



programa
sendas

e egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Lo trágico en el cuerpo del actor: la desmesura como procedimiento para una reescritura escénica

HENRY MAINARDI

LICENCIADO EN TEATRO

HENRY.MAINARDI@GMAIL.COM

ASESORAS: LIC. DANIELA MARTÍN Y LIC. JAZMÍN SEQUEIRA

RESUMEN

En esta investigación se toman dos conceptos de la tradición literaria y filosófica como son *lo trágico* y la *desmesura* y se intenta estudiarlos desde el campo de la escena y la actuación. Desde este paradigma del cuerpo que se aleja de la tradición teatral textocentrista nos preguntamos ¿Qué es lo trágico y la desmesura en la actuación? ¿Cómo podemos verlo en el cuerpo de un actor? ¿Qué reescrituras del texto dramático nos permiten la experiencia de esos conceptos desde su corporización?

PALABRAS CLAVE

Teatro – Actuación – Proceso de creación

INTRODUCCIÓN

Los temas que investigamos son conceptos provenientes de la cultura griega antigua como son *lo trágico* y la *desmesura*. Estos términos han sido analizados exhaustivamente por la filosofía y la literatura y aquí intentamos llevarlos al campo de la escena para investigarlos a través de la actuación. Ello requirió buscar la forma de llevar a cabo este proceso en el que la teoría y la práctica estuvieron en tensión constante. Lejos de intentar hacer afirmaciones generales y absolutistas, este estudio es resultado

de una experiencia particular y subjetiva, un proceso de múltiples aprendizajes que intento compartir.

El escrito comienza con el desarrollo sobre la metodología, estructura dinámica que se fue construyendo a medida que se instrumentaba y se constituyó como parte crucial de la investigación. En este apartado se pueden ver las implicancias éticas de nuestro trabajo, es decir, cómo decidimos desarrollar la investigación y en qué formas decidimos vincularnos con los materiales. Por un lado, es analizado lo grupal como centro de las redefiniciones que se realizan entre la teoría y la práctica, y por otro el trabajo con textos dramáticos como *Edipo Rey* y *Calígula*. Dichos textos fueron trabajados en una primera instancia de escritura de mesa y una segunda instancia de fuerte experimentación escénica centrada en el cuerpo y la actuación.

En los apartados siguientes se encuentra el estudio teórico que realizo sobre los términos *trágico* y *desmesura* desde la filosofía y la literatura para llevarlos al campo específico del ensayo teatral. Se buscó indagar desde el cuerpo estos conceptos que se encuentran inscriptos en los orígenes del teatro pero que poseen escasas referencias en esta materia. El teatro, al haber sido durante años subsidiario del texto dramático, busca hoy nuevas formas de especificidad que se redirigen al cuerpo como centro de las preguntas y que se vinculan a las poéticas contemporáneas de la *performatividad* (Fischer-Lichte, 2011) y el *Teatro Posdramático* (Lehmann, 2013). Dentro de este apartado se desarrollan reflexiones en torno a qué podría ser lo trágico en la actuación y qué implica una actuación desmesurada, finalizando con un constructo de la desmesura como un procedimiento de creación escénica.

Finalmente, el último apartado hace referencia a la búsqueda poética en el montaje y en la repetición de la obra. Por otra parte, dentro del montaje quisimos mantener el espíritu lúdico y dinámico de la metodología, lo cual implicó reajustar el procedimiento creativo a las nuevas condiciones de los patrones fijos de la puesta en escena.

La obra de teatro resultante se tituló *Para vos, Apolo*¹ y fue un proyecto de producción radicado en el CePIA de la UNC a partir de la convocatoria Cepiaabierto 2015.

¹ Ver Figura 1 y Figura 2.

S O B R E L A M E T O D O L O G Í A

Situado en un contexto teatral universitario que se pregunta por la investigación en artes busco desprender un pensamiento desde el cuerpo y el espacio de ensayo como puntos de confluencia de las indagaciones grupales. En este sentido, me interesa la dimensión del grupo “condicionado por la mediación de la praxis común en curso” (Souto, 2003: 78). Es decir, me interesa indagar en cómo la organización de la dinámica grupal se ve modificada por la práctica y viceversa. “La confluencia de personas en el “nosotros” da lugar a un fenómeno (...): cada uno tratará de resolver en el grupo lo que desea individualmente, pero hará lo que el grupo le impone con sus propias estrategias” (Ure, 2012: 70). Atendiendo a este aspecto, durante este proceso de investigación abogamos por la participación del colectivo de los integrantes en la búsqueda de definiciones y la producción de materiales en escena. Para ello mantuvimos roles diferenciados: Lic. Verónica Aguada Berteza en la dirección del espectáculo, Guillermina Claveriè en la asistencia de dirección, y Lic. Chili Peralta Vissani y yo en la actuación. El proceso fue asesorado por la Lic. Daniela Martín y la Lic. Jazmín Sequeira, quienes realizaron un seguimiento que fue crucial para el avance de la investigación.

Los ensayos se llevaron adelante tres veces por semana y cada uno estuvo dividido en dos instancias: una de experimentación escénica y otra en formato conversatorio. En esta última debatíamos sobre lo sucedido en la escena, discutíamos conceptos teóricos y pensábamos la planificación de futuros encuentros. El conversatorio se realizaba generalmente *a posteriori* de la experimentación escénica, pero otras veces se daba al comienzo para clarificar conceptos y pautas o realizar preguntas. Las reflexiones que aquí se desprendían fueron centrales para la investigación.

Para hablar de este proceso definimos grupalmente tres etapas que describiré a modo general y serán profundizadas en el desarrollo del escrito. En una primera etapa, previo a la indagación escénica elaboramos un texto dramático que sería uno de los materiales de trabajo en los ensayos. Generamos aquí un híbrido entre los textos *Edipo Rey* y *Calígula*. En una segunda etapa de trabajo de carácter escénico experimental probamos distintas formas de corporizar los conceptos trágico y desmesura y arribamos a un lenguaje e imaginario grupales que le dan singularidad a esta investigación. Con el

tiempo generamos con la desmesura un procedimiento de creación escénica de carácter lúdico. Finalmente, la tercera etapa es la de repetición y montaje. Ésta comenzó con la selección del material producido en los ensayos para realizar el montaje de la obra. Buscamos generar cierta lógica que contenga los múltiples juegos que emergieron en los ensayos sin que se pierda la singularidad de cada propuesta.



Fig.1 *Para Vos Apolo*

A continuación, ampliaré la forma de trabajo con respecto a la relación texto dramático- actuación, y a la vinculación de la teoría teatral con la producción de materialidades escénicas en las primeras dos etapas.

