

B I T Á C O R A

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS



MARIANELLA MORENA



Diario

De la poesía a la escena

De la palabra al sudor

Marianella Morena

Diario de dirección

En el 2003 me divorcio, gano una beca a Francia y empiezo un diario donde mezclo lo personal con lo artístico. Es un diario detallado, con las actividades, reuniones, encuentros, nuevas relaciones, mi hijo pequeño, mis contradicciones personales. Ese diario empieza a ser un lugar de reflexión sobre lo que encuentro, tanto el azar, como mi necesidad de los bares, la observación en la calle, escuchar conversaciones ajenas, estar pendiente del suceso. Y también mi relación con el teatro, el entrenamiento con los actores. Reflexiones también que van acompañadas de un cronograma con fecha, día, ciudad y acontecimiento correspondiente. La vida política, la vida afectiva, se filtran en los textos. De ese diario de casi 300 páginas me queda el recuerdo de haberlo escrito, entre ficción y la irrupción de lo real en mi obra. De ese diario no queda nada porque me robaron la compu en Colombia hace dos años y en la misma mochila estaba el respaldo. Luego de la resistencia, comencé de vuelta, sin intentos cronológicos, sin detenerme en lo anecdótico, con relatos de tiempo, espacio y fechas concretas. Ese robo influye sobre el cambio de lenguaje y me concentro en mi transformación como artista y persona. Cuando el INAE me invita a participar de un proyecto de investigación, yo estaba trabajando con Delmira Agustini, y decido usar el espacio para conjugar varias cosas a la vez, que la propia estructura INAE me lo permite.

Diario actual

Antes de compartir el proceso, me parece que debo contar desde qué lugar hago lo que hago, o más bien quién soy, y como el hacer te determina quien sos. Las cosas no son solamente en sí mismas, sino bajo qué mirada, contexto, identidad hacen que se conviertan en esas y no en otras. Quién soy, forma parte del relato compartido. Por lo menos quien soy en esta etapa.

Un diario de dirección puede ser todo, es arbitrario y está repleto de singularidades, no hay dos diarios iguales, es la cercanía con la intimidad del artista, expone como se vincula con su trabajo y su vida, para ubicarlo en la dicotomía habitual que las sociedades organizan: trabajo y vida privada. Pero en el arte, las cosas no son tan rígidas, ni tan estables con respecto a dónde está la vida y dónde el trabajo, si el trabajo condiciona la vida o la vida el trabajo, si uno escribe para vivir o al revés. Lo que sigue a continuación es un boceto de mi desnudez.

Uno no se puede ir de quien es

Cuando dirijo soy mujer hombre bestia animal ser humano. Todo y nada. El ser diluido. Observo lo que me rodea, lo circunstancial, los sucesos mínimos, lo cotidiano, lo extraordinario, los acontecimientos políticos y sociales que determinan el presente. Detengo y capturo. Llevo y cocino. Trabajo desde ahí. Fuerte y vulnerable. Una gimnasia entre ser permeable hasta el hueso, y tomar distancia para elegir. No todo sobrevive, no todo es material inflamable. La sensibilidad entrenada dilata la carne, la anatomía y la vestimenta nos relatan quienes somos para otros. La creación desordena los órganos y su disposición. El cuerpo puede estar en la cama durante días y uno andar sólo por ahí con el espíritu, desnuda, para ser acribillada, y volver para decidir en qué parte depositar lo encontrado. A veces se va a la mierda.



La biología y la cultura ordenan, el arte desordena. El arte permite que el pie y el corazón se saluden sin inconvenientes. El desorden de ideas no es la estupidez o el fascismo. No es la negación, sé que somos bichos de un sistema, que también producimos y reproducimos. No es eso. Es pensar en Meyerhold. También Duchamp. Beckett. Ahora pienso en Sophie Calle, Angélica Liddell, en los límites entre lo real y la ficción. Zizek me hace bien. Me gusta ese espectáculo filosófico, la reintegración del pasado, Marx por ejemplo.

