



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación

NATALIA BUYATTI

FABRICIO CIPOLLA

LICENCIATURA EN TEATRO

NATI.BUYATTI@GMAIL.COM / CIPOLLAFABRICIO@GMAIL.COM

ASESORES: LIC. MARCELO COMANDÚ & LIC. DANIELA MARTÍN

RESUMEN

Proponemos la reflexión sobre el entrenamiento y los procesos de construcción actoral, revisando visiones y teorías de otros artistas teatrales que discuten sobre estos ejes. Esto tiene el fin de establecer relaciones que nos permitan asentar, preguntar y discutir sobre aquellas aristas de la práctica teatral, y particularmente de los modos de construcción actoral, que se nos presentan hoy como un problema a la hora de pensar la formación del actor, su entrenamiento, como así también la construcción de espectáculos.

Exponemos la idea de entrenamiento actoral como experimentación de estados habilitantes, desglosando los principios que los constituyen. Y, por último, trataremos el concepto de singularidad en la actuación apoyados en algunas lecturas deleuzianas.

Estas teorías inherentes a la exploración, implican en la práctica pisar, inevitablemente, un borde en donde se abisma lo desconocido, lo que no tiene referencia, lo inesperado. Habitando este borde afloran nuevos modos de comprensión y construcción escénica, de los cuales emergen prácticas artísticas particulares.

Deseamos que el alcance de esta reflexión sirva a actores, directores y artistas teatrales para pensar el proceso creativo en el abordaje de cualquier género escénico.

PALABRAS CLAVE

Entrenamiento actoral – Singularidad – Experimentación

INTRODUCCIÓN

Este artículo es el resultado de un proceso de estudio y práctica escénica que parte del entrenamiento actoral como lugar de experimentación de estados que habiliten lo singular en la actuación. Indagamos en la singularidad como medio de desreferencialización de la construcción teatral. Proponemos la reflexión sobre el entrenamiento y los procesos de construcción actoral, revisando nuestra propia actividad artística y poniendo a la par teorías de otros artistas teatrales. Además, dialogamos con conceptos de la filosofía, para enriquecer el pensamiento y la práctica sobre lo singular, tomando autores que se enmarcan en la línea filosófica francesa post-estructuralista. Esto tiene el fin de establecer relaciones que nos permitan asentar, preguntar y discutir sobre aquellas aristas de la práctica teatral, y particularmente, de los modos de construcción actoral, que se nos presentan hoy como un problema a la hora de pensar la formación del actor, su entrenamiento y la construcción de espectáculos.

Para esto, proponemos dos ejes conceptuales que se dirigen a ampliar el horizonte del trabajo del actor: *el entrenamiento como estado habilitante* y *la singularidad en la actuación*.

La necesidad de poner el foco en el entrenamiento como espacio de exploración, surge por una descreencia sobre las técnicas o métodos de actuación y construcción teatral, que parecen tener resoluciones ciertas a los problemas de la creación.

El referente principal de este trabajo es Oscar Rojo¹, que marcó fuertemente nuestro abordaje sobre la actuación. Él desarrolló una metodología de trabajo con una fuerte impronta en el cuerpo y la voz del actor. En nuestras reflexiones, valoramos su mirada puesta en lo que aparecía cuando el actor era consciente de su presencia y de sus luchas por

¹ Oscar Rojo: (1960-2012) Profesor del departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Director del Teatro Quinto Deva de la ciudad de Córdoba donde organizó ciclos de teatro y danza, dictó talleres y seminarios. Integró el grupo La Cochera. Participó en importantes espectáculos: Los ratones de Alicia, Lomodrama, Una incierta Master class, La geografía del deseo, entre otros.

abandonar los propios estereotipos expresivos. Para Rojo la teatralidad estaba allí, ficcionalizando a partir de las realidades expresivas de cada actor. Para ello, proponía un trabajo sobre la temporalidad demorada de la expresión, como modo de restablecer el vínculo con la propia dimensión corporal. Al hablar del proceso de creación de Una incierta Master Class², expresa: “[...] El actor no está en el foco, sino la persona. El actor emerge de la persona y las riquezas y los límites están en ella” (Comandú, 2013: 133).

Otro importante artista y formador teatral local es Paco Giménez, con quien transitamos procesos de formación y de creación. Rescatamos los cuestionamientos que Giménez hace a los actores sobre su funcionamiento en la escena. Los procedimientos que utiliza están abocados a que se formule su rol como ejecutantes y se replantee, para desencadenar un acontecimiento alejado de vicios expresivos que anulen la performatividad. El azar y lo aleatorio tienen un lugar importante en su trabajo, desencadenando la acción de los actores en varias direcciones posibles. Al hablar de Lomodrama³, dijo: “Graciela Mengarelli y Oscar Rojo no actúan en este espectáculo, sino que se ejecutan. Hacen teatro porque hay algo que no pueden soportar. No construyen personajes, se descomponen. Intentan que aparezca la verdadera carne”. (Hopkins, 2012: 4)

Román Podolsky, director y dramaturgo, en sus talleres de dramaturgia de actor, ofrece su mirada sobre la problemática planteada. Podolsky toma la relación de los actores con la palabra dicha y lo que aparece por fuera de la voluntad de comunicar, rescata la aparición de lo propio en oposición al uso convencional de la palabra. Explica: “Lo que se busca es que aparezca lo más singular de cada uno. Eso singular aparece más en lo inesperado. Lo conocido, eso que uno domina, tiende más hacia a la convención, a la universalización de la experiencia propia” (Nota de clase tomada en el Seminario de dramaturgia “Palabras planas, palabras plenas”, 2011).

Para el dramaturgo, la aparición inesperada de la palabra cuestiona el sentido, dejando aparecer algo novedoso y singular en relación con lo dicho.

Reconocemos en estas experiencias de formación, herramientas contundentes que abordan el mundo poético personal del actor. De allí, que se nos plantean algunos interrogantes en torno a la singularidad a partir del trabajo subjetivo de los actores: ¿Qué

² Espectáculo dirigido por Oscar Rojo, en Sala de las Américas- UNC, 2011.

³ Espectáculo dirigido por Paco Giménez en Teatro La Cochera, 2011.

lógicas de actuación se desprenden de un proceso de entrenamiento que no sea inherente a un estilo o a un método? ¿Qué tipo de entrenamiento habilitaría lo singular en la actuación? ¿De qué manera lo singular contribuye a la construcción teatral?