Reescritura escénica: mito y ritual en el mismo campo de juego

Durante siglos el teatro ha sido analizado desde una perspectiva literaria. Detrás de esta lógica se puede leer una supremacía en la valoración del texto con respecto al cuerpo. Es a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que comienzan los debates en torno a qué es lo que hace al teatro un arte diferenciado de la literatura. Entre los teóricos y pensadores teatrales, Artaud sostenía que “En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 2008: 101). En este reclamo por despegar la actuación

del plano textocentrista al que había arribado el naturalismo, Meyerhold, por su parte instrumentó la biomecánica, donde

converían una visión anti-psicologista de la actuación, una base teórica reflexológica, una concepción energista por la cual el trabajo actoral podía describirse en términos de gasto y transformación de energía, y una inspiración taylorista que buscaba una máxima economía de esfuerzos en la ejecución del movimiento escénico (Valenzuela, 2011: 98)

Más allá de las divergencias metodológicas podemos ver en estas afirmaciones cómo las problemáticas de la actuación toman relevancia y con ella el cuerpo ejecutante de los actores. Surgen aquí diversas posturas y campos de estudio que generarán la antesala de las vanguardias rupturistas del siglo XX.

Más cercana en el tiempo y atenta a los legados teóricos de dichas vanguardias, Éricka Fischer-Lichte (2011) se aboca al estudio del concepto de *lo performativo* ligado al de *realización escénica*. La autora desglosa los procedimientos, nociones y experiencias contemporáneas que se centran en el cuerpo de los actores y la ejecución de las acciones. Estas últimas, a su vez, se desligan de la interpretación psicologista y toman relevancia al estar enfocadas en el proceso físico de ejecución en tiempo real que hacen los cuerpos. “La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico (...) por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta” (Fischer-Lichte, 2011: 72). Es decir, el foco estaría en la vivencia presente de la obra de arte y el tipo de vínculo particular que establece con los espectadores durante su desarrollo.

Asimismo, buscando el origen de los estudios teatrales de la *performance*, encuentra que a principios del s. XX el debate giraba en torno a la diada *ritual-mito* en analogía con la diada *realización escénica-texto*. Según éstas, el lugar del cuerpo accionando en un ritual socio-cultural es el que le da origen al mito y no viceversa. Se desplaza la lógica que organiza los materiales escénicos a partir de una construcción dramática previa para pensar la dramaturgia que se realiza a partir del cuerpo como constructor de sentido.

En este proceso entendemos la importancia de ambas partes de la diada y por ello decidimos tomar una postura no dicotómica entre el texto dramático y la realización escénica y ponerlas a operar tensionando en simultáneo en el proceso creativo. Tanto la

dramaturgia como nuestros cuerpos y sus posibilidades trabajaron en conjunto para construir una tercera cosa fruto de la “tensión existente entre el relato original y el relato de nuestros deseos” (Bartís, 2003: 89). De esta manera, generamos una obra de teatro singular producto de nuestro encuentro.

Siguiendo con estas categorías de análisis, para conformar nuestro mito, previamente al proceso de ensayos realizamos un recorte dramático en trabajo de mesa. Como ya dijimos anteriormente, tomamos la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles (escrita aproximadamente en el siglo V a.C.) y la obra de Albert Camus *Calígula* (publicada en 1944). Si entendemos la *hybris*/desmesura como “la *irrupción* o *interrupción* de una fuerza violenta de ‘intención relativa’ (catástrofe natural) o consciente (catástrofe social) que trastorna la cohesión de una colectividad” (Larios Ruiz, 2010: 4), estos textos dramáticos se relacionan temáticamente con nuestro objeto de estudio.

En *Edipo Rey* podemos ver cómo el poder desmesurado de los dioses es esta fuerza violenta que subyuga al héroe trágico y lo libra a un destino cruel en exceso. Antes de ser concebido, Edipo carga con una profecía que le hicieron a su padre Layo: si alguna vez tiene un hijo, éste lo matará y se casará con su madre. Al enterarse de este oráculo Layo manda a matar a su hijo, pero su sirviente siente lástima y no ejecuta la orden, dejándolo vivir. Sin saberlo, al crecer, Edipo asesina a su padre y luego se casa con su madre. Aquí la catástrofe es de orden natural, ya que atañe a las fuerzas divinas y el destino: Edipo es presa de una maldición que no atañe a su responsabilidad sino a su herencia. En la obra de Camus, por el contrario, Calígula es quien ejerce un poder desmesurado sobre el destino de los otros tras la muerte de su hermana y amante. Al advertir que la pena no dura y que las personas dan más valor al dinero que a la vida, comienza a generar una catástrofe social donde pone en manifiesto esta lógica y asesina a personas para abultar los fondos públicos del Estado. Me interesó, en un principio, la tensión de estos dos puntos de *hybris* que liberan o subyugan a los protagonistas.

Durante los primeros meses nos dedicamos a hacer un trabajo de mesa para reescribir estos textos. Generamos un híbrido entre ambas fábulas para trabajar en escena los puntos donde la *hybris*, esta fuerza violenta que irrumpe, se ejerciera sobre el personaje (como en Edipo) o fuera ejercida por él (como en Calígula). Esta reescritura

fue un trabajo grupal que realizamos con Verónica Aguada Berteau y Chili Peralta Vissani. Para generar este híbrido nos preguntamos qué sucedería si Edipo no realizara la *anagnórisis* (reconocimiento del error trágico) y se revelara ante el destino, convirtiéndose en Calígula. Es decir, qué sucedería si dejara de tener una actitud pasiva frente a ese destino impuesto de parricidio e incesto y decidiera él mismo alimentarse de su desgracia para ejercer el poder desmesurado de los dioses. Esto reafirma la idea de que “las transgresiones de los héroes trágicos, suelen arrastrar el padecimiento en colectivo: pagan justos por infractores” (Larios Ruiz, 2010: 12). En esta estructura que construimos Edipo sufre por los errores de su padre y luego el pueblo entero sufre por los crímenes de Edipo.

Por otra parte, en el proceso de escritura le dimos relevancia a otra voz en la tragedia de Sófocles, tan sufriente como el protagonista: su madre-esposa Yocasta. Dicho recurso nos permitió confrontar otro punto de vista al discurso dominante del héroe trágico, tal como ocurre en los diálogos extensos y la gran cantidad de personajes de ambos textos dramáticos. El recorte dramático nos permitió hacer dialogar los textos dramáticos de Camus y Sófocles con nuestras condiciones de producción y nuestros deseos creativos. En segundo lugar, tener este mito/híbrido de textos dramáticos configurado nos permitió centrar la atención en el estudio de la actuación para configurar el ritual. Con el proceso de ensayos, en el encuentro de mito y ritual generamos una nueva reescritura que se alejaba del trabajo de mesa y se posicionaba en el estudio escénico y la corporización.

