si es que hay que defenderla.

(silencio. J.D.P. ríe)

A.C.: A mí me parece que a la actuación más que defenderla ... no sé si la palabra defensa presume un ataque ¿no? y yo siento que es más como un...(silencio) no sé qué palabra ... pero me parece que lo que le pasa a la actuación fundamentalmente, es lo

¹¹ José Pollo Canevaro: Director, dramaturgo y docente de Técnica de la Actuación y Taller de Producción. Estudió con Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán., Pablo Ruiz, Beatriz Catani, Laura Valencia, Graciela Martínez.

¹² Ricardo Bartís: Actor, director y dramaturgo. En 1986 crea el Sportivo Teatral de Buenos Aires, espacio de formación de directores y actores.

¹³ Actor, director teatral, dramaturgo y docente. Desde 1990 dirige el Teatro Estudio El Cuervo

¹⁴ La técnica de la Máquina Teatral es una «ortopedia» que pretende que el actor pueda quitar ese velo para «conectarse con la verdadera fuente, quitar la máscara para percibir lo real». El actor se convierte así en «un prisma que refracta la luz emanada por la fuente y la transforma» por Lautaro Dapelo. Recuperado de <https://coranytermotanque.com/2018/11/pompeyo-audivert-y-la-tecnica-para-desvelar-el-misterio/>

que le pasa a cualquier actividad en este mundo, que es que el mercado le configura un modo de ser, un sentido del hacer; procedimientos a los que induce la manera en la que el mercado te hace sentir. Quiero decir, nosotros estamos en una época donde partimos de una sensación de desestimación total, o sea a nadie le tiene por qué interesar lo que hacés, y no está muy claro cuál es el sentido de lo que hacés. Es decir, antes en el siglo XX había un sentido que era ruptura/academicismo, por lo menos. Uno decía “voy en contra de las formas dominantes, propongo una manera de afirmar un territorio de libertad soltando los obstáculos que las formas hasta el momento imponen y sostienen”. Y esa no es nuestra circunstancia. No hay formas dominantes, nadie te está imponiendo algo, no hay una práctica que se adjudique una nueva verdad ... una realidad humana más libre. Es que lo que tenemos, lo que compartimos es un contexto en el que el sentido que se le ofrece a esa desestimación desesperante es el éxito. Pegarla, hacerte conocido, que te reconozcan ¿no? que te premien, que gustes, que vaya gente, sentirte consumido, que te pudiste inventar como un producto deseable para el mundo audiovisual.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Eso genera procedimientos esencialmente mercantiles que son el impacto, cada uno está preocupado por impactar de alguna manera y el impacto que tiene su sintomatología particular, digamos. Así como al actor del siglo XX tenía síntomas formales, como si este actor puede actuar eso y nada más. “Este está formateado así, este está formateado así, este está formateado así”. Cada habitante del mercado encuentra su manera de impactar, la operación que lo hace atractivo y eso genera aislamiento, eclecticismo y cristalización. Entonces a la actuación hay que cuidarla, si hay que cuidarla o defenderla yo no sé. En realidad, es como ... (silencio) cómo tratar de que sea el instrumento de la generación de un mundo con otras reglas y con otro sentido. O sea, no comerse el viaje mercantil. Es cómo liberar a la actuación del viaje de la fama, el reconocimiento y la guita y disponerse más en términos vinculares, más grupales, más de transformación, más de actuar para entenderte, que entender la vida y tener encuentros que te permitan dejar de ser el mismo. O sea, sacar a la actuación del problema la hago bien/ la hago mal, gusto/no gustó. Y que genere una realidad vincular que sea mucho más importante que lo que el mundo puede opinar, o lo que le

puede parecer. Y tener un vínculo con los otros seres del mundo más ligado a ser anfitrión de la manera en la que vive tu tribu, más que ir al mundo a conquistar esa mirada, a ser convalidado. Pero bueno es un movimiento enorme. Pero yo creo que más que defenderla hay que correrla, correrla del mundo. Como inventar tu refugio, tu cueva, tu hábitat. Y que nadie te venga a hinchar las bolas, ni nada. No es que eso genera... (silencio) después si la actuación dentro de lo que serían los dispositivos productivistas, digamos, sí está cagada a palos, pero como todo. Como todo, digamos, todos están temerosos de no gustar, todos. Y eso genera síntomas que en la actuación e implicadamente la dirección ahí también, se percibe el apuro para hablar, la falta de escucha, el eclecticismo expresivo. Como que la referencia de género o de complicidad, tanto paródica como solemne, como única manera de reunir un grupo de gente en algo que parezca más o menos una cosa. Si no es muy disperso todo, y bueno las miles de maneras de impactar en la actuación o desde otros rubros. Y la actuación queda siempre muy invadida porque es la superficie a través de la cual todos los rubros buscan su manera de impactar. A través del actor impacta el autor...

J.D.P.: ¿Cómo? Es lo que se expone, digo. La carne se expone ahí.

A.C.: Claro, la luz cae sobre el cuerpo del actor, y las indicaciones del director y la inteligencia del director también se hace notable en las maneras en que se organizan los cuerpos. Como que el actor es portador de ... confluyen todas las necesidades de impactar, incluso la de sí mismo. ¿No? como bueno, el actor que quiere impactar con su voz, el actor que quiere impactar con su belleza, el actor que quiere impactar con su habilidad, el actor que quiere impactar con su intensidad, el actor que quiere impactar con su humor, el actor que quiere impactar con su rareza, con su osadía. Muchísimas maneras de resaltar un aspecto que es la publicidad de tu acto, digamos, del sentido de tu hacer, lo que vos estás vendiendo como recurso estimable de lo tuyo ¿no?

J.D.P.: Para que te contraten de vuelta.

A.C.: Sí, claro como que en términos profesionales cada actuación es el casting de la actuación que viene.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Como la actuación no la podés crear junto con otros, necesitás ser convocado, elegido. Gustar.

J.D.P.: Claro. Pienso a la vez -no sé si estabas por decir algo porque se congeló tu imagen-

A.C.: No, no, no.

J.D.P.: Que además de toda esta lógica de impacto en relación al sistema productivo, en lo teatral también sucede que la actuación se subordina a ciertos rubros por ejemplo el texto, o la mirada de la dirección o la mirada de la producción, y también en relación a las formaciones actorales, digo a las escuelas de actuación, si se quiere, hay ciertas lógicas más de un modelo al cual llegar, y un poco lo que, por lo menos... lo que he podido ver en el taller con vos, y algunas cosas que hemos hablado, que el modelo es el propio cuerpo, y como que cada cuerpo tiene su propia potencia a desarrollar, a desplegar. Nada, es que se me venía un poco eso que habíamos charlado también, ahí en la reunión post-primer seminario¹⁵.

A.C.: Sí... ¿Lo primero que dijiste, antes de hablar de que el cuerpo era el propio molde? Ah, de cómo... Sí. A mí me parece que lo que unen son las leyes de producción, en términos mercantiles, quiero decir lo que el discurso dice que: “bueno chicos sería tanto tiempo, tal lugar, tal texto, tal elenco, tal fecha ¿no? estos ensayos, ¿no? ¿eh? ¿tamo? Lo que junta son acuerdos de producción. Uno no se junta, o sea, no, no, no... Después dentro de esos acuerdos hay gente que se lleva mejor, gente que se lleva peor, gente que se enamora, gente que se odia, cosas que resultan más lindas, cosas que resultan más feas, pero hay cómo un acuerdo de... de un tiempo y una inscripción en el mundo razonado. Es decir, esto tiene un sentido al menos ligado a... como sentido de exposición, como si va a ser una buena , ponele digamos “no hay guita, pero va a ser una buena vidriera para mí estar acá, con esta gente, ta, ta, ta, ta, porque si no me deprimó. Sino siento que no tiene ningún sentido, como que por lo menos me vean acá, o que por lo menos me vean. Todo lo demás, digamos, por fuera de esa circunstancia, la única alternativa es el amor. Quiero decir que sea un encuentro que no tiene que estar preocupado por ninguna de las cosas que se preocupa en la producción. Como si, “bueno vemos, yo qué sé, pero vamos a hacer, vamos a ver cómo nos llevamos, Que

¹⁵ Mención a un seminario realizado de forma virtual, durante junio de 2021

nos va apareciendo, si se verifica que tiene un sentido seguir. Juntarnos. Si nos gusta lo que aparece, si nos enriquece. Y casi que, es más las ganas de estar con los otros, que las ganas de ensayar en términos productivos. Y bueno, Che, hoy estoy rayado, no puedo, no puedo hacer nada. Entonces charlamos, porque nos queremos, porque somos amigos. Y porque tenemos toda la vida para hacer esto. No, no, no hay apuro. No es que: “che, vamos, que desaparecemos del mundo”. (silencio) Pero bueno, son como dos maneras de vivir, no solamente actuar. (silencio) Te deprimí.

J.D.P.: Sí. No sé qué voy a hacer ahora (risas). Sí. Digo, esta es la síntesis que hacés de la lógica de impacto parece que... Como que resume eso. Digo, por ejemplo: “Vamos a hacer una obra que hable tal tema... de violencia de género”, entonces ya el impacto está preestablecido por el tema.

A.C.: Sí. Sí, sí. Bueno, digamos en general, en esta época las cosas tienen que existir, primero como proyecto ¿no? Como carpeta. (*silencio*). Quiero decir como que tienen que ser buenas ideas, o sea, les tiene que resultar excitante a alguien que lo lee. Que lee la explicación de lo que eso va a ser. Este. No sé si hay algo más contrario a lo artístico que eso ¿no?, que esté buena la idea. Entonces después estamos todos sometidos a hacer eso, más allá de lo que nuestra naturaleza imaginaria realmente pueda desplegar y nuestras asociaciones, nuestros trazos concretos ¿no? como si lo mejor que le puede pasar a una idea es caer, frente a la aparición de una expresión, no de una idea. Pero bueno, después hay que... digamos, que en función de la carpeta la expresión hay que tenerla media... media... contenida.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Como cuidarse, porque la expresión, como dice Ure¹⁶ “es una hemorragia”. De repente se abre ese espacio y decís sí, sí, está buenísimo, pero no se nos va. Eso no, no podemos ser fieles a la expresión, tenemos que ser fieles... a la idea. Entonces suelen ser experiencias donde prevalece el armado racional. Y la exhibición... publicitaria de los valores que se anticipó.

¹⁶ “Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama *teatral*, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina.” Ure, A (2012) “Sacate la careta, Ensayos sobre teatro, política y cultura”, pág. 65. Buenos aires, ed. Biblioteca Nacional.

J.D.P.: Te iba a preguntar algo en relación a esto. Por algo que habías nombrado en algún momento de la... -no sé si ir con esa palabra- pero algo de la ficcionalización del cuerpo, o vivir el cuerpo como otre. Que cuando se está viviendo eso, aparece un mundo, ¿no? aparece un mundo, y sobre todo si estoy en vínculo con otros, ahí se va construyendo ese tejido. Como que se va constituyendo la propia lógica de ese mundo por ese vivir el cuerpo como otre, no sé si me explico.

A.C.: Sí.

J.D.P.: Y que se veía ayer digo, lo veía hacer en esta... especie de muestra o en ese "dejar espiar el trabajo". Que cada cuerpo tenía una historia por detrás y le decía algo a alguien, o miraba uno, y se me constituían un montón de cosas. Más allá de que después sí empezamos a repetir, y que se van algunas cosas estableciendo, me parece que hay un mundo que aparece en el hacer que se vuelve muy potente o mucho más potente, que sí lo estoy preestableciendo o enmarcando de antemano. No te hice ninguna pregunta, pero pensaba en eso. (Risas)

A.C.: No, no. Estamos pensando, ¿no? Mientras hablaba pensaba que bueno, en realidad, nuestra vida es el efecto de la manera en que somos capaces de llevar nuestro cuerpo. Es igual que la ficción. La vida que tenemos es la manera en que esto que somos concretamente, cómo nuestro cuerpo se lleva con la época, con su familia, con su historia, con lo que es capaz de asumirse. O lo que es capaz de desear, con sus temores... somos ese cóctel y eso es lo que va generando nuestro mundo y también sus posibilidades de transformación. Los acontecimientos que nos hacen desear otro tipo de vínculos, u otro tipo de situaciones. Lo mejor que te puede pasar es que el proceso sea de apertura, ¿no? como de ir soltando ataduras, prejuicios, temores y poder reconocerte más honestamente y abrirte a frecuencias más abiertas también. Y si uno a través de la ficción tiene la posibilidad de jugar con un cuerpo que está más libre que el que uno logra llevar en la vida cotidiana, obviamente eso va a segregar otro mundo, que no porque sea ficcional es menos cierto. Porque es un cuerpo que está aprendiendo a vivir de otra manera.