¿En la vida, hasta dónde sobrevive lo real? Siempre es real, suceda lo que suceda, implique una carga emocional desbordante, un diálogo disparatado, reacciones desmedidas, insólitas, comportamientos inesperados, nunca nadie se cuestiona si se quiebra lo real, no importa la acción humana, lo real no desaparece a pesar de sus constantes transformaciones y mutaciones.

Con la ficción sucede lo mismo. La frontera de géneros se derrumbó hace tiempo cuando el teatro dejó de ser solamente un arte de representación. Desde el futurismo en adelante los lenguajes experimentales no se han detenido, y en los últimos tiempos hemos vivido la caída de los paradigmas. Hay artistas, subjetividades liderando una estética con ética, y con un discurso personal a través de decisiones, pero nadie queda ya atrapado en una forma única como salida a la producción escénica. Por suerte no. La tan perseguida *Verdad*, se asoma como posible en la horizontalidad de aceptar la fragmentación escénica a través de sus creadores dando batalla desde las identidades. El teatro se fortalece cuando se sabe hijo de su entorno, contexto determinante, eco ideológico, económico, histórico y político de la geografía humana y territorial que nos ubica en un lugar del mapa y no en otro. Soy, sin necesidad de comparación. Las producciones ajenas nos sirven para reflexionar sobre lo propio, procedimientos sistematizados que nos ayudan a ordenar.

No a seguir. Las tendencias son para la moda, no para la creación. ¿Cuál es el trabajo de un director? O dicho desde otro punto de vista, ¿cómo se entrena, como crece, cómo se desarrolla? La entrega, entrenar el yo. El yo se entrena con: estudio, pienso, reflexión, opinión, vivencia personal, sistematización, observación, error-ensayo-error, capitalizar la adversidad, materializar el obstáculo en conflicto dramático, hundirse en el fracaso para verse a solas la cara más oscura, aceptarse en las miserias como parte de las luces, no enojarse, tener paciencia, negociar, saber esperar, eso es ritmo, saber cuándo detener el ensayo. Siempre se debe exigir, pero no se debe exigir de la misma manera.

No hay que quedar en evidencia desde el primer día, hay que generar buen clima, dejar un espacio y una temperatura relajada para que los actores se hundan, sin que se den cuenta que lo están haciendo. Ir lentamente apropiándose de ese material vertido. No ser ansioso, no pedir directamente lo que se quiere, no ser previsible. Tener un sistema de trabajo. Desordenar para ordenar. Cosas claras, cosas confusas, ideas, dudas, fundamentos, imágenes.



Acorralar, presionar sin que lo noten, que el actor estalle. No es piramidal, ni una meta. No hay un lugar a donde llegar, hay que rastrear las singularidades. Encontrarse con el otro, con lo que el otro es y tiene, y hacerlo producir desde ese lugar. Vaciarlo todo, que no haya lugar fijo, controlar la inestabilidad, darlos contra la pared y que puedan levantarse más fuertes, más inteligentes y con dominio de las acciones. Que piensen desde el concepto y ponerlo en ejemplos concretos. Observar hasta el cansancio las reacciones propias en la vida, y la de otros. Los comportamientos son resultados de las circunstancias de vida. Nos determinan. La escena es un acto sexual, un acuerdo promiscuo entre la verdad y la mentira, entre lo real y la ficción, que no puede determinarse donde empieza una y termina la otra.



Primeros ensayos

El equipo da fuerzas. Hay que trabajar en colaboración con el grupo. Los roles están claros, nadie tomará el tuyo, aprender a escuchar opiniones, y saber cuáles son las tuyas, si estás claro, nada te torcerá, si sucede es porque la ideología propia está débil. Incorporar el diálogo. Dirigir es lograr un lenguaje a través del juego con un discurso que sostiene la acción. Desterrar la vanidad. No pensar en lo que se logra, siempre ir por el pliegue de lo no resuelto, eso dará vida, organismo latente que pulsa.