Esta estrategia que implementamos fue una contradicción metodológica. Si bien tener una estructura dramática nos permitió enfocarnos en la actuación, durante los primeros meses de ensayo el texto se impuso con su carga interpretativa. El doble rol que asumimos como dramaturgos y realizadores de la puesta en escena nos generó conflictos durante este primer tiempo para llegar a la reescritura escénica. Al comienzo, por más que probábamos distintas propuestas desde la actuación y la corporalidad, caíamos en la interpretación del texto de un modo más psicologista. Una vez que identificamos esa situación como un límite en el trabajo de ensayo, nos vimos con la necesidad de ajustar la metodología y generar nuevas éticas de relación con el texto y la palabra para emancipar el cuerpo y dar vía a que emerjan nuevas corporalidades.

Corporizar los conceptos: las definiciones grupales que nacen de la escena

Como hemos visto, en esta investigación tomamos dos conceptos de la tradición literaria y filosófica como son *lo trágico* y la *desmesura*. Nos abocamos a la tarea de corporizarlos para devolverlos al campo de la escena y estudiarlos desde la actuación, campo perteneciente a un paradigma del cuerpo. Érika Fischer-Lichte define la corporización a partir de la idea de

concederle al cuerpo una posición de prevalencia paradigmática equivalente a la que tiene el texto, en lugar de subsumirlo al paradigma textual. Algo que debe conseguir el concepto de corporización/embodiment, que abre un nuevo campo metodológico en el que el cuerpo fenoménico, el físico estar-en-el-mundo del hombre, figura como condición de posibilidad de cualquier producción cultural (Fischer-Lichte, 2011: 184)

Esta definición me ayuda a pensar cómo tomar conceptos que pertenecen a un campo abstracto y vincularlos con la práctica. De esta manera, buscamos estudiar los conceptos en la confluencia con nuestros *cuerpos fenoménicos y semióticos* (Fischer-Lichte: 2011), “en el sentido de una experiencia que funda un territorio en el cuerpo y desactiva el modelo de control de la división de lo corporal y lo intelectual” (Bartís, 2003: 120). Al referirme a cuerpo fenoménico hablo del cuerpo de los actores en cuanto cuerpo singular que posee un físico estar-en-el-mundo y que despliega una materialidad con sus posibilidades y limitaciones. Al nombrar un cuerpo semiótico es para hacer referencia a cómo esa materialidad fenoménica produce signos observables que abren interpretaciones: un personaje, un concepto, un gesto, un discurso, una identidad.

Nos fue necesario no imponer los conceptos ajenos como indiscutibles sino trabajarlos en tensión a la experiencia de la práctica escénica. “El lenguaje se traza (...) delimitando lo que se puede llamar *imaginario del grupo*” (Ure, 2012: 72). Cuando un concepto, en ese intento de corporización, nos devolvía algo problematizador e interesante desde la experiencia esto se reflejaba en la escena, en los conversatorios posteriores y en la planificación grupal de las pautas de trabajo. Cierta erotización con los materiales de los ensayos hacía que algunas definiciones quedaran inscriptas en el imaginario grupal, mientras que otras eran descartadas u olvidadas. Creo que esto tiene estrecha relación con nuestra experiencia grupal que generaba un encuentro en determinados materiales y conformaba un lenguaje en común.



Fig. 2 *Para vos Apolo*

Cuerpo potente

Pensar el cuerpo en el teatro es para nosotros pensar en un cuerpo múltiple, capaz de mutar acorde a las experiencias. “El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales” (Lehmann, 2010: 346). Ahora bien, nos preguntamos ¿qué cuerpo es el cuerpo de este proceso? Serres (2011) nos habla de un cuerpo que lo puede casi todo. De esta forma buscamos configurar una corporalidad que fuera capaz de aventurarse en la búsqueda creativa enfrentándose al proceso desmesurado que le impone la ruptura de las lógicas lineales causa-efecto. Es decir, buscamos un cuerpo capaz de devenir en lo impredecible.

En este sentido, Agamben distingue una potencia genérica de otra específica. La primera está constituida por todas aquellas cosas que *en potencia* podemos realizar en tanto capacidades que podemos adquirir. Por ejemplo: como actor soy un bailarín clásico en potencia ya que puedo desarrollar la capacidad de bailar danza clásica. Ahora bien, para desarrollar una capacidad es necesario pasar por un proceso de aprendizaje. Entonces, y en un sentido más específico, adquiero una *potencia de sí* y una *potencia de no*. “Toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto de lo mismo. Impotencia no

significa aquí ausencia de toda potencia, sino potencia-de-no” (Castro, 2008: 139). Una vez atravesado el proceso de aprendizaje técnico de la danza clásica, como actor tengo una *potencia de sí* para utilizar la danza en una improvisación teatral y tengo una *potencia de no* para decidir actuar sin usar ese recurso. Es decir, una vez que atravieso un aprendizaje y adquiero nuevas posibilidades, soy dueño de utilizar ese recurso según mi deseo y la necesidad de la escena.

En relación con lo anterior, si bien grupalmente entendemos que el cuerpo como toda materialidad tiene sus límites, nos resultó de gran productividad pensar en la afirmación de Serres y centrarnos en una ética de la posibilidad. Pensar esta actuación desmesurada se me presenta como una promesa de ese cuerpo que soy y tengo. “El ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011: 158). Esto implicó estar dispuestos, por un lado, a atravesar en el proceso aquellos aprendizajes que nos habilitaron potencias nuevas, y por otro, a manipular ese cuerpo que somos/tenemos decidiendo sobre nuestras potencias ya aprendidas. Estas potencias individuales estuvieron ordenadas por las necesidades y deseos que surgieron en el proceso y se relacionaron buscando componer entre sí.

SOBRE LO TRÁGICO

Antecedentes históricos de la tragedia

El origen de la tragedia es el origen mismo del teatro occidental. Remontándonos en la historia, en la antigua Grecia se realizaban las grandes Dionisiacas, fiestas en honor al dios Dionisio donde se hacían concursos de tragedias. Dicho culto, diferenciado de los demás, era de carácter popular y unía a todas las clases, géneros y profesiones en una misma festividad. “En el culto dionisiaco, la fusión entre el fiel y el dios no se realiza de una manera personal sino grupo por medio, en una sobreexcitación colectiva” (Iriart Gabrielli, 2013: 28). Las masividades de estas fiestas estaban relacionadas íntimamente con una misión pedagógica del teatro: mirando las representaciones de las historias y mitos de los héroes trágicos los espectadores podían experimentar la catarsis y así observar y discernir sobre conductas humanas sin tener

que vivirlas. Más adelante indagaré sobre este culto y su relación con el concepto de desmesura.