J.D.P.: -Te volviste a congelar, pero estás ahí-

A.C.: No sé si es que no me quedo quieto, eh, por momentos.

J.D.P.: Pero de golpe, quedas como en una pose muy para fotografiar.

A.C.: Estoy muy acostumbrado a los reportajes, ¿viste?

J.D.P.: Claro...

A.C.: ¡Periodista y fotógrafo!

J.D.P.: En algún momento nombraste esto de crear el mundo con sus propias reglas, y solés hablar mucho de la verosimilitud. Y una frase que me quedó mucho, no sé si la leí en tu blog o la escuché en alguna de las charlas, en relación con que en la vida no vivimos argumentos, sino procesos, ¿no?, y quizás, la idea de proceso es como un fundamento de lo verosímil, ¿puede ser?

A.C.: Como un fundamento de lo verosímil. Y puede ser ... sí, sí, sí. De hecho, la inverosimilitud muchas veces aparece en la precipitación de las cosas, ¿no? En buscar el clímax de las cosas o como las cosas, citan, dejan asentado algún dato racional para la acumulación mental del argumento, no de lo que justifica como anécdota la cosa. Y los procesos son propios de los sujetos, digamos, no de los argumentos. A mí, como a mucha gente, nos sucede que todo el tiempo salimos de una situación, de un vínculo, de una cosa y decimos “che, el día de hoy puede haber sido una película de pe a pa” o “estas últimas tres horas podrían haber sido una película”. Por cómo, o cómo no quedó modificado, por cómo uno siente que todo ese tiempo tuvo la sensación de estar siendo transformado. Esa es la específica manera actoral de generar acción, que es alguien que está cambiando. Alguien que empieza a tener nuevas respuestas para un mismo estímulo y entonces se le abren otras cosas. O alguien que modifica su percepción. Sí, la palabra proceso es lo contrario a lo que induce al mundo que es la efectuación. Quiero decir, si es proceso no necesariamente llega donde se quiere. Y eso es un problema para el productivismo porque estamos ... “vamos a hacer esta obra, no lo que nos pasa a nosotros con esto. Tenemos que hacer esto, tienen que ser ustedes, ni se caigan, ni después quieran traer un amigo, y tiene que ser en este lugar y tiene que ser, digamos, tiene que ser esto. Esto. Hay que efectuar esto ¿no?, ¿Eh? Y un proceso no es así. O sea, que, en general, lo que hacemos es sacar a la actuación de lo que sabemos que es mejor para los vínculos más estimados de nuestra vida, sabemos que, en el amor, en la amistad, quiero decir, lo mejor es que sea un proceso, no que sea

una efectucción. Este, pero bueno, estamos arreglando matrimonios en general. (Ríen)
Con separaciones previstas. Con conveniencias. De algún tipo.

J.D.P.: Si esa idea de lugar al que llegar con los vínculos. Y qué hay... Pero pienso en el proceso. El pollo también habla mucho del proceso, ¿no? El proceso afectivo. Que, leyéndote en alguna entrevista, hablabas del proceso expresivo, más que de lo afectivo, pero me parece que son como medio inseparables. Hay algo de lo afectivo que se refleja justamente en lo expresivo.

A.C.: Sí, depende de sobre qué estés hablando... al proceso le subrayas algún elemento más... No habiendo un equívoco muy injusto, digamos, estamos hablando de generar una causalidad propia de un sujeto, o sea, que se vaya viendo lo que alguien le está haciendo a las cosas, ¿no? los vínculos. Que lo puedas seguir. Que no pase por entender algo trascendente a él. Sí, bueno. Es lo que estoy viendo que pasa. ¿No? No, es que tengo que entender, no necesito supuestos culturales para ver lo que este muchacho está atravesando.

J.D.P.: Y pensaba por qué... Bueno, el Pollo habla todo el tiempo de la construcción de la verosimilitud, trabaja mucho sobre diversos ejercicios que hace para trabajar sobre el movimiento afectivo, no quedarse en un lugar. Y leía la otra vez que decía que algo de lo verosímil en la actuación tenía que ver con la organicidad entre la visualidad de ese cuerpo y lo sonoro de ese cuerpo. Como que ahí hay una situación verosímil propia de ese cuerpo que actúa, pero también una situación de la verosimilitud de la actuación al servicio de funcionar como aglutinante de este mundo que se está construyendo o de los elementos teatrales que aparecen. No sé si me explico. Como si lo pudiera clasificar en dos formas de pensar, la verosimilitud de la actuación.

A.C.: ¿Qué dos formas?

J.D.P.: La verosimilitud propia de esa organicidad visual y sonora de ese cuerpo. Y de ese cuerpo instalado en ese mundo que se está construyendo. Que digo en la actuación va a hacer creíbles las cosas que suceden con el mundo que tiene alrededor, de la escenografía, el vestuario, la ropa.

A.C.: Lo mejor para... digamos.... Si hay una condición de verosimilitud que las cosas se puedan amalgamar. O sea que las cosas puedan confluir en una textura. Eso es lo

que evita la fragmentación, el eclecticismo o sea cada rubro, tratando de estar lindo. Como disociar valores cuando cada rubro está como ocupándose de que se valore su eficacia. Lo lindo que tiene para darle al mercado. Entonces esa amalgama implica una intermodificación, nadie va a hacer lo que conoce. Todos vamos a hacer lo que nos junta. Y ahí aparece una expresión. Con una virtud verosímil. Como una unidad dinámica, una manera de ser. ¿es claro lo que dije?

J.D.P.: Si, sí. Me gustó esta idea de intermodificación. Que también tiene que ver con lo que hablábamos antes de que vamos a hacer algo que no sabemos qué es todavía, como que de alguna manera nos vamos a ir modificando en conjunto, para constituirnos en otra cosa nueva. No sé si mejor o peor, pero es una cosa nueva.

A.C.: Es como que lo único que sabemos es que tal como somos, no vamos a servir. O sea que la eficacia de cada uno es lo primero que va a quedar afuera.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Por eso es una decisión muy a contrapelo pero que no es heroica, que no es de valiente, de mandado, es como de la necesidad de una calidez, de una sensación más cercana al recreo que al trabajo, de poder vincularse sin presiones como querer estar más como festejando las cosas, sin apuro. Por eso es como una manera de vincularse con la actuación que convoca a otra manera de vivir. Como que no te podés subir al tren productivista, porque te sentís que no, que no sería lo que querés, la manera en que querés encontrarte con otro, el nivel de implicación que querés poder sentir, o el nivel de importancia que esos otros pueden adquirir en tu vida. Como que no es algo más, algo importante, no es algo que estoy haciendo y que va a terminar y va a venir otra cosa. Es para siempre, mientras se hace, hasta que se termina como todo. Pero es existencial la relación con eso, con lo que estamos haciendo. Y que, como todo proceso, justamente puede llegar a ser expuesto o no. Como que la exposición es algo que tiene que llegar también. Que el proceso tiene sentido por sí mismo, porque cada encuentro tiene sentido, por corrimientos, por aprendizaje por transformaciones. Me pasó últimamente que hice un par de procesos que no llegaron uno a nada y otro relativamente se expuso un poco. Pero como que cada uno mantuvo con la exposición la relación que necesitaba. La actuación es una actividad mucho más amplia que la idea

que nosotros tenemos del mecanismo que te lleva a quedar frente al público. O sea, puede haber una experiencia mucho más potente en un proceso que no llegó al público, que en un proceso que llega al público. Depende de qué es lo que te hizo en el cuerpo tu subjetividad, los vínculos que encontraste, depende cómo fue esa experiencia de vida. Es muy gracioso, uno tiene experiencia que no puede poner en el currículum, porque no tiene fecha de un porongo, no tiene lugar, no tenés nada. Por más que fueron quizás más importantes que cosas que tuvieron premios y viajes, y que, por ahí, más allá de la euforia y la alegría de que ya que el mundo reparte la pelotudez, a veces le tocan a uno. Por ahí, en términos de vida, estos premios y viajes no te enriquecieron nada, tampoco fueron tan importantes como aquellas cosas que no tenés dónde mencionarlas.

J.D.P.: Claro. Si se torna de un lugar más de disfrute, también. Pienso en esto de lo heroico que decías, pero también en un lugar que... no sé a mí me permite disfrutar un poco más de la actuación, entrar en esa lógica de “bueno, nos estamos juntando un poco a ver qué pasa”.

A.C.: Si no es para disfrutar del encuentro, no tiene ningún sentido, o sea, si no es porque querés encontrarte con esos, incluso para no ensayar. Si no necesitás encontrarte con esos no tiene sentido. Es el tono que necesita tu vida, no tiene ningún sentido. Bueno, mejor que haya guita, que haya fecha – que haríamos – si no va a haber eso mejor ponerle un mecanismo productivista y a implicarnos lo menos posible, digo no pelearnos, no esperar tanto, digamos.

J.D.P.: Claro, sí, sí. De vuelta estás para las fotos ahí congelado. Entonces por el momento, no sé si seguís hablando o no. Pero bueno, queda bien en la imagen. Esta bueno.

A.C.: Gracias. A esta edad se agradece todo. (Ríen) Pensaba por ahí alguna pregunta más, para no molestarte tanto en relación a...

A.C.: Por mí tranquilo. Aparte recién empezamos.

J.D.P.: En relación al afectivo, que lo fui nombrando, y lo fuiste nombrando. ¿Qué importancia tiene el campo afectivo para la actuación? y si ¿es un atributo entrenable o

no? ¿o aprendible? o alguna manera de empezar a tenerlo más a la mano cuando es algo que nos sucede continuamente en la vida

A.C.: La afectividad es un componente de la expresión actoral. Bueno...más allá de lo actoral ¿no? Como que uno si disecciona un gesto expresivo de otras cosas tiene afecto. Y el proceso del afecto, de los sentimientos, de las afectaciones, es lo que genera esa sensación de continuidad, de estar siguiendo, de estar presenciando la actualidad de un sujeto, porque ves cómo emerge y se modifica el costo de ser. Es básicamente quizás sentir. No digo costo como algo negativo, digamos, que nada, ni que ese ser no es ... indemne... a cosas, que no se desliga, que no tiene una relación fría racional, que no es un cuerpo despegado de lo que se puede percibir que ahí sucede. o bueno lo que dije antes. Era más claro ¿no? Eso sería – me parece – como el sentido de lo afectivo. Siempre hay muchas discusiones: si es de afuera, si es de adentro o el estado. Viste la palabra “estado” tener el estado, no tener el estado. Es como una zona media polémica.

J.D.P.: Sí. Y cierta reticencia también a no sé ... Yo estudié en la escuela de teatro de La Plata ¿La conoces?

A.C.: No directamente.

J.D.P.: Y también acá en la Universidad de Río Negro. Con diversos docentes que tienen miradas muy distintas y por ahí hay como, que no te gane... que no te gane lo afectivo. Es como todo desde un lugar mucho más formal y el otro día le preguntaba a Bartís en relación a esto, justamente: ¿Qué importancia tiene lo afectivo? Y él me decía algo en relación a que ese campo emocional es el contacto directo con quién mira y con quién está actuando conmigo. Y que creo que tiene que ver un poco con lo vincular que hablábamos antes también ¿no?

A.C.: Si, es lo que – está bueno eso – es lo que decíamos. Es lo que presencialmente se manifiesta como uno siendo afectado y transformado por lo que sucede.

J.D.P.: Sí, y de hecho Pompeyo vino a dar un taller acá, hace dos años, de Máquinas Teatrales. Y si bien él habla todo el tiempo de la composición y se vuelve una cuestión súper formal de construcción del cuadro escénico, de la composición expresiva y demás, nunca deja de mencionar lo afectivo. Y yo eso le pregunté – cuando lo tuve que

llevar al aeropuerto – le pregunté porqué hay algo de las Máquinas Teatrales que son como si fuera la teatralidad en estado bruto, un procedimiento teatral en estado bruto y si había algo de lo afectivo que le otorgaba como una dosis de verdad o una dosis de vida a eso. En aquel momento recuerdo que él estaba de acuerdo, no sé si le pregunto ahora si va a estar de acuerdo, pero ... es esto que estás diciendo vos. Estoy viendo vivir un poco ¿no?