EL ENTRENAMIENTO ACTORAL

En Córdoba, existen múltiples propuestas estéticas y poéticas de formación teatral y entrenamiento actoral, lo que da como resultado un amplio abanico de prácticas teatrales. Un actor en formación atraviesa simultáneamente por muchos de estos espacios absorbiendo de manera fortuita ese eclecticismo teatral. Ante esta realidad, que también atravesamos como actores que trabajan simultáneamente, en diversos contextos de producción, nos planteamos: ¿Cómo un actor que recibe diversas formaciones teatrales desarrolla un modo de actuación? ¿Qué tiene en cuenta un actor para componer una escena? ¿Cómo condicionan ciertos modelos estéticos en una construcción escénica que nace del mundo poético de los actores? ¿Qué modos de expresión surgirían del corrimiento de esos modelos?

A veces creemos que la técnica da respuestas ciertas sobre cómo resolver un problema creativo o estético. Suele suceder que en clases o ensayos un actor estudiante llegue a lugares creativos nuevos que aumentan su potencial actoral, pero luego no puede retomarlos. Intenta resolverlo desde lo técnico, quizás desde una forma, y la forma es sólo uno de los aspectos que se ponen en juego en la exploración. En el instante del hallazgo, nos interesa abordar la ruptura de un comportamiento expresivo cimentado en hábitos corporales de la persona. Una actuación no sería una técnica.

Alberto Ure (2012: 61), analizando métodos de actuación y entrenamiento actoral en Argentina, plantea la problemática de lo considerado artístico y la necesidad de referirse a métodos que conduzcan la actuación hacia esos resultados. “Los métodos de actuación constituyen uno de los temas centrales del teatro contemporáneo. Desde que Stanislavski planteara su sistematización, casi no hay poética teatral que no formule simultáneamente sus caminos de acceso”.

El autor expone su desconfianza con métodos que parecen constituir una respuesta o una finalidad. En la práctica reiterativa y dogmatizada, la actuación pierde su raíz, por lo que nos propone repensar la actividad teatral desde las determinaciones mente-cuerpo, las lógicas internas de un grupo y las leyes de las narraciones. No niega la utilidad de

métodos de actuación, pero sí expone la necesidad de una retroalimentación con otros elementos de la identidad del actor.

Consideramos interesante este planteo ya que, si se piensa el método como una receta, sin tener en cuenta la identidad creativa y subjetiva del grupo, queda al descubierto la repetición de formas de construcción. Se pierde la posibilidad de proponer una experiencia teatral que instale una instancia de comunicación atravesada por la realidad escénica que surge del vínculo de un grupo de actores.

Creemos que las técnicas son herramientas que posibilitan un conocimiento específico y la apertura a un hallazgo. “El entrenamiento en estos casos no es la adquisición de habilidades que permiten conseguir trabajo o sobresalir entre muchos. Es vencer las inercias del pasado que en uno mismo impiden lo nuevo y la ampliación constante de lo descubierto”. (Ure, 2012: 61)

EL ENTRENAMIENTO ACTORAL RELACIONADO A LA COMPOSICIÓN

¿En qué punto se relaciona el entrenamiento actoral y la búsqueda de material escénico con la composición de acciones, escenas o un espectáculo?

Encontramos en la noción de *materiales*, desarrollada por Matteo Bonfitto, una posible respuesta.

Para introducir la problemática de la composición, realiza una primera definición. Para él componer se refiere al acto de *poner con*. Automáticamente se pregunta: ¿poner el qué, con el qué? Y dice: “El trabajo del actor envuelve muchos elementos: él se mueve, habla, oye, construye imágenes interiores y exteriores, reacciona de maneras diferentes a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, accesorios, etc. Elementos, por lo tanto, de diferentes naturalezas”.⁴ (2013: 17)

Encuentra a partir de esto, la necesidad de un concepto que abarque a todos estos elementos de diferentes naturalezas.

Junto con la definición de *materia* propuesta por Aristóteles, llega al concepto de *material*, y señala que la diferencia entre *materia* y *material* radica en la *función* que

⁴ Las traducciones de Matteo Bonfitto, fueron realizadas por los autores de este artículo.

adquiere la materia en la construcción de identidad del objeto del cual es parte. "Por material se puede entender cualquier elemento que adquiere una función en el proceso de construcción de identidad del propio objeto" (2013: 17).

Para especificar el concepto de material, toma tres referencias que considera matrices generadoras del acto de componer. Del arte, toma una conexión fundamental entre impulso y gesto, entre proceso interior y expresión, y el cuerpo como canal de esas expresiones. Aquí, las partes del cuerpo tienen la función de dar identidad a cada expresión. De Jacques-Dalcroze, toma el ritmo ya que sería el elemento principal del proceso de construcción de la identidad de cada momento expresivo del cuerpo. Por último, de los teatros orientales, extrae la ética. Este aspecto contribuye en la construcción de los procesos perceptivos dentro de la concretización de lo que se investiga artísticamente generando una transformación perceptiva.

Luego de estas referencias, clasifica los materiales. Como material primario aparece el cuerpo entendido como unidad psico-física sobre el cual actuarán el resto de los materiales. Como material secundario aparece la acción física que estructura los procedimientos expresivos del cuerpo. Y como material terciario, el ritmo y el aspecto ético ya que completan y justifican la acción física.

Por nuestra parte, consideramos al entrenamiento basado en la exploración, como la materia prima de la creación escénica. Así, la composición estaría estrechamente relacionada con el momento de exploración, ya que a partir de allí que se rescatan relaciones entre los materiales. Estos materiales tienen la característica de ser un valor expresivo en sí mismos: un tono vocal, una dinámica, cierta manera de presentarse. Sentimos la necesidad de que estas maneras expresivas encuentren un lugar primario, sin estar subordinadas a cumplir un rol narrativo o a un tipo expresivo predeterminado.

Ricardo Bartís, señala la hegemonía otorgada al texto literario dentro del teatro:

El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. (2003: 13)

Para Bartís existe un teatro dominante, representativo, que estructura un relato secuencialmente a partir de elementos causales, contados mediante personajes con límites físicos y emocionales precisos. En este caso el relato existe antes que el cuerpo del actor, el

trabajo de la actuación sería traer al espacio, reproducir aquello que precede al actor. Para este teatro, un buen actor sería aquel que más se acercase a la representación de ese sentido previo. Para Bartís, este teatro representativo y dominante, necesita confirmar niveles de realidad. Por otro lado, habla de un teatro del actor, al que califica como teatro frágil al no tener modelo que representar. “El teatro del actor no representativo no tiene una legalidad estilística, sino que funda un territorio poético en la presunción de que va a crear un instante, un instante privilegiado por el cual va a producir un acontecimiento”. (2003: 120)

Para él la actuación en este teatro, propone una disolución de la identidad del relato y el personaje, eliminando cualquier posibilidad de controlarlos, medirlos, juzgarlos o definirlos.

Para nosotros, el entrenamiento es un lugar de experimentación que está estrechamente relacionado a la creación de una realidad escénica basada en la poética del actor.