Cientos de años después de su origen la tragedia sigue siendo retomada como estructura dramática de estudio e investigación. Así, alcanza dos períodos de gran transformación como son el teatro isabelino con exponentes como Shakespeare y Marlowe, y el neoclasicismo con Racine y Corneille como referentes. En dichos períodos se retoman y discuten las unidades de acción, tiempo y espacio que Aristóteles detalla en su libro *Poética*, así como se transforman las temáticas, los géneros de actuación utilizados y los personajes. Teniendo en cuenta la evolución histórica, George Steiner (2012) realiza un estudio dramático pormenorizado desde los griegos hasta los años '60 y es dentro de este recorte que nos habla de la muerte de la tragedia. Ésta se fundamentaría en la pérdida del entendimiento central de sus orígenes, los cuales nos anuncian que la necesidad es ciega y no entiende otros motivos que los propios. Allí donde nosotros como sociedad entendemos el comportamiento humano y divino desde la moral que señala el Bien y el Mal, perdemos la comprensión filosófica que implicaría lo trágico.

Argumentar, justificar y explicar el comportamiento de los héroes trágicos es caer en la trampa de la lógica heredada del cristianismo. A esto, Raymond Williams suma que "Es necesario ir más allá. Hacia aquella idea de tragedia que parece esencialmente enseñar (...) que el sufrimiento es una parte vital y energizante del orden natural" (Williams, 2014: 63). Alejándose de las versiones de la moral optimista nos acerca una idea cíclica y ritual del entendimiento de las cosas. En el mundo trágico la muerte y la caída de los héroes son necesarias para que siga funcionando la tensión entre la medida y la desmesura como partes de un orden universal. El resultado de esta tensión es la armonía/*diké*, supeditada según Anaximandro a

la sentencia del ritmo, del orden del cosmos en sí mismo: 'Donde tuvo lo que es su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo' (Larios Ruiz, 2010: 7)

Es decir, la filosofía griega no atendía a la justicia y la moral como lo hacemos nosotros atravesados por los discursos judeo-cristianos, sino que servía al orden del cosmos que se autorregula. En este sentido "el personaje trágico es destruido por

fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (Steiner, 2008: 22). No habría en las tragedias una justicia o compensación de carácter divino, sino una justicia irracional que intentan ejercer los humanos.

Por otro lado, Rosset desarrolla un recorrido por la filosofía trágica y en él define lo trágico íntimamente ligado a la idea de la muerte. No al hecho puntual de una muerte, sino a la idea de que la vida y la muerte conviven en un instante, y aquello que desplegaba su identidad en el estado de lo vivo pasa al estado de lo muerto. “Lo trágico es la representación de un mecanismo que se desarrolla en un tiempo inverso” (Rosset, 2010: 25). Para el filósofo lo trágico sería un mecanismo que se manifiesta en el plano de lo intelectual y que tiene un tratamiento particular en el tiempo, de movilidad e inmovilidad simultáneas. Al percibirlo, nos dice, se activa un resorte trágico con un tiempo propio. Este tiempo trágico se come al tiempo real, lo suspende (inmovilidad) y nos dispara hacia atrás, en un sentido inverso (movilidad), resignificando lo anterior. Dejamos de percibir el presente porque el tiempo real se suspende y comenzamos a percibir el tiempo pasado. Donde el tiempo real tiene su origen el tiempo trágico tiene su final. Ejemplificando con *Edipo Rey*, nos dice que el origen de la tragedia se descubre al final de la obra. El tiempo trágico comienza cuando el sirviente revela la verdad del nacimiento de Edipo y termina cuando la obra comienza con una Tebas desbastada por las pestes (éste es el inicio del texto dramático).

Finalmente, Steiner, que había anunciado la muerte de la tragedia, cierra su ensayo preguntándose si ésta puede resucitar. Pensando en las teorías contemporáneas nombradas al comienzo que buscaban la particularidad del teatro entre las artes, me pregunto si *lo trágico* puede estar hoy en el cuerpo del actor, y si está, cómo se presenta.

Acercamientos a lo trágico en la actuación

La hipótesis de sentido inicial que era parte del Proyecto de Trabajo Final pensaba las experiencias de indagación desde las nociones de *presencia*, *intensidad* y *tensión* organizadas en torno al teatro de estados. Éste

consiste básicamente en no interpretar, sino experimentar el personaje. Los modos de actuar involucrados en esta poética de la multiplicidad se distancian del naturalismo recurriendo a diferentes técnicas (...) Se busca generar puros estados, puros momentos de intensidad más que explicación: pequeños acontecimientos

que fragmentan el drama en pequeñas unidades existenciales (Abraham, 2010: 23)

La búsqueda de este tipo de actuación está centrada en generar una narrativa corporal que se distancia o diferencia de la fábula dramática. Cuando intentamos corporizar esta primera hipótesis ligada al teatro de estados, vimos que nos permitía un desarrollo acotado. Los estados actorales que alcanzábamos se subyugaban a la dominancia de sentido del texto dramático y en lugar de experimentar los personajes terminábamos por interpretarlos. Como resultado se nos veía actuando para reproducir lo que Bartís denomina “el relato preexistente al cuerpo del actor” (Bartís, 2003: 118). De esta manera, en esta etapa de trabajo se puso de manifiesto en las actuaciones nuestras ideas previas en relación a cómo debía ser la obra y cuál sería la actuación que le correspondería. Aquí pudimos dilucidar que nuestro imaginario de lo trágico ligado a la dramaturgia previa estaba limitando nuestras exploraciones corporales.

Para volver a enfocarnos en la confluencia simultánea del mito y el ritual complejizamos las pautas de los ensayos. La estrategia que implementamos en ese momento fue tensionar las variaciones de intensidad y los estados de afección física con indagaciones puramente formales. Comenzamos a jugar con estereotipos de actuación más estructurados para desarmar y transgredir esas formas a través de procedimientos de ruptura o devenir. Así arribamos a experimentar la declamación, el canto coral, el llanto exacerbado. Los ensayos nos develaron que estas formas comenzaban a profundizarse y volverse singulares a medida que las procesábamos.