A.C.: El costo del intercambio, pero de todas maneras... las palabras en términos escénicos son mejores al pie de los acontecimientos, de las cosas porque vaya a saber qué es lo que “campo afectivo” (J.D.P. ríe) significa. Por ahí estamos muy de acuerdo y después vas a ver y decís “pero bueno, ¿por qué están tan de acuerdo si yo veo que lo emocional tiene lugares tan diferentes?” como que en las palabras somos todos más democráticos, en las palabras, más buenos. Pero bueno, después lo que uno propone es la manera en que ese cuerpo puede vivir. Como una manera de vivir propone. Y es ahí donde está la propuesta, en el grado de autonomía de lo vincular de la actuación. ¿Qué imágenes de libertad – no como denuncia, no como confrontación – sino como qué grado de *decisividad* tienen los cuerpos que hacen? Y ahí lo afectivo bueno, yo qué sé, nombra a las cosas totalmente diferentes, porque son maneras de vivir diferentes. Todos tienen afectividad, pero cuán decisivo es eso como acontecimiento narrativo ya depende del juego que habilita corporalmente cada práctica ¿no?

J.D.P.: Claro. La forma de jugar. Y en ese sentido tiene – ya que nombraste el juego – la forma de juego que presenta cada práctica. Pero hay algo de la actuación que es súper lúdico ¿no? Y en esto de... por ahí te lo digo todo muy mezclado ¿no? pero, lo verosímil, o lo afectivo, o el habitar el cuerpo como otre, y creer en ese cuerpo que estoy habitando, y que a ese cuerpo le suceden cosas. Es un poco como el juego de niños. Como ese niño que se cree que es Superman y puede saltar por la ventana. La actuación tiene un condimento extra que es el ser mirado – si estoy diciendo pavadas frenáme – (Ríen).

A.C.: Tranquilo. Me parece que es un trabajo, digamos, que poder volver a actuar... viste que hay una figura nietzscheana, del sentido de la vida, que es el camello, el león y el niño. El camello es el sentido del esfuerzo. El león es el sentido por la conquista. Y el niño es el juego. Y nos debatimos un poco entre camélidos y leones. Y poder volver a

poder conectar con la actuación, como niños, es una decisión fuertísima, y es un vínculo muy declaradamente consciente con el mundo. Quiero decir, son unos adultos que quieren generarse condiciones de niños para jugar, o sea que dicen “che, esto es una locura está lleno de camellos y leones. Vamos a inventarnos nuestro pelotero. Vamos a inventarnos nuestro día después de la escuela. Y aparte el otro día justamente lo comentaba con alguien, no me acuerdo, pero uno sabe que el juego dramático, para los chicos es elaborativo. Y que la actuación puede serlo en la misma medida. La actuación es la oportunidad de que tu cuerpo juega a tramitar sensaciones que no conoce. A vivirse de una manera que no conoce, con lo cual está más cerca del juego dramático de los chicos que de los méritos compositivos y la buena actuación.

J.D.P.: Quedaste en esta imagen. Esta es tu imagen ahora.

A.C.: ¿En serio? Ah, mirá. (*ríen*) qué cosa. ¿pero vos tenés floja la señal?

J.D.P.: Puede ser.

A.C.: Puede pasar. Te veo un poquito borroso, pero... ¡qué loco! Bueno, pero ¿el audio se corta?

J.D.P.: No, el audio está perfecto. Pero bueno, me gusta esto del juego, porque también, más allá de que es una posibilidad de aprendizaje – el juego – vuelvo a ... volvemos o puedo volver, a la idea del disfrute porque si no queda... solemos caer en la actuación en lugares solamente de padecimientos, porque estoy al servicio de otra cosa, más que de jugar un poco.

A.C.: Sí. De todas maneras, el juego te expone a la alegría, al enojo, a la frustración. Quiero decir, no es que uno se va del productivismo ...

J.D.P.: Y es todo lindo.

A.C.: Y se caga de risa todo el día. Lo que pasa es que tiene ganas de pelearse por lo que vale la pena. Uno dice “vamos a carajearnos porque nos queremos, no me gusta que seas así. Esto no le viene bien a lo nuestro” o de repente a recibir el “che boludo, así no. No se puede jugar así”. Quiero decir como guardianes del juego. Entonces para ser guardianes del juego, a veces hay que decir “Che loco, no. Si vos sos así no se puede jugar.” Que es lo que les pasa a los pibes.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Yo lo que creo es que lo que circula es la posibilidad de un nivel de honestidad muy muy claro, muy brutal, porque no hay que estar cuidando para poder “llegar a” como decir “si la tenemos que terminar acá, terminamos acá. ¿qué fecha? ¿qué sala? ¿qué pindonga? No te quiero ver más. Así de esta manera.”

J.D.P.: Sí. No por estar relacionado con el campo lúdico, no podés tener crisis. ¿No?

A.C.: No, no. Claro, te diría que es condición de crisis. Que es condición de querer matarte una semana porque te das cuenta de que funcionás de una manera que impedís el juego.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Pero bueno son sensaciones no gratas que valen la pena. Porque uno siente que es cierto. Que es cierto que a uno mismo no le conviene. Que está bueno sacarlo de la vida de uno a eso, aunque sea a través de la actuación. Decís “sí, me doy cuenta. Soy un hincha pelotas. Ya está.” Entonces bueno, sí es la actuación puedo actuar de este que es un salame, bueno tendré la oportunidad de actuar delegación, falta de iniciativa, que las cosas pasen más allá será una experiencia conductual, psicofísica que no te podés permitir el resto del día y eso te va a modificar tu manera de hacerte cargo de las cosas también porque vas a decir “ah, mira. Conocí un cuerpo más así, una posibilidad más así. ¿qué les pasa a los otros cuando uno se retira? Quiero decir es todo hipotético, pero es cómo dialoga la ficción y la vida, en la medida en que el juego puede ser llevado a su honestidad.

Silencio.

J.D.P.: Déjame que me organice en mi pregunta.

A.C.: che, había quedado una pregunta en el tintero no sé si tiene vigencia aún.

J.D.P.: Te la pregunto, vos fijate si la querés responder(*rien*), porque por ahí es amplia, por ahí no. Con relación a la poética de la actuación y el “estar en escena”. Primero ¿si tienen relación? Y segundo – porque también está la dramaturgia del actor – y como que hubiera dos líneas distintas en eso.

A.C.: Viste, como siempre, vaya a saber qué está nombrando cada cosa ¿no?

J.D.P.: Claro.

A.C.: A mí la palabra dramaturgia de por sí, ya me genera como una distancia, porque está muy apropiada desde el aspecto literario. Es decir, desde el aterrizaje... de la entrada de la literatura a lo escénico. Pero creo que la palabra dramaturgia daría cuenta de la naturaleza narrativa, de cómo se narra desde distintos lugares ¿no? Debe ser algo de eso. Lo que pasa es que no hay una dramaturgia del actor respecto del teatro. Entonces hay dramaturgia del director, dramaturgia... pero la actuación es anterior al teatro y puede no hablar de teatro. El teatro, el cine, son como como formas que no... hay actuación creadora. Como actuación que crea actuación y quizás el teatro sería como el efecto de eso. Pero el teatro es un edificio... es como una concepción ya muy institucional, donde todos son componentes de él. Es como un totalizador y la actuación puede no necesitar eso. Ni el edificio, ni la idea de componentes, ni nombrar su fenómeno como deudor o asociado a lo teatral. Como la palabra "improvisación". En las clases y en los ensayos desde la perspectiva... lo pautado, lo textual, lo improvisado, como dos... bueno sería improvisado, pero no, ni hablamos de la palabra... ni se dice la palabra improvisación, es actuación.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Cómo que desde lo que sería el reino de la creación actoral y de los vínculos creativos entre los actores hay un montón de palabras que no tienen sentido porque no se estarían tratando de diferenciar de nada. No se sentirían como el rubro dentro de un mundo con otros rubros, otras maneras de hacer eso ¿no? No sé si esto responde.

J.D.P.: Sí

A.C.: Después la palabra poética sabemos que no se reduce a poesía. Es posible. La palabra imaginario, también es una palabra interesante como que es una... no soy muy sabio de la etimología de las palabras. Pero creo que tiene que ver con el imaginario es como la materialidad y acontecimentalidad específica de un arte ¿no? Como que son distintos soportes materiales, acontecimientos de los que constituyen cada posibilidad artística. También es otra manera de nombrarlo. Yo durante un tiempo lo llamé *ficción*

actoral como una capacidad de narrar y hacer mundo en los cuerpos. Pero como siempre ¿no? depende mucho al pie de qué concreción práctica se está trabajando.

J.D.P.: Claro. Si no la teoría entra como como un agente externo.

A.C.: Claro.

J.D.P.: La teoría viene y se ilumina una práctica cuando sería la práctica en sí misma lo que tiene el valor.

A.C.: Y digamos que hay un silencio teórico muy fuerte dentro de la práctica artística, o por lo menos *actoral* teatral como que la universidad, los discursos académicos coparon la parada como que el siglo XX produjo mucha teorización desde la práctica, sobre todo desde la dirección, desde la docencia. Hay libros de actores, así como desperdigados por la historia que no son quizás los que más constituyen el corpus, digamos teórico-práctico del teatro. Pero en un momento se dejó de discurrir... La vanguardia, digamos fue la que teorizó, la que explicó el sentido de su advenimiento y se habló a sí misma y a los suyos para adquirir una consistencia, una conciencia de lo que hacían, o una crítica de lo que hacían. De hecho, la palabra crítica tiene que ver con el proceso interno de una práctica, no con alguien que juzga.

J.D.P.: Claro

A.C.: ¿Cómo llegamos acá? (*ríen*)

J.D.P.: Veníamos hablando de esto de la teoría de la universidad y que ahora...

A.C.: Claro. Yo lo que veo es que son como aplicaciones de teorías externas a lo escénico. Como que se aplican conceptos de sociología, filosofía, literatura comparada, las ciencias sociales nos dicen cómo funciona el teatro. Que son libros que no te estimulan un porongo para actuar, pero yo qué sé, pero no interpelan a un cuerpo, interpelan a una mente.

J.D.P.: Claro.

A.C.: Entonces es como un mundo paralelo que podría existir incluso no habiendo teatro. Como si el teatro se detiene puede seguir generando discurso y análisis y yo qué sé ...

J.D.P.: La abstracción de la abstracción.

A.C.: Claro es como una abstracción. Bueno lo dijimos todo. Esto se autodestruirá...

J.D.P.: En 25 segundos ... (*rien*).

(Transcripción realizada por José Luis Díaz)

Juan de Paz (J): en principio quería preguntarte por esta idea de Dinámica Afectiva, ¿Por qué dinámica?