Luego, nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, dónde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay rol, hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética. (2003: 120)

El entrenamiento como exploración, constituye toda una experiencia transitada por el actor, que permite la búsqueda, ampliación, y aparición de novedades expresivas. La intención de rescatar esa vivencia para una obra, implica preguntarse ¿qué valor tiene eso, ¿cómo se rescata, qué lugar puede ocupar?

Estas preguntas podrían responderse desde la propuesta de Marcelo Comandú (2013), quien presenta una problemática observada por Oscar Rojo en la construcción de un espectáculo en el que trabajó con bailarines de diversas experiencias en su trabajo corporal. Rojo propone la exploración artística como espacio para la creación escénica.

Muchas veces los artistas investigan desde el abandono de sus lugares comunes durante el laboratorio, pero luego encuentran dificultades en la construcción de escenas desde esa singularidad. Rojo considera necesario no alejarse de lo experimentado en el laboratorio al momento de construir, sino que plantea la propia construcción como un laboratorio artístico. (2013: 133)

En este sentido, Bonfitto menciona una relación existente entre el entrenamiento y la producción de resultados artísticos, señala el uso que tuvo el entrenamiento actoral en

distintos momentos en occidente. Toma a Stanislavski como referencia, dada su sistematización del trabajo del actor, diciendo que el entrenamiento parecía seguir la mayoría de las veces necesidades utilitarias, preparando a los actores para la caracterización de personajes. Pero más tarde, comienzan a incluirse procedimientos relacionados al trabajo del actor sobre sí mismo, constituyéndose como un espacio separado de la producción artística. (2013: 187)

Bonfitto realiza una detallada descripción de las poéticas teatrales más importantes del siglo XX en occidente, rescatando como eje la acción psico-física y según él sus tres componentes constitutivos: matriz – elementos de confección – procedimientos de confección. Pensando en un actor contemporáneo, trae la idea de actor-compositor que no depende de un método de interpretación, sino que cuenta con una amplia gama de materiales para su labor creativa.

Con diferentes texturas trabaja también el actor-compositor. A diferentes texturas debe darle un sentido, una unidad. Tal unidad, a su vez, solo puede emerger de un diálogo – entre el hacer y el pensar el hacer (...) es en ese espiral que se mueve el actor compositor. (2013: 142)

Propone una nueva clasificación de interés para esta reflexión: El entrenamiento como praxis y el entrenamiento como poíesis. El primero se refiere al mundo del hacer o del practicar. Sirve a una finalidad con objetivos predeterminados. El segundo alude al mundo del fabricar. Tiene como objetivo crear las condiciones para que emerjan los materiales escénicos. (2009: 37-43)

Existen dos ideas: practicar las acciones (acciones que vendrían dadas) y construir las acciones (implicando una serie de recorridos y procedimientos más complejos).

En el caso del entrenamiento como *praxis*, diferentes procedimientos serían predeterminados y sus objetivos, establecidos de diversos modos: es un medio que sirve a una finalidad. En el caso del entrenamiento como *poíesis*, el objetivo más importante sería aquel de crear las condiciones para que los materiales emerjan, para que ellos puedan venir a tono, los cuales pueden ser ulteriormente desarrollados por los actores.

Al desarrollar estas categorías de entrenamiento, el autor brasileño aclara la inexistencia de jerarquías entre una y otra. Estas representan dos concepciones y prácticas diferentes del entrenamiento del actor y contienen una tensión existente entre ser expresión de un sistema específico y buscar explorar sus límites.

Cuando no disponemos de la unidad que confiere coherencia como puede ser el personaje o una línea narrativa ¿Cuáles serían los factores que conferirían unidad a una composición escénica basada en materiales emergentes del entrenamiento como poíesis?

Cuando trabajamos del lado del fabricar, se hace necesaria la utilización de diversos elementos, procedimientos y matrices de acción. Reflexionando en relación al trabajo de composición, Bonfitto describe una sucesión de procesos. Por un lado, la utilización de materiales de diferentes naturalezas; y por el otro, la necesidad de insertar transiciones entre esos materiales. Por medio de una competencia específica del actor, se llevaría a cabo una selección a partir de las percepciones resultantes de una experimentación práctica y una búsqueda de sentido de los posibles materiales y transiciones. Todo esto daría lugar a una conexión existente entre corporalidad y sentido. (2013: 40)

¿Cuáles serían las técnicas o entrenamientos que permitirían estos procesos?

ESTADO HABILITANTE

Relacionamos la categoría de entrenamiento como poíesis, con el concepto de estado habilitante. Marcelo Comandú (2013) aporta esta idea, describiendo metodologías que abordan el cuerpo desde la relajación, el silenciamiento y la escucha, enfocadas en deshacer hábitos y automatismos expresivos.

Tomamos su aporte sobre los estados habilitantes, considerándolos como un estado creador en la medida que habilita aquello que no se conoce. Los pensamos como flujos perceptivos en donde se deshacen las propias convenciones. Son vacíos donde uno se desconoce y comienza a ser lo otro, al mismo tiempo que paradójicamente se es uno mismo más que nunca. El plano de lo identitario se modifica en el encuentro con otros planos de fuerzas, aflorando un impulso vital que excede a la voluntad y al reconocimiento. Jean-Luc Nancy, ofrece la idea de espacialización del cuerpo como la permeabilización que permite la experiencia y, por lo tanto, la existencia.

(...) Ese instante donde tal cuerpo ya no está ahí, aquí mismo donde estaba. Ese instante en que deja sitio a la simple dilatación del espaciamiento que él mismo es. (...) Este espaciamiento, esa partida, es su intimidad misma, es el extremo de su atrincheramiento. (...) El a-sí mismo, el por sí mismo del Sujeto - sólo existe como la separación y la partida de éste a- (de este a sus adentros) que es el lugar, la instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido. (2010: 28)

Es a partir del espaciamiento como extensión, que el estado habilitante está relacionado directamente con la creación de las condiciones para que los materiales escénicos emerjan.

El concepto de estado habilitante, encierra un modo de pensar-accionar que consiste en la ejecución física sobre principios de trabajo entrelazados y transformados que dan lugar a un acontecimiento escénico. La relación entre principios de trabajo y ejecución física, constituye un campo relacional sobre el que se construye la acción escénica con modos de ejecución inagotables por la posibilidad de combinación infinita de los principios.

Dicha ejecución física, produce y recepta flujos perceptivos materializados en el cuerpo. No solo los principios de trabajo, sino también los otros elementos de la escena (la música, el material de los objetos y vestuario, la palabra, el espacio, etcétera) son los generadores de dichos flujos perceptivos. Así, el entrenamiento promueve la aparición de una corporalidad escénica desde el efecto que producen los principios de trabajo y otros materiales de la escena concretizados en el cuerpo.