Teniendo en cuenta estas transformaciones en el proceso, la teoría del mecanismo trágico de Rosset (2010) nos ayuda a acercarnos a la definición de qué sería lo trágico en la actuación: dejar que el pensamiento intelectual ingrese al campo de la escena, coartando el cuerpo. Allí donde Artaud (2008) dice que “es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia” (p. 97), el mecanismo que Rosset describe, se accionaría paralizando la acción de la actuación. Devora el tiempo lineal para suspenderme en la intelectualización del juicio de valor. Algunas preguntas que surgían en los ensayos eran: *¿Está bien lo que estoy actuando? ¿Es interesante? Esto que estoy*

haciendo no es actuar, no estoy yendo a ninguna parte, no es suficiente, mi exploración no tiene sentido².

Para que se comprenda mejor pondré un ejemplo. En los ensayos iniciales estaba muy pendiente del texto dramático y en las improvisaciones luchaba entre el caos creativo que implica este procedimiento y el tratar de recuperar textualmente las frases que habíamos escrito. Al no poder realizar con éxito estos objetivos la actuación se cortaba en ese fluctuar insoportable de la memoria, instalándose una lógica repetitiva de frases y movimientos que no devenían ni se transformaban en otra cosa. Incluso había momentos en los que abandonaba las construcciones de forma y estado que venía realizando en la exploración para que me recordaran el texto. Allí queda en manifiesto que no estaba pendiente de movilizar la actuación sino de recordar.

En consonancia con esto, Paco Giménez en sus clases desarrolla en una de sus tríadas los tiempos de la actuación: pasado, presente y futuro. Cuando un actor está en el pasado, está prendido a la culpa porque recuerda haber ejecutado mejor ciertas acciones; cuando está en el futuro, está pendiente de cómo desarrollar una idea brillante que aún no se materializa en la escena; finalmente cuando está en el presente es cuando verdaderamente está en la percepción de ese tiempo y espacio y desarrolla la actuación. Ese mecanismo intelectual del que hablo, de alguna manera hace oscilar la actuación entre un tiempo pasado y un tiempo futuro sin dejar que se desarrolle en el tiempo-espacio real.

La forma que encontré para trabajar con este límite/mecanismo intelectual que se me activa en la escena fue enfrentarlo, emular al héroe trágico guiado por esa necesidad ciega que nombra Steiner. Mi necesidad es actuar, persistir, no preguntarme que está bien o mal en la actuación, producir, dejar que el cuerpo ingrese al campo de juego con total libertad. "Comprometerse con las reglas del juego no es conocer las reglas para poder ganar, sino que el compromiso implica que el juego pueda jugarse del mejor modo posible." (Daulte, 2004: s/d). En relación a esto, para poder enfrentar esas intelectualizaciones en escena, generamos procedimientos de ruptura. Todo estado actoral, forma física, indagación técnica era irrumpida por pautas desde la dirección que

²

Reflexión extraída de la bitácora de ensayos.

hacían ingresar imaginarios contradictorios y diversos. La lógica de este procedimiento es la de incomodar al actor en su tarea, ponerlo en jaque y ubicarlo en un sitio donde su responsabilidad es actuar ese exceso de estímulos e implicancias técnicas. Si lo trágico es dejar que el pensamiento intelectualice el cuerpo, entonces nos abocamos a que éste se active constantemente para batallararlo.

Este tipo de búsquedas se emparenta con las exploraciones de Bartís en las que la metodología se caracteriza en “tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas (...) producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos, que se van seleccionando” (Bartís, 2003: 115). La dirección se constituyó como una provocación desde la cual se proponían pautas que habilitaban lo impredecible en la actuación a la vez que se sorprendía a sí misma. Según reflexionaba Verónica Aguada Berteza, mientras que en una búsqueda vinculada al teatro de estados le requiere a ella acompañar el devenir de esas acciones mediante cierta empatía corporal, en este caso operaba con propuestas a *contranatura* de esos devenires. La forma en la que lo hacía era rompiendo las lógicas de las improvisaciones, haciendo ingresar imaginarios contradictorios, pidiéndonos variaciones constantes a contratiempo del devenir. Llegar a la obra, en este sentido, se asemejó a los rituales dionisiacos que describí anteriormente: lo hicimos grupo-mediante, todos inmersos en la excitación colectiva del proceso.

S O B R E L A D E S M E S U R A

La actuación desmesurada

En el entendimiento de la sociedad griega hay dos conceptos que se desarrollan como una antítesis natural en tensión: *sophrosyne* (medida) e *hybris* (desmesura). Los conceptos de medida y desmesura podrían ser relacionados con los cultos a Apolo y Dionisio. El primero como el dios de la moderación, el orden y el legalismo; el segundo como el dios del culto delirante que destituye el orden e invoca al éxtasis. En las tragedias se puede ver cómo se desarrolla la tensión entre la medida y la *hybris*, en cuanto los héroes trágicos irrumpen el orden legal-divino con decisiones que son presas de la desmesura. “Una intuición del pensamiento antiguo entrelazó *hybris* y teatro. La *hybris* lleva al ser humano a abandonar el colectivo y precipitarse en la visibilidad, lo que significa estar expuesto al abandono y al peligro” (Lehmann, 2013: 345). En este sentido,

es necesario aclarar que, si bien el culto griego estaba inscripto en la cotidianeidad de las personas, guardaba una distancia: el hombre no podía pretender igualarse a los dioses, ya que éstos poseían atributos que de intervenir en el orden natural podían acarrear las peores consecuencias. En esta lógica querer igualarse a los dioses es un exceso y una insolencia, un acto de desmesura. Las tragedias tenían la función pedagógica de instruir al pueblo en el riesgo que ésta acarrea, lo que nos permitiría unir la idea del error trágico al de aprendizaje.

Ahora bien, ¿cuál es la relación teórica que puedo establecer entre conceptos como lo trágico y la desmesura? Existiría en el mecanismo de lo trágico una pérdida. En la medida en la que se intelectualiza ese instante de percepción en el que *lo vivo* pasa al estado de *lo muerto*, se abandona la percepción del cuerpo, el tiempo y el espacio. Pienso que eso que cambia de estado puede ser la actuación misma: lo que se desarrolla deja de ser lúdico, pierde su naturaleza creativa, queda solo en el plano de una idea que intenta corporizarse. En este proceso en el que dejamos entrar constantemente la intelectualización para enfrentarla, la desmesura sería una herramienta de batalla, una forma de habilitar el devenir del juego escénico. Y con él dejar que lo impredecible, aquello que no conozco, tome forma y se me revele. Funcionaría como un camino para aventurarse contra y a favor de todo error, sin importar si aquello que estoy ejecutando está bien o está mal. Lo que importa es escuchar ese devenir y darle jerarquía a la naturaleza cambiante de la escena.