José "Pollo" Canevaro (Pollo): como el propósito del taller nuestro es lograr una actuación verosímil, entiéndase verosímil, dentro del lenguaje de la obra, porque la obra puede plantear un lenguaje donde, un ejemplo que dio María Onetto, che Superman vuela, viste y uno se la cree, digamos, en esos términos y nadie vuela, digamos, dentro del lenguaje, uno dice che el lenguaje contiene superhéroes con capacidad de volar, Superman vuela, es verosímil en esos términos, obviamente no es verdad, nunca va a ser verdad, por lo menos por ahora. Entonces en esos términos, de acuerdo al lenguaje, que incluso puede ser, un lenguaje de teatro de sombras y estoy seguro de que uno puede decir esto es verosímil. Probablemente por la calidad de los movimientos, por el tono de la voz de quien va hablando, la música, lo que sea, porque capaz no hay ni texto, pero hay algo que, dentro de ese lenguaje, ese marco de contención de laburo, uno se lo cree. Entonces, el taller lo que pretende es que la actuación sea verosímil y en principio intenta sacarse todo lo que no sea actuación, trata de hacer foco estrictamente sobre la actuación y entonces cae, no porque creamos que esa sea la única manera de actuar, sino que recae en una actuación muy naturalista, si se quiere, muy de cine, donde hay muy poca composición, porque de esa manera nosotros podemos ver cómo el actor está manipulando las herramientas que nosotros tratamos de dar, en la medida que se despejen las otras variables lo más posible. Esto es como una introducción a la respuesta. Entonces al querer hacer una actuación verosímil, lo que nosotros pensamos es que verosímil en una actuación naturalista, porque necesitamos que sea así en principio, como en el primer abordaje, en los primeros entrenamientos y hasta los primeros seis meses, te diría, de laburo. Para ser verosímil en ese lenguaje, tiene que ser muy parecido a lo que es en la vida real. En la vida real, nadie tiene un sentimiento, una emoción, una sola y encima estancada en el tiempo. Uno no es que está enojado, así clavado enojado, y habla todo el tiempo enojado y no para de estar enojado y dice -pásame la pizza y salí de acá-. Uno evoluciona y mueve. Porque cada acto, cada segundo que pasa, hay en la cabeza, un proceso, una metamorfosis permanente de lo emocional,

que, además, como decía recién no es una sola emoción la que se te cruza, sino que son varias, que a la vez evolucionan. Entonces hay, por eso, una dinámica afectiva, un proceso permanente de metamorfosis afectiva en uno. Y para entender bien eso está bueno pensar eso en algún hecho de la vida real, donde uno, por ejemplo, está en un velorio, se ha muerto alguien muy querido y claro que uno está muy triste, pero por momentos también viene alguien y te abrazas y hablás de otra cosa y te reís, y te reís de otra cosa y te da rabia otra cosa, porque te cuentan algo, o algo que pasó en ese mismo contexto te enoja porque el cajón no sé qué cosa. Digo, hay una permanente evolución y movimiento de las cuestiones emocionales en la vida real. Entonces como una de nuestras verdades que sostenemos es que las emociones no son estáticas, por lo tanto, tratamos de eliminar la palabra “estado”. El estado es una emoción, que el nombre intenta hacer estática. La condena a una estaticidad. Por eso llamamos afectación o emoción. Es algo que conmueve y se mueve. Y tal vez es mejor afectación, porque tiene en sí mismo el significado de que modifica otras variables. Afecta y modifica otras variables corporales. La temperatura del cuerpo, la transpiración, la mirada, los tiempos, la respiración, el ritmo cardíaco. Todo eso está afectado por la emoción. Por eso afectación pareciera un poco más amplio y más acertado, como la idea conceptual de lo que hay que modificar cuando uno está produciendo actuación.

J: hay algo de nominar las herramientas que uno trabaja, con algo que se le vuelva más asible en relación a lo que quiere trabajar. Correrse de una forma de nominar, que es muy común decir estado emocional, se repite en grandes maestros incluso, dicen el estado emocional, pero está bueno poder nominar cómo uno quiere trabajar, por más que esté hablando de lo mismo.

Pollo: por más que sea lo mismo, por más que signifiquen lo mismo. Es casi simbólico. Parece caprichoso, pero lleva consigo otras implicancias y significaciones.

J: en relación a la dinámica afectiva, a vos a veces te cuesta decirle técnica. Tenés como cierta reticencia a decir esto es una técnica.

Pollo: porque técnica pareciera, técnica en el sentido de que fuera algo que resuelve todo. No es pintar una pared, que vos decís -che hay una técnica para pintar una pared, depende la pared será con rodillo o con pincel, vos respetas esas reglas y te va a quedar

bien-. Acá no es tan así. Es una técnica porque hay cierto orden de laburo, a donde uno presta atención. A lo mejor yo no quiero decirle técnica porque por ahí no quiero hacerme de muchos enemigos (risas). Hay mucha gente que se resiste a la idea de la técnica de la actuación. Pero se resiste porque no es una valija de herramientas que vos llevás y va a garantizar nada. Es una idea de lugar. Una filosofía parecería una palabra más acertada que técnica.

J: sí, pero por ahí el taller se llama taller de técnica de la actuación y no es LA Técnica de la actuación.

Pollo: claro, tal cual.

J: como si fuera un cierto camino en el cual pararse a la hora de actuar.

Pollo: tal cual, lo voy a decir de acá en más (risas).

J: vos solés hacer un ejercicio que denominás el ventanazo y solés nombrar el motor afectivo, dónde se encuentra el motor afectivo, cómo localizarlo y cómo quizás exagerar algo como para tenerlo más a la mano ¿qué sería eso del motor afectivo?

Pollo: el motor afectivo es como decir, identificar de alguna manera el lugar. No hay un lugar espacialmente ubicable, no sé si está en el cerebro, en el pecho, está en el cuerpo. Algunos percibirán lugares o capaz que no, pero el tema es que es lo que vibra. Entonces el ejercicio del ventanazo lo que hace es, primero que nada, poner como protagonista en el relato que yo hago, al alumno. -Vos sos el protagonista del cuento que yo te estoy contando. Te está pasando esto-, y empiezo a contar. Entonces, al hacerlo protagonista, todo lo que sucede, debería de alguna manera empezar a atravesarlo y debería comprar lo que yo le estoy diciendo, como propio, adquirir como propio, para poder ver todos esos sucesos, como resuenan en su imaginario afectivo y empieza a sentirse de alguna manera. -Entonces eso que empieza a conmovirse cuando yo te estoy contando esto que a vos te está pasando, es lo que después, en los ejercicios posteriores, vas a empezar a manipular vos. Ya no te voy a contar más cuentos, sino, vos ese motor-, motor porque la hipótesis de acá es que si lo afectivo, que lo que uno mueve, enciende el motor, empieza a moverse el motor. Lo afectivo que empieza a tener un movimiento, ese movimiento es el que produce, repercute en el cuerpo y es el que me hace decir algo, porque me enojé, me entristecí o me hace moverme y moverme a una

determinada velocidad y decir a una determinada velocidad y mi piel se pondrá de una manera y la manera de mirar... La mirada es uno de los, cuando uno está afuera, la mirada es como, creo que es *El lugar* donde uno puede encontrar si la cosa está fluyendo a través de lo afectivo. La mirada es fundamental. No solo para evaluar si uno está actuando desde el lugar afectivo hacia afuera, sino para el otro que está actuando con ese, como estímulo. La mirada dice todo. Obviamente que todas las demás partes del cuerpo también hablan de lo mismo. Pero para mí la mirada es como central. Pero bueno el motor es eso, es como, es justamente, corrido de la idea de Stanislavski¹⁷, es que ese motor afectivo es ficcional, digamos, yo me invento un enojo. Y no me invento un enojo desde lo formal, que sería una actuación más acartonada, porque me pongo así (*exagera con el rostro una idea de enojo*) y estoy enojado ya, viste. No, me voy enojando por adentro y de adentro hacia afuera empieza. El rostro es un simple sintomatizador de lo que me sucede, el rostro y todo el cuerpo. Todo el cuerpo el rostro la manera de decir, la voz, toda acción, entendiendo texto como acción también, toda acción es consecuencia del motor. Es acarreado, empujado, traccionado por el motor afectivo. Eso lo que garantizaría de alguna manera, para nosotros, es la verosimilitud. Porque es lo mismo que sucede en la vida. Todo lo que hacemos en la vida todo el tiempo, este instante que estamos viviendo en este momento, mientras charlamos, todo eso es promovido por lo afectivo. Lo afectivo me pasa y después digo, me pasa y después hago, me pasa y después muevo, los gestos, todo, todos es así en la vida real. Entonces, obviamente si estamos en principio laburando, de una manera más naturalista, solamente a los fines, insisto es a los fines de laburar la actuación o tratar de ver en cada uno de los alumnos, como la técnica va impregnando. Es limpiar lo más posible la actuación, la actuación más natural, como decimos muchas veces, no actúes. No actúes, porque hay una idea de actuación que la estamos reconstruyendo, entonces no tenés que venir a actuar, tenés que venir tratar de seguir lo que vamos diciendo, para entender que hay otra manera de actuar. Sería, -no actúes como vos venías haciéndolo hasta hoy, tratá, ¿no? Actuá de esta otra manera-.

J: sí, no ponerse en el lugar de representación de un personajito, si no estar.

Pollo: tal cual. Porque venís con una manera de hablar.

¹⁷ Lo menciona en relación a la Memoria Emotiva.

J: limpiar lo formal.

Pollo: tal cual, es eso. Esa es la hipótesis, la idea que nosotros entendemos. Siempre aparece -eh esto es muy naturalista, muy cinematográfico-, siempre tenemos esas críticas, pero, como te decía recién, después, una vez que nosotros podemos conocer, porque también es un trabajo para nosotros reconocer al alumno, como para poder ayudarlo. Decirle -che mirá, esto lo hacés repetidas veces, estás haciendo siempre lo mismo, nunca te vas al territorio de los enojos, nunca te entristeces. Nunca perdés, siempre estás como envalentonado y nunca perdés-. Son cosas que suceden a mucha gente, y está bien, es así, todos tenemos una tendencia, una manera de laburar. Y hay que tratar de generar a los actores y a las actrices la mayor cantidad de posibilidades hacia territorios, y que conquisten territorios es muy satisfactorio. A mí me da mucha satisfacción ver cuando entra alguien al grupo y vos decís uh esto va a estar difícil, porque tiene una tendencia muy fuerte hacia ciertos lugares y empezás a laburar y a lo largo del tiempo vos ves que empieza a crecer y hacer otras cosas y bueno de pronto empezás a ver que el loco está actuando de otra manera y eso me da, bueno a Fede también, nos da mucha satisfacción cuando después el laburo se entiende y también porque decís -che- como entre comillas -tenemos razón-, digamos de alguna manera, ¿no? Porque también nos satisface que lo que estamos poniendo en juego funciona.

J: pienso en relación a algo que nombraste en relación al ventanazo, que de alguna manera poniendo a le estudiante como protagonista se logra cierta sensibilización o cierto contacto con el mundo afectivo, que es lo que se va a poner en juego en los demás ejercicios, en la improvisación y demás. Pensaba la otra vez que esto del motor, y entrar en una afectación o en unas variables afectivas, también tiene que ver mucho con ponerse a jugar en serio, como creerse el mundo ficcional, crearse ciertas frases de pensamiento, como -qué hijo de puta-, no lo digo, pero hay algo del pensamiento que juega mucho. Porque nombrabas a Superman, por otra cosa, pero cuando el pibe juega a ser Superman, medio que es Superman, se come el viaje, sufre como sufre Superman, le pasa todo lo que le pasa a Superman, después lo llaman a tomar la leche y corta, pero hay algo de que en el momento que está en el juego está confiando a full.

Pollo: sí, hay muchos casos de pibes que se han tirado (risas), pero que se comen el verso de que son Superman y se tiran, y pobres pibes (risas) pero el grado de compromiso

que tiene un niño con la actuación no lo tenemos, hay que lograr eso, ese grado de compromiso, de creérsela y que la ficción se nos torne una nueva vida, estamos viviendo una vida nueva en cada momento. Para mí una de las mejores cosas del teatro, de actuar, mejor dicho, poder ser otro un rato. Yo quiero multiplicar la vida, que no sea siempre el mismo tipo que se va a laburar y siempre la misma persona al lado, el mismo gato y decir no, ahora soy otra cosa. Soy un hijo de puta, soy Hitler o soy Gandhi o soy la tormenta, o un tsunami sobre Japón, puedo ser cualquier cosa, puedo ser un hecho, puedo ser un día, puedo ser una fecha, un planeta, puedo ser cualquier cosa. Está bueno, y cuando eso sucede en uno y uno vibra con esa realidad, la ficción se convierte en una realidad, cuando la ficción nos atrapa de una manera que es nuestra realidad un rato es lo más maravilloso que tiene la actuación. Lo que te da indicio de lo que es casi la felicidad, es que cuando volvés de ese lugar decís ah, no me quiero morir, porque quiero probar ser mucho más cosas por toda la eternidad, porque no me quiero morir ahora. Eso evidentemente te da la pauta de que actuar es felicidad.

J: sí, te tomas descanso de vos mismo, de tu vida y se multiplican las posibilidades.