El concepto de estado habilitante nos da la posibilidad de que la corporalidad escénica y la acción física se vuelvan intensas, múltiples, con una posibilidad de existencia infinita. Se habilita una puerta a lo desconocido; se sabe de dónde se parte, pero no dónde se llega.

Realizamos una entrevista a Graciela Mengarelli, donde la actriz y docente cordobesa describe los aportes a la actuación que le brindó la práctica corporal a partir de métodos como Feldenkrais, Eutonía, el método de Laban y el contact, y dice: “trabajar con todas estas cosas nos llevarían a encontrar formas, lenguajes nuevos, que nos saquen del estereotipo gestual al que estamos acostumbrados”. Para Mengarelli, el actor que se desprende de estas prácticas está libre de prejuicios estéticos, “un actor que encuentre en su cuerpo, en lo más profundo de su ser y estar en el mundo, ‘algo’. Yo le podría llamar ‘original’, algo propio. No por individual, sino que con su propia subjetividad creativa pueda aportar a la creación dramática”. Cuando dice “original”, se refiere a aquello nuevo que es capaz de sorprender al mismo actor. Realizamos una pregunta amplia y con cierto sentido del humor sobre lo que para ella es un buen actor, a lo que respondió:

Alguien que me llama a mirarlo, que me permite entablar una comunicación recíproca donde uno no rebota en el otro, sino que se crea una empatía que te lleve a vivir no solamente un hecho estético, sino que en alguna medida te permita absorber

en esta situación de espectador-actor, algo nuevo. No me fijo en las destrezas ni en la buena expresión, sino en el suceso actoral, el descubrimiento.

Nos interesa la diferenciación que Mengarelli realiza sobre las prácticas corporales. Habla del erotismo que despierta en los actores el trabajo que accede al cuerpo desde sistemas o métodos no mecanicistas. Para ella, el erotismo está relacionado con la aparición de deseo, que queda anulado o postergado en prácticas que tienen como fin un control riguroso del movimiento.

Los estados habilitantes son parte de un proceso de permeabilización del cuerpo que posibilita aperturas, descubrimientos, singularidades expresivas. Pensando en la práctica del entrenamiento como poíesis, proponemos algunos principios no técnicos que a nuestro entender están presentes en el trabajo del actor. Los consideramos como principios habilitantes debido a que no hacen referencia a procedimientos técnicos específicos, sino que conducen la exploración escénica. Tienen el propósito de contener la ejecución de la acción física habilitándola hacia un horizonte posible. Es en esa relación de la acción y los principios propuestos donde aparece el recorrido singular del actor en el proceso creativo.

Correrse de lugar

“Correrse de lugar”, como posicionamiento desde donde intentar el abandono de falsos conceptos sobre el cuerpo y las estructuras personales, para el encuentro de “otras expresiones” y el cuestionamiento de hábitos expresivos cimentados en fijaciones identitarias que no consiguen actualizarse en una escucha presente y procesual. (Comandú, 2013: 134)

Este principio puede entenderse como un eje transversal que recorre el resto de los principios que se describen más adelante. Es a partir del correrse de lugar, como la conquista de un nuevo territorio expresivo y como espaciamiento, que se desprende la definición de singularidad en la actuación.

Correrse de lugar propone una colocación nueva del cuerpo como puntapié para la creación. Desde este desplazamiento el actor puede reconocer estímulos dentro de su propio campo expresivo, ya sea mediante acciones desprovistas de representación y referencialidad como también al transitar otros géneros ya codificados pero que puedan significarle un descubrimiento.

Implica la voluntad de que ese corrimiento se produzca para que algo desconocido acontezca. La voluntad no va en busca, sino que se coloca detrás de los sucesos. Generalmente, frente a estructuras, órdenes, convencionalismos de lo cotidiano, pero también de los ámbitos de producción artística, que están asentados y naturalizados respondemos de manera efectiva y resolutiva. La exploración desde esta perspectiva, intenta correrse de la identificación y naturalización de esas estructuras. Se hace necesario comprender la procesualidad de tal corrimiento sin esperar resultados inmediatos, sino que los mismos aparezcan como sedimentos del recorrido exploratorio.

Este principio dentro del entrenamiento permitiría el reconocimiento de posibilidades y bloqueos o repeticiones expresivas. Se abrirían preguntas como ¿cuál es el desafío de cada uno? ¿Qué bloqueos encontramos y cómo operar sobre ellos? ¿Cuál es la particularidad que aparece? Para que el corrimiento se habilite, es necesario reconocer estos puntos de partida. Lo importante no es el lugar adonde se llega como el recorrido que se atraviesa. No hay un lugar expresivo adonde llegar y permanecer, los corrimientos expresivos no son fijos y aparecen por acumulación. El corrimiento puede ser desde una variación energética, un tono muscular, hasta un pensamiento, un método o una idea de teatro. Lo importante es observar en la práctica qué se ejecuta para habilitar dichos corrimientos. Para Bartís, el actor debe producir un salto, y este salto no es la reproducción ni la representación de un personaje.

Cuanto más simple en lo aparente sea lo que se narra, más nítida será la marca del salto de abstracción de la actuación, que consiste en producir la mayor cantidad de discursos posibles en un desarrollo reducido de tiempo y espacio. (2003: 176)

Podemos relacionar el correrse de lugar con lo que Eduardo del Estal llama pensar desde el borde. El borde es el tercero incluido, que se encuentra entre una verdad y lo excluido. Desde el borde se generan espacios que no conforman identidades, sino que son extensiones des-bordadas. El pensamiento, es la emergencia de lo no previsto, un acontecimiento, que encierra la paradoja de esperar lo inesperado y/o pensar lo impensable. El espacio que instala la paradoja permite el movimiento creativo, un corrimiento hacia lo desconocido. “El borde conforma, pero no informa, el borde es lo enunciador, pero no el enunciado. Lo que el borde enuncia es que no hay enunciado” (Dubatti, 2010: 12).

Proponemos la actuación como un estar en el borde, y el entrenamiento como exploración, desde estas nociones, apunta a la conformación de ese borde.

El deseo

Del Estal, habla de “Un deseo que no tiene nada que ver con la necesidad, un deseo de lo que no falta, que no quiere ser saciado ni desea unirse con lo deseado” (2010: 16). Podríamos pensar en el deseo que no busca la satisfacción en el placer sino la ampliación en el goce. Para Deleuze, la disposición de deseo no es “natural” ni “espontánea”, tiene una primacía sobre el poder (visto aquí como la convención y la referencialidad) e instala nuevas relaciones que co-funcionan entre sí (1995: 6).