No estoy queriendo con estas reflexiones pensar el cuerpo dissociado de la mente. Hacer esto sería configurar un cuerpo vegetativo o un cuerpo animal puramente instintivo. Sin embargo, encuentro una diferencia entre aquellos momentos en los que el mayor peso está en la intelectualización y aquellos en los que el pensamiento está en la realización escénica y la actuación. “El pensamiento teatral que viene de la actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del actor, que funda un instante privilegiado y único” (Bartís, 2003: 119) Ante todo, esta manera desmesurada de encarar la escena se me vuelve un lugar de incomodidad constante. A lo largo de los ensayos sentí un forcejeo continuo entre el pensamiento y la acción, entre la idea y el cuerpo en ejecución. Cuando me encontraba instalado en una lógica vinculada a la intelectualización el juicio de valor era quien guiaba la creación y ahí no podía ubicarme en la vivencia del instante propia de un pensamiento actoral.

Para poder atravesar este proceso particular donde exploramos lo trágico fue necesario generar un lazo de compromiso con la escena. “El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso (...) El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego.” (Daulte, 2004: s/d)

Para la exploración escénica, la creación de materiales y la recuperación de improvisaciones, necesité establecer un compromiso que es físico y que les da valor a los materiales de trabajo. Implicaría generar una convicción que escape al juicio de valor con las materialidades que produzco en el momento en que estoy actuando. En este sentido, el momento pertinente para atender a las valoraciones subjetivas, la selección de materiales y el desmontaje de la actuación era el conversatorio posterior. Dicha convicción le daría mayor importancia a la presencia entendida como el proceso de corporización donde el actor

se hace actual ante los espectadores, insoslayablemente presente por su capacidad de ocupar y dominar el espacio, mucho antes de que tenga la posibilidad de interpretar a un determinado personaje (...) La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. (Fischer Lichte, 2011: 197)

Nuevamente los conceptos hacen eco a una lógica de creación ligada a la vivencia del instante y el pensamiento/acción presente, indispensables reglas de nuestro juego escénico.

Configuración del procedimiento

A lo largo del proceso intentamos hacer con la desmesura un procedimiento de creación que nos posibilitara enfrentar los momentos en los que la actuación dejaba de ser presente por la irrupción trágica de la intelectualización. Para ello, indagamos sobre las definiciones globales que la lengua española³ le da a las siguientes palabras:

- Desmesurar: Desarreglar, desordenar o descomponer / Descomedirse, perder la modestia, excederse.
- Descomedirse: Faltar al respeto de obra o de palabra.

³

Fuente: Diccionario de la Real Academia Española.

- Medir: Moderación, comedimiento. Gravedad y compostura en la actitud y el semblante / Reverencia, cortesía, demostración exterior de sumisión y respeto.

Estas definiciones nos facilitaron el trabajo escénico en la medida que nos generaban tácticas de intervención hacia el texto y las materialidades que producíamos con nuestros cuerpos. Veremos ahora dos aspectos de este procedimiento: la *ruptura de la linealidad* y la *actualización de la imagen*.

RUPTURA DE LA LINEALIDAD

Para hablar de linealidad hago referencia a la escritura de nuestro texto dramático. En la construcción del híbrido entre *Edipo Rey* y *Calígula*, generamos un “cosmos ficticio” (Lehmann, 2013: 53) en el que la fábula se estructuraba con la idea de causa-efecto. Intentamos, mediante las definiciones de desmesura y descomedimiento, generar rupturas en el sentido.

En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sentidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un sentido, sino por la composición escénica (...) La ruptura entre ser y significado plantea una consecuencia singular: se expone con la urgencia de una significatividad sugerida, pero no permite reconocer el significado esperado (Lehmann, 2013: 260)

Para lograr esto, bombardeamos el texto dramático que escribimos inicialmente con gestos groseros, insultos, los intervinimos desarrollando otros textos simultáneamente, descompusimos una canción en sus partes, desordenamos el orden lógico de la obra escrita. Éstos son ejemplos de algunas de las formas en las que intentamos desmesurar la creación escénica. Particularmente, las utilizamos con el texto escrito para poder llevarlo al plano físico, intentando ahuecarlo y revelar nuevas formas y lecturas desde su corporización.

De esta manera, surgieron las escenas que hoy son parte del cuerpo de la obra. El monólogo que la inicia, reescritura de textos de Edipo, fue intervenido a través del descomedimiento. En medio de la escena bajo mis pantalones para hablar-actuar con las nalgas, faltando el respeto en tres sentidos: *hacia mí mismo* y mi vergüenza de persona-actor, *hacia el texto* irrumpiéndolo con una imagen que no tiene relación directa con su contexto dramático, y finalmente *hacia mi compañera* obligándola a asumir esa situación dentro de la improvisación. Este ejemplo es uno entre muchos otros y una

decantación del proceso. Durante los ensayos, ambos probamos múltiples formas de descomedimiento físico: escupirnos, tocar nuestros genitales, obligar al otro a oler nuestro cuerpo, hacer señas obscenas con las manos. Y, nuevamente, este descomedimiento se daba en las tres direcciones.

En algunos momentos trabajamos buscando acentuar los contrastes entre el *ser* y el *significado*. Como ejemplo pondré el caso de una escena creada a partir de juegos de improvisación: dos personajes-niños mantienen una conversación en la que muestran el trasfondo de la realidad en Tebas luego de que Edipo asumiera su gobierno como el terreno de la desmesura. Entre comentarios inocentes y cuerpos que construyen esta infantilidad aparecen frases que dan cuenta de que los niños se ven obligados a mantener relaciones sexuales con sus familiares. La escena nos permite dar voz al pueblo de Tebas, y al mismo tiempo cometer el exceso de mostrar a estos niños totalmente sexualizados y sin la protección de nadie. Una realidad que nadie querría ver.

Estas nuevas formas que aparecían generaban una ruptura de la lógica lineal del texto dramático, a la vez que nos enfrentaba a los espacios donde lo impredecible acontecía. "Ser, actuar, crear en el momento sin sostén ni apoyo, sin seguridades, puede ser el juego supremo, y a la vez dar miedo, que es lo contrario del juego" (Nachmanovitch, 2015: 35) En relación a esto, cuando me esforzaba por ser efectivo y evitar el fracaso técnico y actoral me enfrentaban constantemente a la lógica intelectual. Por el contrario, cuando lograba adentrarme en el devenir de esa lógica de la ruptura podía concentrarme en metabolizar los cambios que el cuerpo producía, sorprendiéndome de lo impredecible.

ACTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN

Anteriormente hablaba de la presencia, definida por Fischer-Lichte como una cualidad del teatro que aporta a la *performatividad*. Este concepto se relaciona con otra característica como es la actualidad. Es decir que el teatro es siempre actual porque los acontecimientos no suceden en otro tiempo más que en el presente. Más allá del tiempo cronológico de la dramaturgia, el espectador está presenciando un acto en un tiempo y un espacio reales. El tiempo que sí puede afectarse, como veíamos anteriormente con la tríada de Paco Giménez, es el de la percepción de los actores.