Pollo: sí, depende cada uno, pero la verdad que vivir con uno mismo todo el tiempo (risas) es una cosa tremenda, muy fuerte, muy pesado. Igual uno actúa todo el tiempo. Siempre hacíamos como el chiste... Siempre después viene la cosa de bueno ahora que encontramos el motor afectivo y vos decís que nosotros vamos a empezar a manipular ese motor afectivo y como te decía recién un poco distinto a Stanislavski, en términos ficcionales, o sea, vamos a enojarnos de mentira, pero vamos a enojarnos de adentro para afuera, o sea, hay un enojo, existe el enojo, lo inventamos, porque no tenemos por qué enojarnos, digamos, o no tanto. Porque bueno hay muchas cosas a la vez. Porque después en el entrenamiento aparecen los porqués. El proceso en términos conceptuales, que nosotros creemos que está bueno ir aprendiendo, está "técnica", es que, como decís vos, primero vemos dónde, qué es lo que vibra, cuál es el motor; esto, -bueno okay, ahora ¿lo sentiste con el ventanazo, lo pudiste percibir? Bueno todo esto que te pasó...- viste que yo te pongo en vilo, cuando te pongo en el ventanazo, se te suicida el amor de tu vida, se te suicida adelante tuyo, cosas horribles pasan, si no te conmovés con eso... pueden pasar cosas terribles o pueden pasar cosas hermosas, pero bueno, - ¿ubicaste? Ahora ficcionalmente, esto lo vamos a manipular. Sin ninguna ra-

zón. Solamente enojáte...- y siempre uno te dice -pero yo no, si no tengo por qué, no me puedo enojar- y yo te digo, -no me mientas... no me mientas porque vos cuando estás con tu novia y te empezás a pelear y te engancharon en una, vos empezás a mentir...- mentir sabemos mentir todos... y mentís no solo de la palabra para afuera, mentís afectivamente, la hacés creer, actuás. -y no, sí, me sentí re mal- y hasta vos te das la manija y decís -la verdad me sentí re mal ese día- (se ríe). Te manijeás un poco para creértela vos, lo que estás diciendo. Entonces digo, bueno, muchachos, lo afectivo sí se puede manipular. Obviamente, acá vamos a entrenar para que esa manipulación sea lo más eficaz y grande posible, digamos, que tenga mucha profundidad. Entonces después vienen ejercicios como el péndulo donde vas haciendo este movimiento (*mueve de un lado a otro las manos*), bueno okey, ahora tenés el motor, vamos para el enojo, vamos para la tristeza, vamos para el enojo, vamos para la tristeza y empezás a hacer este movimiento. El péndulo de un lado a otro. Con un recorrido, ahí aparece la idea del proceso afectivo. Lo que importa es el recorrido, ir de una punta a la otra, no importa si te enojaste bien o si te entristeciste mal, el tema es que recorras, que empieces a entrenar que nunca vas a estar quieto, nunca vas a caer en la canaleta de un estado, nunca vas a quedar quieto, nunca tu recorrido va a ser lineal, obviamente que pueden haber casos, pero son circunstanciales, no es la idea de establecer eso, es siempre movimiento (*mueve la mano de un lado a otro*) como siempre esquivando, moviendo moviendo, se le agregan capas afectivas, me pasan varias cosas. Y después viene, lo que empieza ya a acercarnos a una actuación, que es las razones, el por qué me afecto. Ahí recién ponemos... es como un proceso, viste, de ir de a poquito. Primero identificamos el motor, lo movemos y después le ponemos un porqué lo movemos. Como el ejercicio que hacía Bartís: avanza uno sobre el otro y le pega una cachetada y retrocede. Ahí tenés un estímulo. Esos estímulos. Las cosas que te dicen o te hacen los otros, o cosas que vos imaginás, o de repente te acordás -uy, el cumpleaños de mi viejo-, no sé, te acordaste y eso te cambió afectivamente un montón. -uh me olvidé... entendés. Estímulos, propios, ajenos, que empiezan a producir el movimiento. Pero vamos por capas, primero entrenamos el movimiento, para después cuando hay algo que incide sobre nuestro motor afectivo, el movimiento pueda tener una... hemos entrenado en una amplitud de movimiento que estamos libres de llegar hasta lo más posible del enojo, lo más posible de cualquier... de la alegría o lo que sea ¿no?

J: te puede llevar a distintos territorios ese estímulo.

Pollo: claro, a distintos territorios y con más intensidad. Siempre en el momento este del péndulo cuando uno va de una afectación a la otra sin ninguna razón por la cual mover, hay como una queja. Sí, claro que te va a pasar eso. –Che, pero si yo no tengo porqué enojarme no me puedo enojar mucho- y... tenés razón...-Pero hacerlo-.

J: es como obligarse a tratar de llegar. Porque es muy posible que no llegues al 10 del enojo en ese momento, pero sí me parece la clave esto de entrenarse en el movimiento, de hacer crecer, hacer bajar, transformar.

Pollo: porque como decís vos es el entrenamiento del movimiento no de -uh cuanto me enojé-, es del movimiento. Entonces adentro empieza está cosa muy movediza, afectivamente muy movediza, y si viene un estímulo, esa repercusión del estímulo es mucho más, está entrenado para moverse más, como el cuerpo. El cuerpo se entrena físicamente y después tenés una soltura bárbara para el movimiento. Como arrancar hacer danza desde sentado, comparándolo con la danza... más que con la danza con la cuestión física. Si estás súper quieto tenés una gran inercia a quedarte quieto. Empezar a mover de una es como difícil. Entonces te empezás a mover sin razón, para acá, hacés lagartijas (*risas*) digo, no hay nada más arbitrario que hacer 10 lagartijas.

J: claro y no tenés un por qué hacerlas.

Pollo: (*risas*) - ¿por qué si sufro un montón? (*risas*) y el movimiento es siempre el mismo... si voy a jugar al fútbol después, la idea es hacer vóley, ¿por qué tengo que hacer lagartijas? - -Pero te va a servir. Hacerlo- Sí, siempre en esa zona hay como cuestionamientos, viste. Diciendo -eh loco- ...

J: pero hay algo, en lo que venimos hablando, como la clave de lo verosímil, mas allá de emparentar lo que me sucede afectivamente con lo que me sucede expresivamente, hay algo de la clave de lo verosímil que estaría en la idea del proceso. Como que gracias a ese proceso se va constituyendo la verosimilitud en la actuación. Porque aparece un estímulo y hay un proceso, no es que de golpe aparece un bloque emocional, en el que soy enojo y quedo ahí, y aparece otro estímulo y soy otro bloque, no, hay como todo el tiempo una deriva emocional continua.

Pollo: tal cual, tal cual. Exactamente. Es eso. Yo particularmente, en todos los ensayos, lo hemos hecho en *Al Vacío*, el ejercicio del péndulo, es un ejercicio híper básico, yo lo hago cuando voy a actuar. Si tengo que actuar el péndulo para mí es básico. Es fundamental y es el que más me ubica en lo que decís vos, el entrenar el movimiento afectivo y después te queda, te queda como una náusea, un revolcón de estómago que después cuando te estimulás con otra cosa, estás (*actúa concentración*). Esto, motor, movimiento y razones por las que moverlo, es como la secuencia, después podés seguir.

J: después si vas a hacer una obra entran en juego un montón de otras variables que no son solamente inherentes a la actuación, pero hay algo de esta idea de verosimilitud... Que no solamente lograr una actuación verosímil en sí misma, o que yo soy verosímil en lo que me sucede se refleja expresivamente, sino que hay algo de la verosimilitud del lenguaje que se construye, como que esa actuación permite justificar lo que sucede con la escenografía, lo que sucede con el vestuario, lo que sucede con la iluminación, como si fuera la actuación el aglutinante de todos los elementos, que obviamente está en conjunto con la dirección, ¿no? Pero la que se expone es la actuación, es la que va a hacer creíble ese mundo de alguna forma.

Pollo: sí, es la que va hacer malabar con todo eso y tiene que ser verosímil. Recién trataba de imaginarme un... porque también por ahí uno puede entender -bueno pero esto que están diciendo no pareciera ser novedoso- o decir -pero que sería actuar mal- ¿no? Para entender esto, hablar de lo que tratamos de que no suceda, para entender que es lo que queremos que suceda. Entonces me imaginaba alguna secuencia, no sé, por ejemplo, alguien sentado en una oficina y viene un tipo a plantearle algo. Y le dice -escúchame una cosa, vengo a devolverte esto- o -sabés qué, no quiero que labures más acá, quiero que te vayas de inmediato-. Entonces el que es actor, recibe ese estímulo de que es echado. Acá bueno lo que uno dice es, -el estímulo, te cae la ficha, procesas todo lo que eso significa, te produce un gran desborde emocional- y por lo tanto accionás, te largás a llorar, o te levantás y lo cagás a trompadas, o de inmediato agarrás un teléfono y llamás a un abogado, pero entendés que hay una sucesión. La otra cosa sería, que entra el tipo, viene te echa, entonces yo digo, -ah, me voy para atrás, lo miro derecho, fijo la vista, bajo la ceja, me enojo, giro-, toda una secuencia coreográfica, que en realidad estuvo coreografiada si es que ya lo habían hecho antes, o está mecanizada

si nunca lo habían hecho, es improvisar una secuencia formal. Es por decisión, - ¿qué hago? me enoja-, va presa del relato: señor que echa a otro, entonces el otro debe enojarse con quien lo viene a echar.

J: mucho más lineal.

Pollo: mucho más lineal. Todo movimiento, toda acción física, todo lo que dice, está asociado a una idea y no a un sentimiento. A una idea de construcción casi dramática. La dramaturgia es algo posterior, alguien después te va decir -che eso está escrito- o en tal caso después decidirán si quedó bueno que te enojas o quedó bueno que llores, ¿no? Porque te echaron... Porque estás haciendo un laburo que no te corresponde; el tomar decisiones orgánicas desde el punto de vista del relato. Vos tenés que ser vos y el tipo que está laburando en tal caso. Laburaste 20 años hasta acá, te hacés una película, -estoy acá, que se yo, viene uno y me echa- y podés llorar o enojarte o simplemente agarrar las cosas y en silencio, ponés tus cosas en un maletín, tuc, cerrás y te vas sin decir nada. Hay cosas que pueden ser mucho más interesantes que la linealidad, como decir vos. Que estar atento a la respuesta lógica de los sucesos. Atado a los sucesos

J: atado a lo psicológico, a una idea más psicológica, de bueno si es así, reacciona así.

Pollo: exactamente. Tener respuestas a los sucesos con otro suceso. Vos respondés a lo que sucede con hechos, que vos decidís. Vos no tenés que responder nada, vos tener que ser permeable a los hechos para echar a rolar lo afectivo y ver qué pasa ahí. Es un permanente dejarse afectar, ser muy permeable. Otro de los conceptos que manejábamos en las clases y en la cuestión de la actuación, tal vez más sobre el aspecto de una improvisación o de la generación de un hecho, es esto de que cuando estás actuando, es más nutritivo que vos estés más sin piel, más reactivo, mucho más reactivo hacia lo que sucede. Pero reactivo en lo que intuitivamente tu cuerpo debe sentir. Vos tenés que entrenar la generación de sentimientos ficticiales provocados por estímulos y cuanto más sin piel estés, más reactivo estés vas a reaccionar hacia lugares con más intensidad, más interesantes y mucho más profundos.

J: y te multiplica la posibilidad de sentidos y no te cierra, justamente si yo voy en la idea de que si este personaje tiene esta forma psicológica va a responder de esta manera, entonces me cierra el campo de las posibilidades de lo que pueda suceder y que radica

sobre todo en esta idea de movimiento. Porque quizás ese que echaron del laburo de golpe se termina riendo, pero genero un movimiento que lo llevó a terminar riéndose, mezclado con enojo, angustia, liberación porque no quería laburar más ahí, lo que sea que le suceda, pero hay algo que radica sobre todo en esto que hablabas antes del movimiento afectivo, del proceso.

Pollo: el proceso afectivo, es eso. Lo que tenés que tener en el bolsillo para devolver es afectación, todo el tiempo. Ninguna idea de relato ni nada, toda la cuestión es afectiva. Para la construcción ¿no? Y para el entrenamiento, digamos, para el entrenamiento y la construcción de escena, y para entrenar actuación, lo único que uno tiene que devolver, la única respuesta es afectiva.

J: sí, y eso no quiere decir que después vos digas: bueno en este mundo que creamos, al final solamente tienen dos emociones básicas y nada más, o generan cortes en lo afectivo, digo y ahí y a entra una decisión de construcción y toda la bola, pero me parece que sería una decisión posterior en tal caso, o una decisión de reglas de juego, pero hay algo del proceso que le da un poco más de... o le da vida a esa cosa... no queda solamente en la representación, sino que vuelve más viva. Hablaba con Pompeyo cuando lo trajeron acá, y viste que él trabaja todo con una composición física primero, ¿no? Todo el tiempo está la composición física, pero nunca dejaba de decir -eso está atravesado por una afectación- viste, y yo le preguntaba... porque hay algo de la *Máquina Teatral* que trabaja Pompeyo que es como teatralidad en estado puro. Todo el tiempo hay teatro ahí sin una idea previa, y le digo, -la afectación de alguna forma le da como una verdad vital a esa verdad poética que destila la *máquina teatral*- y me decía que sí, como que hay algo que, si no se afecta queda solamente en eso una composición formal y nada más, lo que le da vida es lo emocional.