El deseo lleva al caos y nos introduce en un plano del goce que implica un terreno oscuro, de dificultad, en el que a pesar de esto se decide estar allí. Esa oscuridad, vendría a ser lo que se sale del campo de referencia del yo, de la identidad del sujeto. Sin embargo, hay algo que esa oscuridad devuelve, algo que es propio pero que no siento mío. Una conciencia que llega a posteriori del yo, la conciencia sobre algo que está corrido de lugar, en el borde del yo: una ampliación.

Lo que se busca es escarbar en eso que el deseo trae como potencia, demorar ese instante del goce, prolongar la escucha de esa conciencia que está en el borde, registrarla y que la construcción teatral rescate algo de todo eso.

La obtención del placer es una manera de descargar el deseo, termina con él. La tarea radica en sostener y prolongar la procesualidad que caracteriza al deseo: “afirmar su potencia de conexión y creación” (Baiocchi y Pannek, 2011: 110).

El deseo, como principio habilitante en la ejecución de acciones, funciona como fuente y motor, generador y receptor, de fuerzas que estimulan la producción y percepción de flujos perceptivos. Aumentando la vibración energética del cuerpo, funciona como transformador de la materialidad y la corporalidad.

Nuestra hipótesis es que cuando la creación parte del deseo, el actor comienza a escarbar en lo propio, liberándose de referencias con carga representativa, abriéndose la posibilidad de una dimensión singular en la creación.

La demora

Este principio habilitante, fue extraído de prácticas y reflexiones llevadas a cabo en los talleres de actuación dictados por Oscar Rojo. Tomamos para nuestra práctica de experimentación la idea de demorar y conceptualizamos a partir de ella.

Demorar: prolongar la escucha, registrar donde hay promesa de apertura. Es el comienzo, lugar que se le otorga a la experiencia del caos existente en el vínculo que tiene el cuerpo con la actuación y lo teatral. Podemos vincular este principio con el origen de un comportamiento sin codificación, asignificante y caótico. La convención de la representación ordena lo teatral, establece límites, reduciendo sus posibilidades de existencia. Habría un espacio en la relación del actor con lo teatral que quedaría relegado. Lo que se busca al demorar, es espaciar ese vínculo con la propia poética, con el goce puro de la actuación.

Demorar-se: Se-demoran las opiniones, interpretaciones e identificaciones. Demorar las asociaciones que rápidamente las convenciones se encargan de recordarnos y que vienen para rellenar el vacío de lo desconocido.

De-morar: de habitar. Un morar que no tiene juicio sobre el momento presente, no se preocupa por lo que está por venir ni se constituye a partir de lo que pasó. Un constante demorar-se para de-morar. Demorar los sentidos que surgen de formas previas y habitar en los sentidos que vienen del sentirse en la pura acción del momento presente.

Relacionamos el principio de demorar con la idea de agujero negro que Nancy desarrolla para hablar de un espacio con bordes intensivos/extensivos, un espacio infinito e inagotable. "Este cuerpo se retira al fondo de sí mismo -al fondo del sentido- a la vez que el sentido se retira hasta su fondo de muerte" (2010: 54). El cuerpo del demorar se identifica y se distancia simultáneamente de lo sentido y los sentidos, el cuerpo se espera, se muestra a sí mismo en el intento de abandonar sus significaciones en un gesto libre de sentido previo y lleno de sentir.

El entre

Baiocchi y Pannek, directores de la compañía Taanteatro, consideran a los diferentes elementos componentes de la puesta en escena como musculaturas. Definen así la pentamusculatura como modelo dinámico, donde cada uno de los componentes de la escena puede pertenecer a una o a varias musculaturas, con límites permeables,

pudiéndose transitar entre ellas. Lo interesante sucede allí: en el entre, en esa frontera que permite el pasaje de una a otra, en el espacio de indeterminación que se abre entre ellas, estar entre implica un espacio no-localizable en movimiento permanente. Este lugar no-localizable instala la idea de proceso, como un originar que ocurre entre las cosas. Es en la relación entre los elementos que se conforma un cuerpo ampliado.

Todo lo que el cuerpo toca, ve, percibe, piensa, y todo lo que lo invade -aire, olores, alimentos- se vuelve una extensión del mismo. Cuerpo y mundo/cosmos, en el que cada cuerpo es apenas un grano de arena; no es posible pensar a uno desvinculado del otro. (2011: 85)

El actor es indisociable de su entorno, en constante percepción e interacción con la realidad escénica. Para posibilitar que este vínculo sea permeable y mutable, el actor puede operar sobre el silenciamiento, la detención y la escucha, que le permitirán resonar con las materialidades de la escena. En el resonar, el entorno comienza a ser parte del cuerpo, éste se amplía y sus extensiones se tornan infinitas, entra en un proceso de transformación continua, deviene en otras cosas, muta y rompe su estabilidad. A partir de esa nueva interacción con la realidad, se configura una tercera cosa que está por fuera del actor: la escena comienza a ser un todo indisociable. Tomando el concepto de acontecimiento de Deleuze, Baiocchi y Pannek sintetizan: “Los acontecimientos son incorporales y resultan de la mixtura de los cuerpos. El acontecimiento es siempre dos al mismo tiempo, no siendo ni uno ni el otro, sino su resultado común” (2011: 71).

El entre permite pensar una acción permeable a cambios con múltiples posibilidades. El acontecimiento se define así por la procesualidad que atraviesan los cuerpos. La totalidad conformada surge del encuentro no premeditado y no anticipable entre los cuerpos.

Ante la idea de dar espacio a la expresión del actor y su relación con lo teatral, es que el entre hace propicia la fundación de ese espacio: cuando la acción está entre la referencialidad y la auto-referencialidad, entre acciones ensayadas y acciones hechas por primera vez, entre la identificación y el extrañamiento, entre el sentido y el significado, entre la intensión como voluntad y la in-tensión como campo de tensiones y fuerzas actuantes, entre el personaje o ser ficcional y el actor, entre actuar y performar. Estas polaridades planteadas no solo marcan los extremos, sino la continuidad que se da entre ellos de diferentes órdenes de lo teatral, de diferentes niveles de realidad.

El devenir

El devenir “[...] no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...]. Devenir no es progresar ni regresar según una serie”. (Deleuze, 2002: 244)

Deleuze, afirma que el devenir no existe en la imaginación, sino que su existencia es real. Pero también evidencia que el hombre no deviene animal realmente, sino que la realidad que aborda el devenir es la de producir sí mismo. De esta manera se tiene una alternativa a la falsa dicotomía entre “o bien se imita, o bien se es” (p. 244). Se deviene en algo que no tiene término ni denominación, identificando dinámicas irreductibles y comunicaciones de elementos heterogéneos.