Cada material que trabajo lo llevo a mí misma, invade mi territorio personal, mis horas, mis pensamientos. Los personajes me habitan, me toman, los dejo hacer en mí. No es empatía, ni comprensión, ni análisis literario, es la entrega. ¿Qué tengo para ofrecer? ¿Desde dónde? La vida para experimentar, tanto como en el ensayo. No me interesa qué hace o siente un actor para gestionar su honestidad, me interesa que pueda controlar el abismo, que descubra el placer de poetizar su singularidad. Nadie debe ser como otro. Que controle y libere. Eso es el ritmo. Que entrene sus emociones, todas, que estén alertas y que sepa irse, pero que pueda repetir la partitura del ensayo. Que conozca el poder como un jinete entre llamas. Los cielos se ponen de rodillas, la escena licua todo, y lo lanza sobre el escenario, como en una liquidación bestial.

El hambre debe permanecer en los corazones, las lágrimas prontas para salir, y la frialdad siempre alerta para organizar, poder repetir y tomar conciencia luego. Si no nada sirve. Administrar el juego con las herramientas propias. Pensar el cómo, usar, ser y tener objetivos para jugar. Probar. Pensar qué se va a probar. No comunicar todo lo que se busca.

Y que por encima de todos, sean libres. La libertad no es una cama colectiva desenfrenada, la libertad es saber quién sos y qué querés. Pensar la acción, utilizar al otro para encontrar reacciones. Reaccionar con o sin movimiento externo. Hacer en contradicción. Siempre. Con duda. La libertad se entrena a diario. Elijo ser y no representar. Estoy. Soy.



Luego el afuera pide: moderación, lentitud, espera. Montevideo duerme la siesta en la rambla y vive el eterno verano. Pero uno se sumerge en su yo más auténtico. El poder es con uno. Tenemos habilitada la locura, los crímenes y todas las pieles. Nada se parece a concretar cada pensamiento. Usar la imaginación y controlarla desde la conciencia, aprender a observar y observarse en las partituras, eso ampliará la concentración y el estado de alerta.

Pienso en las capas en todo momento. Las palabras piden para salir, no encuentro reposo hasta que escribo, luego pienso, luego bebo, luego duermo. Así, sólo así, pienso en el cuerpo masculino y me concentro en algunas partes. Me descansa tener imágenes sexuales.

Relato lo vivido en los ensayos, una forma de escritura por la que transito. La vida se me hace palabra. Lo vivido deberá ser para algo. No puedo dejar de pensar y reflexionar sobre lo actoral. Necesito que la palabra se abra sin final.



¿De quién es la verdad cuando no hay hechos o documentos que testifiquen su autenticidad? ¿De qué hablamos cuando hablamos de verdad? El derrumbe del manual único como verdad absoluta, ya es un hecho que no genera ni discusiones, entonces, ¿de dónde, cómo, quién determina la verdad y qué es la verdad cuando hablamos de verdad? Para que ella exista debe haber verdad previa, un cuerpo que carece de verdad es un cuerpo que no puede producir verdad en el escenario. El actor, la actriz, ponen a disposición su propia caja de herramientas que es su caja corporal. La verdad escénica se produce con la verdad personal. Luego podrá nombrarse: personalidad. La desnudez es efímera como la escena. Rozar lo elevado es el milagro que buscamos, aunque dure nada.

El primer gran organizador de la seducción escénica fue Stanislavski. Sabía que el actor debía dar la espalda (fue el primero en plantearlo) para tener en un puño a la platea y desde ahí sí abrirse como una flor en la tempestad. Pero antes tener el control. Nunca a la intemperie. Brecht se obsesionó con las verdades del afuera y quiso detener el tiempo gritando los escándalos sociales y políticos.

Las verdades se siguen multiplicando. Cada artista debe tener la propia y conocer las ajenas, de donde viene, pero trabajando para ser y no para representar el hallazgo ajeno.