Pollo: sí, sí, Pompeyo, como decís es como una máquina teatral. Como si estuviera un poco más allá. Nosotros estamos como más, -che miremos un poquito medio obsesivamente un poco antes-.

J: sí, me parece que ustedes particularizan en esa gran herramienta que es lo afectivo, pero hay algo de lo afectivo que atraviesa a grandes teatristas, como... no lo dejan de lado. Le pregunté a Bartís el otro día, el jueves que pude hablar con él. Le digo -¿tiene

algo de importancia lo afectivo?- Y me dice -y sí porque lo afectivo es lo principal que conecta con el que está mirando- digo, yo puedo hacer formas muy lindas y todo, pero hay algo de lo afectivo que es lo que me emparenta con esa persona que mira porque lo emocional es lo más humano que hay. Perdón me fui por las ramas.

Pollo: no no no, está bien porque siempre a mí, la cuestión... Bartolo es mi gran maestro. Pero él no se detiene en esto, él está como en una cuestión de una construcción más escénica de una actuación más comprometida y poética que para mí estamos, como decirte che, yo pienso lo mismo, pero Bartolo no laboraría lo mismo que laburo yo. No le interesa tanto -che a ver aprendan primero a actuar y después vamos a hacer escena- él ya va a la escena.

J: y ustedes ponen el microscopio en el lugar de la actuación.

Pollo: claro, con Fede, lo que hablamos, me parece que, siempre pensé, que como pre-cuela para ir a lo de Bartís o ir a lo de Pompeyo o ir a lo de Catalán, está bueno arrancar con nosotros, o bueno, lo que nosotros entrenamos sirve mucho para después encarar la cuestión teatral, como decirte -che, nosotros armamos actores, tratamos de armar un actor, una actriz, en cada uno- y después te agarra Bartolo y te dice -bueno ahora hagamos teatro de escena-, Pompeyo te dice -hagamos teatralidad con eso y Bartolo te dice hagamos escena- y siempre te pide compromiso, que te juegues, viste inteligencia, compromiso y te da en la canilla con las cuestiones propias y está buenísimo, te dice loco siempre hacés lo mismo, jugáte, como que te exige un juego. A mí el gran aprendizaje con Bartole fue la pasión por hacer teatro y actuar. Ahí decís -a la mierda todo lo que podés hacer. Todo lo que puedo hacer y todo lo que pueden hacer-, te muestra una cosa y lo fundamental que es la actuación para que haya teatralidad ¿no?

J: Bueno nos fuimos un poco por las ramas.

Pollo: nos fuimos a la mierda (*risas*).

J: pero bueno hablamos un poco del ventanazo, hablamos un poco del péndulo y te pregunto de algunos ejercicios puntuales como afectación-texto-gesto, digo, péndulo y ventanazo ya quedaron más o menos claros, afectación-texto-gesto, ¿cuál sería el objetivo de trabajar así, escindidamente eso, cuando quizás en lo cotidiano lo podamos ver

como más constituido al mismo tiempo? ¿Cuál es el sentido de ese ejercicio?, que, por otro lado, está buenísimo.

Pollo: el ejercicio es como... entendamos siempre que primero viste, vimos el motor afectivo, después lo movemos, y después le empezamos a poner las razones por la cual mover, ahí aparece afectación-texto-gesto. Porque se labura de a dos. Entonces la razón para mí, para yo promover mi motor afectivo es el compañero, que va a hacer lo suyo y yo voy a ver, voy a entre comillas, responder, porque no tenés que responder en la lógica... sin atarte a ningún tipo de lógica, ni siquiera a la misma afectiva del otro. Pero sí es como si te dijera, ahora te toca a vos, y vos generás. La idea de afectación-texto-gesto es como, aproximarse, bueno ahora ya palpamos el motor, vimos que se puede mover, ahora vamos a moverlo, como para que ese movimiento genere una acción, como dijimos hoy. Entonces vos te afectas, hay un crecimiento de lo afectivo hasta que ese crecimiento me hace decir, digo un texto y el texto lo cierro con un gesto. Me afecto, digo y hago un gesto. Entonces como el crecimiento de lo afectivo provoca y empezás a entrenar eso. Es entrenar el movimiento afectivo como provocador de acción. No es más que eso.

J: provocador de acción expresiva particularmente.

Pollo: exactamente.

J: no es solamente me levanto y golpeo la mesa, sino sobre todo en el decir, cómo dice y qué gesto completa lo que dice.

Pollo: claro, decir y hacer gesto son acciones, sería afectación-acción, para hacer todavía más resumido el ejercicio. Después dividimos la acción como texto-gesto. Y también nosotros empezamos a entrenar afectación-gesto-texto, como que a veces también organiza, en el sentido de orgánico, que el gesto esté antes. Las últimas clases empezamos a hacer eso, es afectación-texto-gesto, o afectación-gesto-texto, como pinte sería, pero pinte en términos de que sea coherente con lo que me viene pasando, ¿no? Que sea consecuente. Como pinte pero que sea consecuente. Por eso está bueno esto que hablábamos que sea afectación-acción, dentro de la acción habrá un gesto y un texto, en cualquier orden, pero es así, no es más que entrenar eso. El crecimiento afectivo

que provoca un decir, que puede ser cualquier cosa, incluso hemos entrenado en idiomas inventados.

J: claro, para no atarse a la lógica del relato discursivo sino a reaccionar afectivamente, arbitrariamente también, a la afectación que trae el otro, al estímulo que me da el otro.

Pollo: recordando, eso lo hace uno. Hay dos trabajando, lo hace uno y el otro ve eso, mientras lo está viendo ya está inventándose algo afectivo que puede provocárselo eso que ve, o decide arbitrariamente, che esto que me está haciendo el otro me da mucha, que se yo, culpa, haga lo que haga el otro. Entonces va generando culpa, y cuando el otro termina de hacer su coso y ya podés gestualizar y textualizar. Entonces es un ejercicio de a dos donde acciona uno, el otro, el otro, el otro. Es como decía uno, estaba bueno, Niem Nitai¹⁸ decía -este ejercicio es muy ruso- porque es sumamente estricto. Y si en ese sentido es como un avance muy tiqui tiqui, muy estricto, muy ruso, muy encorsetado, demasiado a veces me parece, pero lo que pasa es que hay tanto enemigo de la actuación, en el sentido de esto que hablábamos hoy, el relato, la idea, viste, son muy invasivos en uno. Inmediatamente si el otro te habló del perro vos le vas a hablar del veterinario, o le vas a hablar de que te mordió. ¿Entendés? Vas a caer preso de... o de construir formalmente o de armar la idea o de armar el cuentito. Es una tendencia muy muy muy fuerte. Es como el peor enemigo. El laburo que hacemos con Fede es horadar esa cuestión, la tendencia, la mejor manera para matar a la tendencia es ser muy estrictos en el laburo al principio.

J: eso no quiere decir que, porque para mí está bueno trabajarlo así, pero, ahora no se me ocurre ningún ejemplo, pero muchas veces cuando uno trabaja sobre algo, las divide las cosas, como para entenderlas, por más que después funcionen en conjunto o en órdenes distintos. Ustedes empezaron a variar el orden de gesto-texto, pero capaz que es gesto-texto-gesto o gesto-gesto y no dice nada.

Pollo: exactamente. Acción, sería.

J: pero hay algo de ejercicio que lo que está bueno, más allá de la frialdad que tiene y la tecnicidad que tiene, es que te deja como muy a la mano el uso consciente de lo expre-

¹⁸ Niem Nitai (Matías Mingrino) Actor, director y dramaturgo de la ciudad de La Plata que participó como estudiante en los talleres de Área Chica.

sivo gestual, ¿no? sino muchas veces digo el texto, quizás está bastante afectado lo que dije, pero queda ahí, como que no me sucedió nada en la cara, no me sucedió nada en las manos, no sucedió en la postura del cuerpo.

Pollo: si tu cuerpo no sintomatiza lo afectivo. Está bueno lo que decís porque eso está funcionando mientras nosotros vamos recorriendo con la mirada por afuera y entonces vamos -che tu cuerpo no está sistematizando- entonces uno empieza a tener un entrenamiento de cómo lo afectivo es el promotor, viste, todo el tiempo. Entonces después ya cuando se libera, cuando empieza a haber ejercicios más libres, ese mecanismo se sostiene, sigue resonando en el inconsciente y uno lo va sosteniendo. Actuar desde ahí desde ese lugar que tratamos que sea afectivo, primero que nada.

J: sí, y creo que el gesto es muy buchón de lo que le sucede a cualquiera, digo, más allá del trabajo que ustedes hacen, hay algo de lo gestual que siempre está mucho más ligado a lo afectivo que con la idea de lo que se dice, porque muchas veces el gesto incluso contradice lo que se está diciendo...

Pollo: sí.

J: por eso está bueno el trabajo particularizado, decir -acá va el gesto, acá va el gesto, acá va el gesto- porque hay algo de eso que queda. Un foco de trabajo de ustedes es la caída de ficha. La caída de ficha tiene mucho de lo gestual, sobre todo, ¿no?

Pollo: sí, sí.

J: más allá de la idea de relato que se arme hay algo de lo gestual que sería como si fuera la partícula expresiva más pequeña, que después se traslada al resto del cuerpo y al movimiento, sería la sílaba de lo de lo expresivo.

Pollo: claro.

J: bueno eso con respecto a afectación-texto-gesto. Los ejercicios que hacen que se retroalimentan ¿No? porque el péndulo también me sirve para esto de la afectación-texto-gesto, el gesto me va a servir para distintos focos que trabajan ustedes también. La actividad, que es otro de los ejercicios que hacen, está mediada por lo afectivo, pero también está mediada por el gesto, cómo el objeto que estoy manipulando se vuelve

una extensión de mi cuerpo. El gesto interviene continuamente ahí. La actividad ya que la nombre ¿Qué es la actividad como ejercicio?

Pollo: La actividad no es más que hacer algo, que tratamos de que sea repetitivo por una cuestión de simplicidad, pero es una actividad que alguien está haciendo, arriba de una mesa, o parado, hay algo que se repite como una especie de trabajo, puede ser absurdo o puede ser real, un trabajo repetitivo. Entonces vemos que ese movimiento, ese movimiento corporal que te requiere el trabajo para lograr el objetivo del trabajo y que es repetitivo, se vea afectado por lo que te va pasando. Entonces a esa actividad la empezamos a bombardear con cuestiones afectivas. Entonces la manera de hacerlo empieza a cambiar. Empezás a sacarle punta a los lápices, tenés una parva de lápices sin punta que tenés que sacarle punta y empezás a sacarle de una manera... siempre tratamos de que intervenga otro, que habla con vos o lo que sea, y vos vas haciendo lo tuyo y parás de hacerlo, lo hacés rápido, lo haces despacio, lo haces con fuerza, lo haces caliente, te equivocás, rompés, volvés a empezar. Porque la actividad en el teatro es algo muy necesario para que la escena generalmente cobre vida porque si no todas las escenas son personas hablando ¿no? Hay personas haciendo cosas. Vas a estar actuando diciendo cosas, pero también vas a estar haciendo cosas. Entonces a ver cómo... si vos hacés determinadas cosas... eso que hacés, la manera en que lo hacés cuenta lo que te pasa. Entonces, revisamos eso. Eso como beneficio para el actor y la actriz. Para nosotros que estamos afuera mirando, es un gran sintomatizador, la acción. Nosotros como profesores, que estamos viendo de afuera, tratando de dirigir el laburo, en cómo lo hace, vemos si realmente lo que está actuando es consecuencia de su imaginario afectivo es una construcción formal. Ejemplo: alguien que tiene que sacarle punta a los lápices, vos ves que sus manos y los lápices les saca la punta todo el tiempo de la misma manera. Está enojado, está triste y siempre lo hace igual. Igual, igual, igual. O sea, mecaniza la capa, todo, hasta el gesto, y sólo el enojo, o lo afectivo está en la cabeza, en la idea y no está reflejándose en el cuerpo. Entonces la actividad no nos cuenta nada, más que lo que es ella en sí misma. No cuenta nada del que la hace. Entonces ahí a nosotros nos viene bien eso. Es así, muy buchón. Entonces a ver- che vos me estás mintiendo, no estás actuando de lo afectivo, estás actuando desde lo formal. Fijate que si vos estás enojado tendrías que sacar la punta al lápiz de otra manera primero que te pega-

ron un bife y después te dieron un beso y seguiste sacando puntas igual de la misma manera- entonces para nosotros para conocer a los actores y actrices, es un ejercicio muy útil, revelador de cómo es donde actúa cada uno. Es re simple.