Desde la práctica exploratoria procuramos un abordaje en torno al principio de devenir en la que encontramos relaciones directas con lo propuesto por Deleuze.

Devenir es la acción misma de constituirse en espacio ampliado de uno mismo. Lo representativo no tiene lugar. Se da el surgimiento constante y sin fin de una figura que se fuga de la convención y que hace de esa fuga un destino y un nuevo comienzo. El devenir no llega a ningún lugar.

En la actuación, no sólo existe el acto de devenir sino el de ser consciente de tal recorrido. Esa conciencia implica una acción en el tiempo, un diálogo entre la ejecución física y lo que aparece a partir de ella, precisando una constante actualización, que busque ampliar los límites de la expresión, la acción-pensamiento y la existencia escénica. Todo aquello que se reconoce en la experiencia, tiene un dominio y anclaje muscular, lo que la conciencia del recorrido nos propone es que, si lo muscular es entrenable, la identificación del tránsito en el devenir también.

Para el devenir, todo es parte de lo mismo, de la historia de eso que va deviniendo. Este principio devela la potencia del estar en lo que hay, sin más imaginario que lo poético del momento presente.

El principio de devenir y la conciencia del recorrido, construyen un modo de accionar intuitivo sobre el que se desarrolla una inteligencia actoral, la ejecución de saberes provisorios que el actor va adquiriendo en la experiencia de su práctica escénica.

Transitar, habitar la experiencia de aquello que va llegando y se desconoce. Devenir, como la acción de permanecer al tiempo en que se deja pasar cada momento de la

experiencia. Las aperturas y cierres, los inicios y finales se confunden, las duraciones de cada momento sorprenden.

Actividad-pasividad

Este principio paradójico instala un espacio indeterminado de diálogo entre la acción física y el pensamiento. Un diálogo de preguntas y respuestas multívocas sin certezas permanentes, de saberes provisorios, indeterminables y mutables. La conversación entre pasividad-actividad constituye la presencia del actor, considerada aquí como la supresión de las facultades interpretativas, ganando autonomía la materia, promoviendo la sensibilización frente a las fuerzas percibidas y concretizadas en el cuerpo gracias a la actividad de la acción física.

Para Beaulieu (2012:11), la interrogación y la interpretación inhiben y distancian la vivencia de la experiencia y constituyen gestos de dominación en la intención de comprender.

Para Deleuze la actividad no está asociada a la voluntad, sino que se encuentra en un Afuera. Dominio de fuerzas actuantes que transitan las interioridades que producen encuentros involuntarios entre los cuerpos y los llevan a experimentar la potencia del deseo.

El cuerpo espera de sí, espera escapar. Hace esfuerzos activos para salir de sus identificaciones y referencias.

Dentro de este principio paradójico, enmarcamos a las prácticas de silenciamiento y escucha para la realización de una acción consciente. Entendemos el silenciamiento como un estado de pasividad-actividad en el que se destruyen las construcciones corporales habituales para una posterior construcción provisoria y transitoria: silenciar para mover. El silenciamiento como la predisposición a una escucha activa en relación al otro y lo otro. Estar a la escucha es una actividad pasiva, una pasividad activa. Requiere “una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud atención sin curiosidad ni ansiedad. Una atención intensa” (Nancy, 2007: 16). Estar a la escucha implica ponerse a disposición de lo que pueda surgir del silencio, una apertura hacia el entorno, donde el cuerpo es espaciado y el espacio se vuelve cuerpo.

Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí (...). Estar a la

escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro. (2007: 33)

El cuerpo, a la escucha, resuena en conexión con el espacio interior y exterior, conectado tanto perceptiva como afectivamente.

SINGULARIDAD

La singularidad, sería nuestro punto de vista reflexivo sobre la actuación. Proponemos una relación conceptual con intención de aportar una serie de reflexiones teóricas que permita a otros artistas observar, ampliar y discutir su práctica. Es un modo que la teoría artística brinda para ir más allá de estilos, procedimientos y estéticas.

Tomamos como punto de partida, principalmente, conceptos desarrollados por Gilles Deleuze a partir de la obra de Francis Bacon en *Lógica de la sensación*. El filósofo francés, es identificado como parte de la línea filosófica francesa post estructuralista y más específicamente en lo que se denomina filosofía del acontecimiento. La misma, reivindica el poder analítico de la filosofía denunciando su incapacidad de desarrollar bases conceptuales estables. Deleuze, concibe al cuerpo en constante transformación movida por el deseo, acrecentando la potencia de obrar de un cuerpo, creando nuevos modos de existencia, experiencias y subjetividades.

Deleuze apunta una problemática común a las artes más allá de sus diferencias procedimentales, “no se trata de reproducir o inventar formas sino de captar fuerzas”. Retoma palabras de Valéry diciendo: “la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar” (2005: 23). Lo que se pone en discusión es la jerarquía o la autonomía del material artístico con lo narrativo. Bacon, reconoce en la historia obras maestras hechas a partir de lo figurativo, pero plantea que la historia contada en esas obras no deja actuar a la pintura por sí sola. Lo figurativo, se define por la relación que existe entre una imagen y el objeto que se supone ilustrar. Así, entre una figura y otra, se narra una historia. Deleuze se pregunta ¿cuál sería la relación que debería existir entre figuras para separarse de lo narrativo? Haciendo un paralelo, podemos preguntar ¿cuál sería la relación del actor con los materiales escénicos sin una historia que representar?

Lo que Deleuze reconoce en Bacon es la figura aislada de lo figurativo. “He querido pintar el grito más que el horror” (2005: 24). Vemos la intención de mostrar el grito en sí y

no la situación que lo justifica. La forma trae la sensación, eso es la figura, al contrario de una forma que representa otro objeto. La noción de sensación deleuziana toma un lugar importante en la experiencia de la corporalidad. En la introducción de *Cuerpo y acontecimiento*, Kripper y Lutereau (2012) establecen relaciones entre la filosofía de Deleuze con la fenomenología merleau-pontiana, rescatando la experiencia de la corporalidad, poniendo de manifiesto el anonimato de la sensación. Se borra la noción de sujeto y objeto en una relación dialéctica, dándole a la sensación un carácter independiente, que, al mismo tiempo, los envuelve. "La experiencia perceptiva se presenta de modo impersonal; no es un yo el que percibe, sino que se percibe en el yo, a partir del cuerpo" (p. 13). Esto es lo que en los estudios sobre Bacon aparece como figura. Sin embargo, para el filósofo es necesario sustraer la propiedad del cuerpo para darle a la sensación dicho carácter independiente dentro de la obra de arte.