Es en el conjunto de estas características que pensamos el concepto de actualización. Podría definirse como la presentación de una imagen cambiante/siempre nueva para el espectador. En este sentido, la actualización sería la parte de devenir presente en los aspectos rupturistas de este procedimiento. Implicaría una actuación que habita esa particular producción de presencia. Eduardo Pavlovsky, hablando del teatro de estados de Bartís que nos ayuda al análisis, comparte que “Todas las escenas devenían siempre ‘algo más’. Todo me sorprendía. Lo opuesto a la previsibilidad” (Bartís, 2003: 123) Estimo que esto se puede lograr solo actuando con la percepción física de un tiempo presente, habitando el tiempo y espacio reales.

Sumando a este concepto de la actualización, Alejandro Catalán (2007) habla del trabajo sobre la *superficie expresiva* como ese punto en común entre la producción de la actoralidad y el espectador. Tanto la percepción que el actor tiene de su cuerpo como la percepción del espectador confluyen en aquello que el actor termina por visibilizar en su superficie/cuerpo a través del manejo de sus órganos (pulmones, ojos, músculos, lengua, piel). Actualizar sería, entonces, presentar el devenir actoral para que se manifieste en la visibilidad. En relación a esto, durante los ensayos trabajamos constantemente para que la actuación no quedara solo en la percepción interna del actor. Una de las tareas que este procedimiento nos exigía era la de trabajar sobre lo que nuestra propia imagen nos devolvía e ingresarlo en un bucle dialéctico que hacía crecer la actuación por la actualización constante. En este sentido, comprometerse con la tarea de irrumpir los estados actorales y las construcciones formales a las que arribábamos con otras nuevas de manera constante volvía casi imposible estatizar las imágenes. Nuestros cuerpos debían mutar constantemente, ya sea en el cambio abrupto o en la variación de detalles singulares.

Para hablar de esta particularidad del procedimiento, mi compañera de escena Chili Peralta Vissani alude a la imagen poética de un volcán en erupción. De esta forma, piensa la actuación que se revela siempre en proceso y crecimiento y que muta a los ojos del espectador. Ese volcán siempre en erupción despide lava, humo, gases y transforma su imagen constantemente para quien se detenga a observarlo.

S O B R E L A P O É T I C A

La desmesura en el montaje y la repetición

Por nuestra forma particular de trabajo decidir qué materiales ingresan a la conformación final de la obra implicó un proceso de decisión y de escisión. Hago esta diferencia terminológica porque implicó pensar los puntos de interés en común y extirparlos de su contexto de origen.

“Lo seguro es que, en el ensayo, los actores y el director están embretados en algo que inevitablemente hay que llamar proceso, porque prepara otra situación, la representación con público y que todo, para mal o para bien, debe ir sufriendo una transformación que la acerque.” (Ure, 2012: 101)

Así, un juego de declamación que había surgido en un ensayo fue quitado de su dinámica propia de juego para ser asociado a un fragmento del texto dramático que nos interesaba decir. El montaje nos implicó armar un espécimen dramático compuesto por los materiales más potentes y comenzar a organizarlo pensando en la mirada del público y en una hipótesis de sentido. Los materiales que elegimos fueron aquellos que a todos nos parecieron interesantes en la medida que nos generaron reflexión y problematización. Para este fin, nos fueron de gran ayuda los registros filmicos que realizó Guillermina Claveriè y las anotaciones posteriores a los ensayos que realizábamos individualmente.

La hipótesis de sentido que nos sirvió como guía en la construcción poética reflexiona en torno a la tensión *hybris-soprhosyne* característica de la perspectiva griega. Como veíamos, estos extremos siempre en tensión funcionan autorregulándose en pos de la armonía/*diké*. Nuestra construcción de Edipo, en lugar de habitar esa tensión, experimenta los extremos: el de la medida al querer anticiparse a los hechos a través del oráculo a fin de controlarlos y el de la desmesura lógica y física en su gobierno y en su casa luego de enterarse del destino que se ejecutó fuera de su control. Esto nos hace pensar en la inutilidad de los extremos en sí mismos, solos, sin su contrapartida o reverso para la convivencia armónica que se nos revela necesaria.

En relación a la hipótesis, la organización de los materiales fue hecha, por un lado, pensando en distribuir los momentos trágicos, dramáticos y cómicos en relación a un *crescendo* de las intensidades. Por otro lado, tuvimos muy presente el nuevo orden

de la fábula que surgió en el proceso (hallazgos de la reescritura escénica). Además, considerando el mecanismo trágico de Rosset que describí en apartados anteriores, buscamos que apareciera el resorte trágico. Decía que ese resorte tiene la particularidad de resignificar la fábula en momentos de quiebre donde lo trágico aparece. Creemos que, en nuestra obra, por el híbrido que armamos entre dos tragedias, este resorte aparece en dos momentos: el primero es cuando Edipo y Yocasta se enteran de que son madre e hijo, y el segundo cuando Edipo y Yocasta realizan la *anagnórisis* en los monólogos finales.

Luego de varias pruebas de montaje, la misma escena nos fue devolviendo sus necesidades en cuanto estructura móvil, ya que “[...] cuando el lenguaje se constituye, se transforma en una máquina, una estructura que funciona con un ritmo y con una mecánica escénica” (Bartís, 2003: 177). En relación a este lenguaje y lógica propios que la obra va conformando, comienzan a hacerse los ligues de ruptura o devenir entre las escenas y se configura la composición general.

Dicha composición era dinámica cuando respetábamos las reglas de juego que habíamos establecido con el procedimiento de la desmesura, es decir, cuando seguíamos generando ruptura de la linealidad en la actuación y actualización de nuestra imagen. Por el contrario, cuando intentábamos meramente repetir un recurso determinado para fijarlo completamente, se perdía la efectividad. Relaciono esto con que la naturaleza lúdica propia de las indagaciones generó un tipo de montaje que se mantiene abierto al juego y la exploración presente. En este sentido, la obra requiere que la actuación se mantenga siempre *performativa* y presente en la ejecución, es decir, que se configure como un acontecimiento siempre actual y nuevo.

Identificamos que, *Para vos, Apolo* está estructurada en tres bloques que poseen características distintas pero que se interrelacionan, tal como definíamos con Abraham al hablar del teatro de estados y las pequeñas unidades existenciales en las que el drama es dividido. El primer bloque es el de presentación de la obra y el procedimiento. Aquí se comienza explicando el mito de Edipo, posteriormente hacemos convivir en una misma escena la declamación y el juego de nalgadas del personaje de Yocasta. Este bloque termina con las nalgas/oráculos revelándoles la verdad a los espectadores y por ende a los dos personajes de esta tragedia.