J: y eso a veces lo ponés en combinación, yo le puse el hospicio, nada que ver, no se llama así, le puse así como para recordarme. Hacías como de psiquiatra y el ser ese que está actuando le preguntaba –che y tomaste la pastilla hoy- como te ponías en un lugar, no sé si te acordás. A mí me quedó muy marcado porque era una improvisación, vos ibas improvisando con el que actuaba ahí, pero te ponías en un lugar como de, eso, como que está en el hospital o en un centro de salud mental y le está preguntando si tomó la medicación, no sé si te acordás. Era individual el ejercicio había uno solo actuando y vos tirándole estas preguntas ficcionalizadas desde afuera, que te obligaban a responder dentro de la ficción. Vos muchas veces cuando estás diciendo alguna directiva desde afuera o alguna cosa para cambiar, la actuás ¿no? En este caso actuabas de psiquiatra o de médico. Pero bueno no es algo que repitas como esquemáticamente

Pollo: sí, sí tiro ideas como, no sé si es lo mismo, pero intervengo mucho con el imaginario, como decir –che no pagaste la luz hoy- como estas que hoy hablábamos, los estímulos pueden ser propios, digo -de repente te acordaste que no pagaste la luz y te la van a cortar hoy, o te acordaste que ayer fue el cumpleaños de tu pareja y no le hiciste nada o de algo que, viste, que te asusta- Entonces tiro como data, estímulo el pensamiento porque dentro de la cuestión que uno está actuando, entrenamos también eso, el pensamiento ficcional real. O sea, uno piensa. Entonces nosotros le tiramos lo que tienen que pensar, para que piensen eso, o sea que los significantes que nosotros les decimos como profes desde afuera, tienen que aparecer en la cabeza. Uno debería estar actuando pensando como el personaje, no solamente sintiendo. También como parte de la verosimilitud, el pensamiento como parte de la actuación. Como si te dijera, tendrías que tener el texto más los pensamientos del personaje, más el guión afectivo. Sería el texto completo de la obra-audio.

J: claro... A mí me quedó muy marcado esa pequeña improvisación que hacía que como que repetiste un personajito vos desde afuera de psiquiatra con todos los que pasaron. Era muy efectivo ese relato ficcional que armabas vos.

Pollo: aha

J: te lo digo para que lo recuperes porque está buenísimo (*risas*).

Pollo: sí, ¡por favor!

J: era muy efectivo. Lo noté en mí, sobre todo lo vi en los demás, de cómo servía ese formato de improvisación, que tenía preguntas totalmente arbitrarias. Era como -a ver Marta, ¿por qué no tomaste la medicación? ¿la tomaste esta semana? Y el que actuaba tenía que ir accionando en ese imaginario de pensamiento. Había algo de esa ficcionalización, en la que era fácil de ubicarse a la hora de actuar. Como que ayudaba a organizarse en relación a una forma de actuar. Ese relato ficcional organizaba de una manera muy efectiva, digo, para que lo tengas en cuenta (*risas*).

Pollo: (*riéndose*) buenísimo.

J: bueno y como último y que tiene que ver al final con todos los otros ejercicios, la improvisación. Porque gran parte del trabajo después es improvisar con otre o sole, pero se improvisa mucho en el taller de ustedes. ¿Qué decís de las improvisaciones? ¿tenés una forma esquemática de improvisar o se va leyendo mucho en el momento qué conviene?

Pollo: no, mirá, siempre pienso que la improvisación al final es -che a ver si ponemos en juego todo esto que estuvimos laburando toda la clase. Lo ponemos en juego un rato, que aparezca. Entonces uno en las clases también construye un léxico. Decís -che, afectación-texto-gesto, afectación, caída de ficha, tiempo, clima- y maneras también de comunicarse con el que está laburando, le tiramos algún pensamiento -mirá, mirá la ropa que se puso, mirá como te mira- ¿no? Generarle al otro, puntos de atención. Puntos que lo perturben. Esa es como la manera de laburar. Después es tirarse a la cancha. Yo no tengo ni idea de nada. Últimamente estoy pensando un poco en empezar a modificar un poco eso y empezar a tener un poco más de precuela, ¿viste? Sobre todo, en aquellos que tienen cierto entrenamiento, sobre todo en esos. No en aquellos que recién arrancan porque es muy fuerte la información. Nosotros tratamos de matar al mensajero. O sea, en el 99 % de los casos se da que vos le decís -está tu novia esperándote- y va a entrar y le va a decir -te amo- va a hablar de que hay una novia. Inmediatamente va a quemarte lo que le acabás de tirar. Te va a usar literalmente la idea. Enton-

ces, en principio no sabemos quiénes son, -se encuentran, se miran, se dicen, hay un tiempo- ¿viste? hay un tiempo en el que escénicamente no termina de armarse mucho pero después empieza a tomar una dinámica. Se empiezan a reconocer, no en términos de quiénes son, o también en quiénes son en términos de la ficción, pero se empiezan a reconocer como manera de ser. Como están esos seres –che venís alterado, venís demasiado tranqui, este viene regalado, este viene hecho pelota- no sé... Se construyen unos lugares de poder, cosa que también laburamos, otras de las facetas que laburamos es esta cuestión del poder ¿no? (*pone sus manos una más arriba que la otra*) quién tiene poder sobre uno, sobre el otro. Ejercicios de esos hemos hecho¹⁹.

J: sí, ejercicios del “trato” me acuerdo yo, ¿no?

Pollo: ah el trato. Los tratos son para nosotros de los ejercicios más divertidos y donde se entiende todo. -Tratar al otro como- él es el que más nos gusta -decirle feliz cumpleaños a alguien que sabés que se está a punto de morir- sabes que tiene una enfermedad terminal y lo tenés que ir a abrazar y – (*con énfasis*) abrazar boludo abrazar-

J: claro.

Pollo: -tenés que abrazarlo y decirle feliz cumpleaños- Entonces te genera una contradicción emocional tan grande que no podés eludir.

J: Claro.

Pollo: lo emocional ahí, la contradicción emocional, no solamente dialéctica, la contradicción emocional ahí es tan fuerte que construye una actuación multicapa, ¿viste? -En varias cosas a la vez y caída de ficha, y...- esos ejercicios son de los ejercicios que están buenísimos, porque son clave porque demuestran el significado de todo el laburo.

J: claro.

Pollo: como el ídolo, viste, no sé es Messi, no sé, es el ídolo y le tenés que pedir que te corra el auto (*risas, después se pone a actuar*) – (*tomándose la cabeza, sorprendido*) que hacés, che disculpame, te quería pedir... no te quiero joder- y no sabés si pedirle una foto, pero te tiene que sacar el auto porque te tenés que ir. Eso genera mucho material emocional.

¹⁹ En referencia a mi participación en las clases de Área Chica durante 2015/2016

J: sí.

Pollo: dos boludeces, es un ídolo y le tenés que pedir que te corra el auto.

J: ahí de vuelta se cae, o sea, se llega a esta idea de creer en esa situación. Mínimamente creer en la situación de que se está por morir y le tengo que decir tal cosa. Creo que en eso hay algo muy potente que aparece.

Pollo: yo te diría que nosotros siempre pedimos al principio, viste como hablamos de que los ejercicios son muy rusos, -aguanten un par de clases- y más o menos es hasta llegar a los tratos. Cuando llegamos a los tratos sabemos que ahí conquistamos los corazones (*risas*) ahí es como – eh esto está bueno- (*risas*). -aguanten un cachito, tengan un poco de paciencia que ya van a ver que funca. Después la improvisación, que nosotros dirigimos, tratamos de que los que están laburando, los actores actrices que están trabajando, no sepan quiénes son ni dónde están, y nosotros desde afuera les tiramos, para que no se preocupen por el relato, porque lo que tratamos de hacer es quedarnos nosotros con la generación de ideas de relato y que ellos solamente transiten lo afectivo.

J: que se ocupen de actuar...

Pollo: de actuar y de estar afectados. Y obviamente sí, también generás como relatos vinculares ¿no? porque está el otro ahí. Pero el relato del qué pasa se los tiramos afuera.

J: sucede que cuando el trabajo está avanzado, digamos cuando hay gente que está entrenando hace bastante, logra armar relato desde adentro sin perder la idea de estar actuando ¿no? Y de estar trabajando con los afectivo.

Pollo: claro.

J: quizás ustedes empiezan a intervenir un poco menos cuando ese material de lo afectivo, de lo expresivo y qué sé yo, está mucho más internalizado. Pero en un principio está buenísimo este lugar que ocupan ustedes porque hace que el foco esté puesto sobre todo en trabajar esas variables de lo afectivo.

Pollo: sí, sí, sí. Lo que te decía que el ejercicio ese lo que tiene para mí, es como es muy tentador para mí, y yo generalmente caigo el 99% de las veces que estoy dirigiendo eso me empiezo a copar y empiezo a armar escena y ahí ya me voy (*risas*) me endulzo y empiezo a hacer cualquiera. Me pierdo un poco la idea está de –che aféctense-. Me divierte tanto digamos, dirigir así, cosa que por ahí a veces no termino de hacer lo que tengo que hacer (*risas*).

J: che pollo y... Nombramos como varios de los ejercicios más básicos y de los que más se repiten en el trabajo.

Pollo: sí.

J: Después hay muchos que también se van transformando desde un lugar muy intuitivo, siento yo.

Pollo: sí, totalmente.

J: de lo que necesita el grupo, lo que necesita tal persona en particular.

Pollo: lo que pide la clase también, a veces, el día, el clima. Porque todo eso que hablamos es muy sistemático en cuanto al aprendizaje de, estrictamente, la técnica. Pero después tenés que pensar que es un grupo de personas que no se conocen todos, algunos sí, pero hay que hacer que el grupo funcione en una cuestión de equipo. Hay que empezar a ver qué permisos hay para hacer determinadas cosas con cada uno de los otros. Y ver cómo funciona, generar como empatía y hay ejercicios que son, que apuntan claramente a generar algo muy lúdico, de equipo y un divertimento. También para que la clase sea amena y sentir que estás aprendiendo con otros... eso, generar un buen clima para el aprendizaje de esto que es muy de la actuación, que es muy fuerte en realidad, porque toca fibras. Yo en las devoluciones a veces me pongo medio como psicoanalista, pero en realidad porque estamos poniendo sobre la mesa un montón de variables afectivas propias, aunque las ficcionalicemos, lo que es propio es la manera de sentir. Entonces hay que tener un contexto, una contención de los compañeros, para poder laburar y poder sentirte cómodo, incluso atravesar esas dificultades. ¿Te acordás el ejercicio que le ponía música de la película *Drácula*? Que para mí son las mejores clases y me divierto muchísimo porque se genera un clima. Bueno esas cosas las voy a extrañar horrores, boludo, se tiraban todos y se mordían entre ustedes, imposible de hacer

ahora, se tiraban uno encima del otro, era una pila de gente, así, quilombo y la música que te pone en un lugar. Todo eso también vas construyendo y eso sí es muy intuitivo. Te lo va dando el grupo, te va tirando la necesidad de laburar. Después ejercicios que salen solos también. Esos ejercicios básicos que tenemos, también, después los hacés funcionar, pero con distinta mecánica. Tipo, hay uno en el centro en una ronda. Uno pasa al centro y habla a los otros y va con uno, se interpela con uno con una afectación-texto-gesto y entra ese otro, y todos se burlan de ese mismo que está en el centro. Entonces ahí también hay una idea como de poder, o sea, todos contra uno y uno contra todos. Después está el otro (*se ríe*) en algún momento le llamábamos *formación delta* (*risas*) que nombre horrible... Va uno... es muy Pompeyo ese ejercicio, uno va adelante generando texto, diciendo lo que le pasa y que sé yo, y se apoya en los otros...- porque yo fui aquel comandante que supo tomar las armas, (*mira para atrás*) o ¿no es cierto? (*mira para adelante*)- y uno dice -sí, es cierto, yo te vi- entonces vuelve el primero y dice -contra los enemigos, ¡vamos compañeros! - y los otros responden - ¡vamos! - ¿entendés? Es uno que va como pidiendo apoyo en los otros, digamos.