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (...) y una cara vuelta hacia el objeto (...) Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente (...) A la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro". (2005: 22)

Para Deleuze en la obra del pintor ya no hay sentimientos sino solo afectos (sensaciones e instintos). La sensación determina el instinto, y éste es el pasaje de una sensación a otra en la búsqueda de encontrar la mejor sensación, no como la más agradable sino como la que llena la carne. Lo que se presenta en los cuadros de Bacon son las fuerzas invisibles que atraviesan, pliegan y deforman los cuerpos; las figuras aquí están desprendidas de toda figuración.

"Cada cuadro es una secuencia moviente", dice el autor (2005: 22). Esto se puede relacionar con aquello que presentamos como estado habilitante, en lo que se plantea que las acciones (que podríamos identificarlas con la figura) no vienen dadas, sino que aparecen a partir de un campo relacional en la ejecución física; pero también la obra, que surge por el recorrido de acciones dispuestas por un dispositivo escénico.

Entonces, aislar la figura separada de lo figurativo es una manera de distanciarse de lo narrativo para dar valor al hecho en sí. Sin embargo, Deleuze, advierte que aislar no sería suficiente. Señala la existencia de imágenes virtuales existentes en el artista, que se comportan como clichés.

Para esto Bacon instala en el cuadro trazos, líneas y manchas al azar que limpian, barren, arrugan, estiran los datos figurativos presentes virtualmente en la tela o en el pintor. A esto, le llama diagrama.

Es como el surgimiento de otro mundo. Pues esas marcas, esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero no son de entrada significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación (...). (2005: 58)

El diagrama produce un caos en relación a un dato figurativo constituyendo un nacimiento, un nuevo orden destinado a dar la figura. Los trazos de sensación no bastan por sí solos, deben estar articulados, ser operativos, estar dirigidos a sugerir y conformar las posibilidades de hecho. En nuestra práctica los motivos o acciones trabajados a partir de la exploración, son considerados como un valor expresivo en sí mismo. Cada motivo es aislado, pero en su articulación con otros aparece el nuevo orden que la noción de diagrama propone.

Deleuze relaciona directamente el concepto baconiano de figura con el de cuerpo sin órganos (CsO) de Artaud y dice: "Solo yendo más allá del organismo puede ser descubierto ese fondo, esa unidad rítmica de los sentidos" (2005: 28). El CsO no se define por la ausencia de órganos, sino por la falta de una organización sobre los órganos. Un cuerpo improductivo y desorganizado se opone al organismo como estructura hegemónica. "El cuerpo es enteramente viviente y sin embargo no orgánico. También la sensación, cuando alcanza al cuerpo a través del organismo toma un giro excesivo y espasmódico, rompe los bornes de la actividad orgánica". (2005: 28)

El CsO, cuerpo intensivo: sujeto desubjetivado y asignificante. Una fuerza lo recorre, marca zonas y niveles de intensidad generadas por fuerzas invisibles que producen estados de desregulación. Como cuerpo intensivo e intenso nos permite abordar lo múltiple, lo multívoco, donde lo propio encuentra su ampliación y extensión en una forma inacabada y transitoria en constante devenir. Deleuze toma el concepto de crueldad de Artaud para mencionar la acción de dichas fuerzas invisibles sobre el cuerpo más que la representación de lo espantoso.

El CsO se separa de lo figurativo al destruir el organismo, la estructura que lo ata. Esto encuentra su anclaje en prácticas, que son instancias creadoras de nuevas formas de

existencia como modo de des-referencialización, donde lo más propio es vivido como experiencia impersonal, acontecimientos corridos de la conciencia del yo.

LA SINGULARIDAD EN LA ACTUACIÓN

Partimos de la idea de que lo singular en la actuación es lo que aparece como variación, cuando por medio de la capacidad de afectar y afectarse, el actor se corre de lugar dejando aparecer otro cuerpo con una potencia de obrar diferente, un cuerpo intenso que se abre interminablemente a un proceso de individuación.

Volvemos a plantear la pregunta formulada anteriormente ¿cuál sería la relación del actor con los materiales escénicos sin una historia que representar? Ante la ausencia de una narrativa previa o un personaje delimitado sobre el cual trabajar, la creación se configura en la relación del actor con la acción física, lo temporal, lo espacial, lo sonoro, lo verbal, etcétera. De esta manera, se conformaría un mundo poético con características de funcionamiento y modos de existencia que le serían propias, donde lo evocado no corresponde a un hecho externo que lo teatral representaría, sino que aparece desde dentro de la escena, presente en la manera en que los actores se relacionan con lo teatral antes de producir figuración o narración. Desde esta perspectiva, en el mundo poético no habría personajes sino seres ficcionales des-subjetivados y des-territorializados, sin acciones con causa-consecuencia sino acciones des-pragmatizadas, de recorridos y flujos asociativos auto-referenciales, tampoco códigos ficcionales preestablecidos sino nuevas lógicas de funcionamiento de lo teatral, que produzcan un salto ontológico, una nueva conformación espacio-temporal como ampliación de la esfera cotidiana.

“La poíesis teatral es un acontecimiento porque solo acontece mientras el actor produce acción” (Dubatti, 2010: 61). La acción del actor y su relación con lo teatral, condensa la espacialidad y la temporalidad, tomándolos como acontecimiento y no como realidad. Como ampliación de lo cotidiano, el mundo poético abarca una zona de la actuación que es pre-narrativa, pre-semiótica y que tiene que ver con los modos de ser y estar en la escena propios de cada cuerpo.

Concebimos la singularidad en la construcción teatral como modo de des-referencialización. Reflexionando sobre este tema, Guattari (citado en Jazmín Sequeira, 2013: 75) propone “Procesos de singularización” como “una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos (...) rechazarlos para construir modos de sensibilidad,

modos de relación con los otros, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular”. La des-referencialización dada por la originalidad, no como lo novedoso sino como un regreso al origen, a la contemplación y co-creación de un acontecimiento. Como la manera de no dar nada por sentado o sabido, de no interpretar los hechos de antemano, de no forzarlos para que pertenezcan a determinadas referencias o convenciones. El origen contiene la pregunta ¿ante qué evento estamos? La originalidad del actor como las manifestaciones gestuales que nacen de un proceso creativo donde el cuerpo es el lugar de la obra, sin buscar materiales por fuera de éste.

Compartimos el comentario de Graciela Mengarelli que coincide con aspectos aquí desarrollados sobre singularidad.