El siguiente bloque es en el que se ve la transformación de Edipo y Yocasta en la tiranía desmesurada que él impone a los ciudadanos de Tebas y al vínculo con su madre-esposa. Aquí aparece la mayor exploración de transformaciones físicas, personajes y discursos y, tras haber presentado el procedimiento en el bloque anterior, se establece ahora como una lógica de funcionamiento de la obra. En este bloque están las escenas de discurso al pueblo de Tebas, el comunicado, la discusión de Yocasta y Edipo en que se blasfema a los dioses, la escena de los niños, el concurso de cartas y el show con la canción Bohemian Rhapsody de Queen.

El bloque final es el que se conoce como anagnórisis en las tragedias griegas. En nuestro caso está compuesto por dos monólogos que desarrollan Edipo y Yocasta en los que reconocen sus errores como héroes trágicos y reflexionan sobre sus acciones, culminando con la muerte de Yocasta y la extirpación de ojos que se realiza Edipo a sí mismo.

REFLEXIONES FINALES

Aunque quizás resulte una obviedad, estas reflexiones se inscriben en el proceso de ensayos que le dio cuerpo a la obra quedando por fuera las reflexiones en relación a todas las miradas y experiencias que se transpolan desde el espacio de expectación. En este sentido considero que la obra y su proceso no terminan al estrenar como si fuera un producto acabado, sino que ésta sigue mutando en el vínculo con nuevos factores y en la repetición de la secuencia que estructuramos.

La experiencia grupal que transitamos en la elaboración de *Para vos, Apolo* expresa la vivencia de la tensión constante entre la medida y la desmesura. Fue un proceso que empezó controlado a partir de ciertas estructuras dramatúrgicas, posteriormente mutó desde el caos creativo hacia la producción de materialidades singulares que necesitaron medirse en la obra-secuencia y que nuevamente necesitó desmesurarse para evitar la rigidez de la repetición. Esta dinámica se fue planteando en el proceso casi naturalmente como necesidades que urgían en el vínculo con los materiales. Uno de los mayores aprendizajes que de esto nos queda fue la forma que encontramos para que la tensión se trabaje en una constante: atravesar la estructura organizada y secuencial de la obra de un modo performativo. Es decir, habitar siempre el juego lúdico de la escena desde las características propias del momento presente,

habilitando en la repetición la aparición del espíritu dinámico con el que nacieron las escenas.

El proceso me devolvió la experimentación actoral de algunas de las posibilidades y potencias que la medida de la técnica no me permite. Así, pude explorar aquellos lugares que estaban lejos de mi comodidad como actor y conquistar nuevos saberes sobre mi cuerpo en la ejecución. La corporización de la desmesura se configuró como un puente hacia esos aprendizajes solo aprehensibles desde la experiencia performativa del cuerpo. En relación a esto, nuestros límites actorales son flexibles y cambiables: una vez que superamos ciertas limitaciones y desafíos aparecen otros. Recordando la frase de Serres que afirma la potencia casi total del cuerpo descubro que las potencias que pude adquirir en este proceso son las que me permitirán conquistar otras nuevas.

Otro aprendizaje está directamente asociado a la investigación en artes. La relación de la teoría y la práctica no nos funcionó cuando se daba en dos instancias diferenciadas. Por el contrario, era maravillosa la experiencia de aprendizaje y mutua retroalimentación que se daba en los momentos que lográbamos hacerlas dialogar. En estos momentos la teoría transformaba a la práctica y la práctica iluminaba nuevos aspectos de la teoría. De esta forma arribamos a un procedimiento de desmesura que es una construcción completamente subjetiva y particular de nuestro proceso. Un procedimiento, a su vez, que es mucho más potente que las primeras ideas que aparecían en el proyecto de trabajo final.

Dentro de esta subjetividad las definiciones grupales a modo de una corporización colectiva de conceptos en el trabajo de ensayo fueron de gran importancia. Esta ética de trabajo vinculada a lo colectivo como medio de encuentro para la experimentación, investigación y aprendizaje se me revela como una pregunta fundamental al momento de pensar mi trabajo como realizador escénico. Esta experiencia de Trabajo Final se emparenta ética y políticamente con otros recorridos dentro y fuera del ámbito académico, los cuales me plantean fuertes preguntas en torno a las metodologías de trabajo que se centran en la potencia de lo grupal como eje de las definiciones y experimentaciones en la investigación y producción artística.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Luis Emilio: "Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)" en *Telón de Fondo N° 11*, Julio 2010.
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2001.
- BARTÍS, Ricardo: *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- CASTRO, Edgardo: *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*. Buenos Aires, UNSAM, 2008.
- CATALÁN, Alejandro: (20 de julio de 2007) El actor como escenario. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/art%C3%ADculos%20publicados>.
- DAULTE, Javier: (2004) Juego y compromiso: el procedimiento. Revista Conjunto. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dualte.htm>
- FISCHER- LICHTER, Éricka: *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores, 2011.
- IRIART GABRIELLI, Gimena: "Medida y desmedida en las creencias religiosas griegas antiguas", en RAMIS, Juan Pablo *Medida y desmedida en la política de la Antigua Grecia*. Córdoba, Tinta Libre, 2013.
- LARIOS RUIZ, Shaday: *ESCENARIOS POST-DRAMÁTICOS: Filosofía escénica del desastre*. México, Paso de Gato, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies: "De imágenes corporales post-dramáticas" en *Body.con.text*. Berlín, The yearbook of ballet international / Tanz Aktuell, 1999.
- LEHMANN, Has-Thies: *Teatro Posdramático*. México, Paso de Gato, 2013.
- NACHAMANOVITCH, Stephen: *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires, Paidós, 2015.
- NIETZSCHE, Friederich: *El origen de la tragedia*. Buenos Aires, Ed. Libertador, 2010.
- ROSSET, Clément: *La filosofía trágica*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- SERRES, Michel: *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SOUTO, Marta: *Hacia una dinámica de lo grupal*. Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2003.
- STEINER, George: *La muerte de la tragedia*. México, Ediciones Siruela, 2012.
- URE, Alberto: *Sacate la careta*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2012.

VALENZUELA, José Luis: *Las piedras jugosas*. Buenos Aires, INT, 2004.

VALENZUELA, José Luis: *La actuación, entre la palabra del otro y el cuerpo propio*.

Neuquén, EDUCO, 2011.

WILLIAMS, Raymond: *Tragedia Moderna*. CABA, Edhasa, 2014.