J: claro, que se vuelve como el foco de la situación

Pollo: exactamente foco. Entonces también ahí hay un entrenamiento de... de que hay gente que nunca, por sí sola, va a tomar el centro. Entonces tenés que ponerlo, tenés que ponerlo para que entrene. -vos acá sos el Alfa... Bueno son mecanismos de funcionamiento también que son más, a lo mejor, más escénicos si se quiere, pero creo que vienen bien también para lo afectivo. Imaginate a alguien que es súper tímido y que jamás diría nada a nadie, tenga que dirigir una tropa. Haciendo una locura ahí por el espacio y todos atrás... atrás o simplemente en consecuencia lo que haga, él dirige, digamos. Lleva la posta.

J: sí, me acuerdo de otro que era como una especie de *péndulo*, pero tenía que ver con ir de una pared a la otra, yendo a un cartel con afectaciones. -voy haciendo crecer hasta que llego a la pared, llego hasta ahí- a veces era con otra persona a la que le decía algo y a veces era -voy hasta ahí, me doy vuelta, voy a otra, voy a otra- es muy similar al péndulo, pero sin la idea de que desde afuera se va a ir tirando porcentaje, sino más, con mucha atención en el movimiento afectivo y el movimiento corporal, y ejecutándolo de forma autónoma.

Pollo: claro. Ese también es muy botón... La manera en que caminas tiene que ver con cómo contás.

J: claro.

Pollo: eso está claro. Entonces bueno, ahí ves que el cuerpo está sistematizando lo que te pasa. *Caminata afectiva* la llamamos (*se ríe*), que nombres horribles que les ponemos (*risas*).... Después armar también un entramado subliminal, digamos: miro a alguien que no me mira y ese es tal ¿no? a ese lo voy a tratar como Etchecolatz, ese es mi Etchecolatz, lo identifico y le digo cosas a la distancia, me acercó y qué se yo, y después el otro es tal, es el amor de mi vida y el otro es el que me vio masturbándome y me da mucha vergüenza (o lo que sea), y el otro es el que mató al perro y yo sé que me mató al perro y él no sabe que yo sé, y cosas así, ¿viste? Entonces a los compañeros les ponés como etiquetas, a este lo voy a tratar de cierta manera. Entonces empieza, se arma un quilombo hermoso porque se encuentra uno que se va a morir con otro que no sé qué. Uno que es el amor de tu vida, pero vos sos Etchecolatz para él y te trata como el culo (*risas*). Eso es muy bueno, porque se empieza a armar un entramado entre todos... y circulan, entonces se cruzan, estímulos permanentes, arbitrarios y obligatorios. Me cruzo a Etchecolatz al que seguramente odio, y me cruzo con el amor de mi vida, y me cruzo con el que me da mucha vergüenza, porque me vio masturbándome. Es como una cruz, de todos los otros, hijo de todos los otros ejercicios.

J: tiene mucho de lo colectivo y la otra vez leía a Mariana Del Marmol²⁰, que en su tesis habla mucho de distintos grupos de entrenamiento y de trabajo de la ciudad de La Plata, aparecen ustedes, Blas Arrese Igor²¹, los chicos de Vuelve en Julio²², también J.P.

²⁰ Mariana del Marmol es Licenciada en Antropología por la UNLP, Doctora en Antropología por la UBA y becaria posdoctoral del CONICET (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). Su tesis doctoral abordó la construcción de corporalidades y afectividades en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata.

²¹ Blas Arrese Igor es dramaturgo, director y actor. Docente e investigador de la Licenciatura en Dirección Teatral (UNA). Además imparte talleres en la ciudad de La Plata.

²² "La Compañía está formada por jóvenes artistas argentinos dedicados a diversas disciplinas artísticas. Desde el año 2001 trabajan juntos realizando distintas producciones escénicas, las cuales han tenido reconocimientos a nivel nacional e internacional. Han participado en diversas Fiestas Nacionales de Teatro (organizadas por el Instituto Nacional de Teatro). En el año 2007 realizaron una gira por Bolivia, Perú y Ecuador con la obra "**Trika Fopte**" y en el 2009, participaron de los Festivales Aha! Theatre Festival y Olympiad Theatre en India con la obra "Código Pirata". Durante el 2010, realizaron funciones de la misma en Italia, España, Suiza (participando de los festivales "Estiva Lugano" e "Incontri teatrali"); y ganaron el 2° premio en el Concurso de Teatro "Noctívagos" de Toledo, España" (...) recuperado de <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2019/10/07/entrevista-al-grupo-vuelve-en-julio/>

Thomas²³, entre otros. Y ella decía algo interesante en relación a la afectivo, que sobre todo es un trabajo colectivo, más allá de que yo puedo hacer ejercicios individuales, (estoy retomando algo de la de la confianza que nombrabas vos), cuando se entabla esa confianza, ese equipo de trabajo, es cuando más se puede explotar lo afectivo, como si ese nivel afectivo más real, de confianza, lograra potenciar el trabajo afectivo-ficcional.

Pollo: claro, sí, totalmente.

J: pero que además tiene que ver con esta idea de que yo me afecto pero también puedo afectar al otro. Es como que hay un ida y vuelta continuo en la idea de afectar y de ser afectado. Este ejercicio que decís vos es muy claro en eso, porque por ahí yo voy a trabajar con alguien, a decirle -che me podés correr el auto- y es el que me mató al perro, pero al lado mío está viniendo a decirme -devolvéme la plata- ¿no? yo afecto a este pero éste me está afectando.

Pollo: sí, sí, sí.

J: bueno en síntesis Pollo, estos que nombramos son como los básicos que van tomando distintas formas según la necesidad del grupo...

Pollo: después están los focos. Que no son más que -che, a ver generemos cosas que pasan en la vida- como los gestos. El *gesto* es algo que sucede siempre como consecuencia afectiva, en la vida real digamos. Entonces hagamos gestos, porque si los gestos son una consecuencia afectiva, hagamos gestos, ¿no?, para contar con ellos. Entonces los focos son también un poco eso ¿no? El tema de la *distancia*, a qué distancia hablás de otro, o sea qué ganas tenés vos de estar cerca o no, con el otro. Eso lo afectivo te lo va dando. -Che yo lo amo- vas a tener ganas de sentirle el olor, y si lo detestás, no lo mirás, y eso sería el *frente*. Le hablo mirándolo o no lo miro. Cuenta mucho eso. Entonces hacer aparecer... los focos son cosas que, en la vida real, al verlas, nos cuentan mucho de lo que está pasando afectivamente en esos seres. Entonces lo que hacemos es que se produzcan esos accidentes que llamamos focos, para que nos ayuden y entendamos que son cosas que tienen que pasar en la actuación porque son agentes de comunicación de lo que nos pasa.

J: y constituyen lo verosímil también.

²³ Juan Pablo Thomas, es actor y director de teatro y docente en la Escuela de Teatro de La Plata

Pollo: claro, debe haber miles de focos, nosotros identificamos esos, la *distancia*, el *frente* el *opuesto*. El *opuesto* que es que te pasa algo y el texto que decís es perpendicular a lo que estás sintiendo, no tiene un carajo que ver. Que digas con una voz de enamorado que te corra el auto. Ahí empieza a generarse uno la idea de la multiplicidad emocional. Hay muchas cosas que están pasando en la cabeza. ¿cuál era el otro? el foco espacio también, si uno está exultante está en el centro de la sala y si estás más tímido estás más en el rincón o te ponés al lado de alguien.

J: te voy a pasar un texto que encontré en la biblioteca de la Escuela de Teatro de La Plata, que pusieron durante el 2020 algunos textos digitales a disposición. Encontré uno de Victorino Zechetto²⁴ que habla del lenguaje no verbal del cuerpo y es muy claro y emparentable con el trabajo que hacen ustedes. Habla de que el 55 % de la comunicación interpersonal se da por el lenguaje no verbal, que serían esos focos que trabajan ustedes, la distancia con el otro, la mirada o no mirada, el frente que le doy, el dónde me ubico espacialmente, o según el estatus que tengo en relación a la otra persona. Está buenísimo, es muy claro. También habla del vestuario, digo que es algo que ustedes usan en las clases también, porque hay algo del vestuario que te coloca en ciertos lugares que te habilitan o que te ayudan a poder trabajar más fluidamente sobre lo afectivo ¿no? el arito, la pulserita.

Pollo: los accesorios, sí.

J: el collar. Bueno todo eso, lo nombra como parte fundamental de la comunicación.

Pollo: buenísimo, boludo.

J: y como un reflejo sobre todo del campo emocional. Entonces digo, está buenísimo para que lo tengan ustedes.

Pollo: la última incorporación de tipo foco era la onomatopeya en el decir –el tipo viene y ¡pa! se la dio- ¿entendés?

J: claro.

Pollo: esa cosa que subraya lo que quiere decir -¡pa! No sabes, uf- ¿entendés?

²⁴ Me refiero al capítulo nominado “El lenguaje no verbal del cuerpo”, de Zechetto, V. (2003). *La danza de los signos*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.

J: sí, sí, como el personaje de Capusotto²⁵, viste, era un chabón que todo lo que describía era: - y de repente ¡pum! e hizo ¡za! y yo le dije tiki tiki tiki- y no sé todo el tiempo así y después con eso arma una canción (*risas*). Bueno Zechetto también menciona eso, como aclararse la garganta antes de decir. Todos los sonidos más fisiológicos como la onomatopeya, el aclararse la garganta, reírse, el grito, son parte también de la comunicación. Bueno estuvo buenísima esta charla-apoyo. Súper enriquecedora.

Pollo: buenísimo Juancho.

J: mirá te quite dos horas de tu tiempo, perdóname.

Pollo: hermoso. Por lo menos lo hablo.

²⁵ Personaje de Peter Capusotto y sus videos, llamado DJ Marmota, disponible para ver en el canal de youtube del programa, en el minu 1:55, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fVlO-VLnq0gY>

VII. Referencias Bibliográficas

- Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo, teatro de la fuerza ausente*. Buenos Aires: Libretto.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble* (Trad. Alonso, E y Abelenda, F). Madrid: Edhasa, (trabajo original publicado en 1938).
- Bacon, F. (1971). Entrevista de Marguerite Duras. *La Quinzaine littéraire*. Recuperado de <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/entrevista--a-francis-bacon.pdf>
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla: Teatro Perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, R. (2021). Entrevista personal realizada por Juan Andrés de Paz.
- Canevaro, J. (2021). Entrevista personal realizada por Juan Andrés de Paz.
- Catalán, A. (2005). El actor como escenario. En *Revista Conjunto*, nº 136 abril-junio. Recuperado de: <http://alecatalan.blogspot.com/2007/07/httpwww.html>
- Catalán, A. (2014). Clase magistral. En *Seminario Internacional de Experimentación Dramática TRANSDrama*. Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque, México D.F. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kA-QDWR2gr0>
- Cornago, Ó. (2006). *Ricardo Bartís, una poética del actor*. Artea. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/ricardo-bartis-una-poetica-del-actor>
- Cornago, Ó. (2005). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. Telón de fondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año I, Nro. 1, Agosto 2005. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9684>
- Dapelo, L. (2018). *Crónicas| Pompeyo Audivert y la técnica para desvelar el misterio*. Corán y Termotanque. Recuperado de <https://coranytermotanque.com/2018/11/pompeyo-audivert-y-la-tecnica-para-desvelar-el-misterio/>

- Del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [Tesis de Doctorado, especialidad en Antropología]Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedissa.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (Trad. González Martín, D. y Martínez Perucha, D.) Madrid: Abada Editores. (trabajo original publicado en 2004).
- Mannarino, J. M. (2009). *El poder ficcional del actor. Acerca de los solos de Alejandro Catalán*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/download/9377/8138>
- Keohane, R.; King, G. y Verba, S. (2009). *El diseño de la investigación social*. Madrid: Alianza editorial.
- Rauschenberg, N. (2016). *La liminalidad en los talleres de entrenamiento y actuación de Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, FFyL, UBA/CONICET/GETEA/IIGG.
- Real Academia Española. *Diccionario*. Recuperado de <https://dle.rae.es/afectividad>)
- Rosenzvaig, M. (2011). *Técnicas actorales contemporáneas. Las propuestas de 16 grandes maestros*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zecchetto, V. (2003). *La danza de los signos*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.