Quiero dejar de lado el no tengo, invertir el orden y trabajar desde lo que tengo, lo que soy, donde estoy. Soy a través de lo que vivo: un animal en expansión. Uno es uno. Es uno hasta el final del detalle. Uno. Solo y sola. Uno.

Verse la torpeza, lo que no se cambiará con los años, la madurez que es pura estupidez, la incapacidad, los fracasos, las infinitas frustraciones frente a la palabra rebelde, la más puta de las rebeldes que se va, siempre yéndose hacia otras lenguas. La mía deshabitada. Quisiera ser la más puta, abrir las piernas hasta sangrar y no he podido. Sólo soy puta con las palabras. De la intención de ser puta, la ilusión de pensarlo. Nada más. He soñado, sólo he escrito y he hablado sobre eso. Hasta que entendí que ser puta no era lo mío en el cuerpo pero sí en la escritura.

¿Dónde está lo real?

Uno no busca porque haya respuesta, uno busca por desesperación. Sentimientos palpables y diferentes. Montar y producir. Pedir dinero en convocatorias para subsidiar el proyecto. Vivir. Presentar tu texto. Ser rechazada. Un abandono y un elogio en el mismo día. Soy para alguien, no existo para otro. Uno me lee, otro me niega. A pesar de eso se debe llenar la heladera, arreglar la casa, escuchar a tu hijo y sus problemas. Entonces uno aprende: acumulo capas. La vida es eso. Todas las capas en un mismo día con una apariencia normal y estable. No sucede la tragedia, no hay imágenes graves, ni destinos irreparables. Pero la intensidad y sus familias: hacen nido. El que escribe necesita silencio, que no es la ausencia de ruido, ni el espacio solitario. El silencio siempre se encuentra después de todo: de la tristeza y la alegría, nos espera del otro lado.

De la poesía a la escena

De la palabra al sudor

Tengo esta imagen:

Una bala atraviesa el cielo y cruza la ciudad. Es la imagen generadora. ¿Desde dónde se escribe lo dramático, se construye lo escénico, lo actoral?

¿Cómo se hace la transferencia? ¿A qué se es fiel cuando se realizan estos procedimientos? La imposibilidad de reconstruir el tiempo, la percepción poética y su fragmentación, me dan el tono para trabajar con los actores bajo tres líneas:

1. De la muerte a la vida.
2. Hacia el realismo.
3. Hiperrealismo.

Este proceso creativo hará foco sobre la *acumulación poética* en el actor, que transita en la obra por tres personajes diferentes en los tres actos.

¿Desde dónde se escribe cuando se escribe?



Tengo una imagen que describe la acción de escribir. Una pala socava la carne en un cuerpo sin final, entre la angustia de saberse sin fondo y el alivio que en algún momento se encontrará un hueso que detenga la pala. La carne no pone resistencia, es una carne que se abre al paso, pero duele. Mientras escribo siento cada palabra en el cuerpo que no me habitaban con ese orden y con ese estado.



Delmira y el Yo de las escrituras

Son dos cosas. Uno es la postura política, la mirada contemporánea sobre el pasado y otra la subjetividad que crea. Para ordenar la subjetividad tomo algunas decisiones

1. Que cada sentimiento, o emoción (sobre el material encontrado), sea desarrollado y desde ahí escribir. Intentar llegar a centros emocionales, sin detenerme o ser detenida por análisis históricos, sociológicos o psicológicos sobre conductas, comportamientos, y sus reacciones acordes. El objetivo es tener materiales útiles para el actor y la escena. Que el conflicto actúe sobre el actor, ficcionar para dar vida.
2. El concepto de: “**no entiendo**”, lo coloco como centro de la acción, no exactamente del texto. No siempre la palabra va con el sentimiento, con la reacción o la acción. La incompreensión y la guerra subyacen siempre,
3. Acumulación como procedimiento para mí y para los actores, luego dar paso al tiempo y ver qué sobrevive.