Para mí la singularidad tiene que ver con una originalidad expresiva. Creo que el actor fundamentalmente es un factor semántico que dice muchas cosas, su cuerpo significa muchas cosas, crea sentido por sí mismo, no siempre hay que apelar a la palabra. Eso es la teatralidad para mí, todo lo que se dice sin que sea un diálogo. Todo lo más que se dice sin que necesariamente haya palabras. Entonces, la manera con que ese cuerpo está en el espacio, sus apoyos internos, su relación con el tiempo, con los objetos, con el movimiento, o sea particular, que encuentre algo en sí mismo que lo sorprenda a él mismo también y que pueda desenvolverse, así como si fuera la primera vez, para mí tiene que ser algo así, algo que salga de lo convencional, así sea estar quieto. Que tenga una propuesta no dicha, pero algo que te haga pensar: mirá, esta es otra manera que a mí no se me había ocurrido, o juntar cosas que no se nos ocurriría juntar, desarrollar una suerte de descubrimiento de algo que tal vez está pero que sea como la primera vez que uno lo ve. Si en alguna medida tiene algo el teatro que es maravilloso es que es un territorio libre por excelencia, y dentro de ese punto podemos transformar el espacio y el tiempo como queremos. Y confiar en las cosas que les guste hacer también, que tengan una vinculación con el yo de ustedes profundo, con sus deseos más íntimos, sea lo que sea, pero sí es el cuerpo deseante, que aparezca esa fuente de riqueza imaginativa y de todo tipo que puede existir en un sujeto. Porque eso también es construcción de subjetividad: qué tengo, qué uso, qué cómo, qué escucho, qué toco, con qué me rodeo.

La singularidad está en cada actor. Es lo que diferencia a éste de otros. Eso, en tanto persona, cuerpo único e irrepetible. Como acontecimiento en la actuación, la singularidad está por fuera del actor. Este, no puede dominarla ni reproducirla, no actúa la singularidad sino al revés, él mismo es actuado. No la presenta, la singularidad se exhibe ante él como una experiencia impersonal y ampliadora, como un otro, aunque forma parte de su cuerpo. Tal experiencia, no vivida desde un yo como identidad, conforma un espacio ampliado de sí mismo, un agujero negro, un brote desconocido debajo o entre la maleza. Como

mencionamos anteriormente, la singularidad como acontecimiento no es comprobable. Como proceso, nos referimos a una constante actualización en relación con el entorno en el que se produce. Durante la exploración aparecen certezas que luego el propio proceso se encarga de desecharlas o conservarlas. Lo nuevo, en algún momento se vuelve viejo, por lo que el actor nunca debería dejar de inventar. La apertura hacia lo que el proceso muestra más allá de las diversas voluntades, es lo que consideramos como recorrido singular del artista.

La singularidad se daría en un plano acontecimental, imposible de ser captada. Muestra su huella, su sello impermanente. Pero es imposible describirla, determinarla o anunciarla. Las características del acontecimiento son la imposibilidad de interrogarlo y cuestionarlo, ya que cualquier intento de interpretación, reflexión o respuesta, dan cuenta de él de manera incompleta. Estos intentos son para Deleuze gestos de dominio, se alejan de la experiencia e impiden su expresión. No habría un momento más o menos singular. Habría una huella, que el tiempo de exploración dejaría en el espectáculo, que el recorrido de acciones de los actores revelaría, dejando aparecer la obra siempre en constante actualización.

C O N C L U S I Ó N

Este artículo es el resultado de la profundización sobre interrogantes que dejaron nuestros formadores en este trayecto de aprendizaje académico e independiente. Intentamos que el aporte sobre la singularidad en la actuación se perciba como la búsqueda permanente y sin fin del actor por actualizarse. En este trabajo destacamos el poder creativo del abordaje sobre la corporalidad para la búsqueda de material. Ante la dificultad de encarar un proceso sin ideas previas sobre un resultado artístico valorizamos al entrenamiento como espacio de exploración, al encuentro del actor con su poética artística, con algo que es de su interés más propio.

Oscar Rojo, un maestro que dejó una profunda huella desde donde comprender lo humano y lo artístico como dimensiones inseparables, dijo:

La gente intenta "atrapar" la creación, ponerle plazos, metas..., pero sus tiempos son otros... y sus metas también. Es necesario un gran entrenamiento, pero para que todo eso después explote y nos lleve a lo que ni siquiera imaginábamos. Porque uno no debería hacer un espectáculo y seguir como antes. Esa explosión debería modificarnos profundamente. Hacer teatro sólo tiene sentido si uno no sabe a dónde

va a terminar. (...) No hay límites para la propia modificación. Siempre se puede ir más allá. (Valenzuela, 2009: 121-122)

De cara al vacío, surgen hallazgos característicos de una relación particular del actor con su poética. En esta perspectiva, lo artístico estaría relacionado con los acontecimientos que producen modificaciones en el sujeto. Valoramos el aspecto ético dentro de esta dimensión de la actuación, como la desconstrucción de hábitos automáticos. La ética no se reduciría a un código moral que debe ser obedecido, sí a un ejercicio de atención que lleva consigo una percepción más aguda de la acción, que tiene sustento en el trabajo del actor sobre sí mismo. Actuar, ya no sería la representación de personajes únicamente, sino que consistiría en seguir el instinto del deseo que mueve al actor, transformando la intención en acto.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLO PITT, C y Grupo de Investigación en Artes Escénicas (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba, Argentina: Ed. Alción y Documenta/Escénicas.
- BAIOCCHI, M. Y PANNEK, W. (2011). *Taanteatro: Teatro Coreográfico de tensiones*. Córdoba, Argentina: Ed. Universidad Nacional de Córdoba y El Apuntador.
- BARTÍS, R. (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Argentina: Edición de textos e investigación Jorge Dubatti, Ed. ATUEL/Teatro.
- BEAULIEU, A. (2012) *Cuerpo y acontecimiento: La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Letra Viva.
- BONFITTO, M. (2009). *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva: Fapesp.
- (2013). *O ator-compositor* (3ª Ed.). São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva.
- COMANDÚ, M. (2013) "Prácticas corporales: Mover desde el silencio" en Nusenovich, M. Zablosky, C. (Comp.) *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*. Córdoba, Argentina: Pp. 125-142.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (5ª Ed). Valencia, España: Ed. Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (1995). *Deseo y placer*. Cuadernos de crítica de la cultura, n° 23. Barcelona, España: Ed. Archipiélago.
- (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2ª Ed.). Madrid, España: Ed. Arena Libros.
- DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel.
- NANCY, J.L. (2010). *Corpus* (2ª Ed.). Madrid, España: Ed. Arena Libros.
- (2007). *A la escucha*. Colección Nómadas. Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu.
- VALENZUELA, J.L. (2009). *La risa de las piedras*. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez. Buenos Aires, Argentina: Ed. Instituto Nacional del Teatro.
- URE, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Colección reediciones y antologías. Buenos Aires, Argentina: Ed. Biblioteca Nacional.

HOPKINS, C. (5 Junio, 2012). *El acto en cuestión*. Página 12. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-25422-2012-06-05.html>