Desde y con Delmira

Trabajar desde y con Delmira es pensarla como un acontecimiento que se conjuga en tres tiempos: pasado, presente y futuro. Es abordarla desde la pregunta, porque no todo puede entenderse: ni en la vida, ni el arte. Estoy de gira por España cuando empiezo la escritura y la primera imagen que tengo es una bala atravesando cielos, ingresa en la habitación y estalla todo.

La guerra también es de un hombre y una mujer. La habitación queda destruida. Desde ese final trágico comienzo, ¿desde dónde la vida, la muerte, el tiempo, los agujeros históricos que quedan libres para la ficción? Juntar los pedazos, escribir el texto. Las dos cosas a la vez, apelo a mis experiencias de los desencuentros como eje central. Un hombre que es abandonado por su mujer a los 45 días de estar casados es un hombre con una guerra encima, una mujer que quiere acostarse con su novio y él la rechaza en pos del respeto, es una mujer con una guerra encima. La violencia es el resultado del dolor no resuelto, de una verdad intensa para un cuerpo débil que no tiene carne para alojarlo todo. Ellos viven eso. Ella usa la palabra antes que el fusil, el discurso ideológico, los derechos de las mujeres, y la confrontación de clases. La poesía es un germen revolucionario en un cuerpo que anticipa lo que vendrá después: seremos libres con los deseos que el cuerpo gestiona.

La imagen como motor dramático

La primera

¿Por qué son importantes las imágenes? Aunque sean oníricas, surrealistas o abstractas, aunque estén descolgadas de lo posible, la imagen es una matriz poderosa que luego hay que traducir y ver cómo se ordenan los contenidos, pero la imagen nos da territorialidad creativa y personal, uno empieza a desgranar su materialidad, su ser, su relación personal con el acontecimiento y eso es imprescindible para desarrollar lenguaje: confiar en uno y en sus propias imágenes. La imagen siempre nos guiará al argumento, la estructura y el contenido necesario para la escritura.

¿Se puede alimentar, ayudar, provocar?

Sí, se puede entrenar a pensar en imágenes o a producir las propias, para eso uno debe alimentar constantemente la curiosidad y el estado de alerta son ejes fundamentales. La observación constante, visual y auditiva. Estar atento a los pequeños azares, lo imprevisto. También las imágenes deben ser personales, no necesariamente cada uno tenga que tener visiones nítidas, no hay un patrón de creatividad ni de imaginación, sino que cada uno debe aprender a saber cómo funciona su motor de deseo. Pero para todo esto es imprescindible la paciencia, como si se tuviera todo el tiempo del mundo, este lugar de relajación que se logra cuando uno está concentrado en algo, ese equilibrio.

Lleva tiempo entender tu sistema de imágenes como motor dramático. Y luego aprender a convertirlo en otro material: texto, escena, personajes. Las imágenes tienen su maduración, no hay que presionarlas ni hacer una transferencia literal. Son aliados que conviven con lo real, y hay que darles su espacio. Habilita otros territorios que la razón restringe, el por qué, para qué, con qué, no habitan el mundo de la imagen y sus composiciones arbitrarias, desmedidas y deliradas. El delirio o la desmesura no implica grandes despliegues, todo puede suceder entre una mirada, un fragmento y una frase. No tiene por qué haber más. No es limitante, a veces la limitante acorrala y depura lo falso.

El tractor del deseo

De la imagen a la idea



.Traducción al hecho: lo ideal, lo práctico, y lo real, ¿cómo conviven?

.Transferencia y Decisión.

.Relación con la producción.

.División del trabajo.

.Elección de colaboradores. Trabajo en equipo, ¿cómo ordenar la horizontalidad en una parte del trabajo sin que eso dañe los roles?

De los infiernos entre Reyes y Delmira

Veo la guerra adentro. Sé que es la guerra, y enseguida le pongo título:

La bala cruza la ciudad como un látigo de fuego. Y hay guerras que son de una sola persona.

La imagen es generadora no solamente del procedimiento de trabajo actoral: la guerra interna y la imposibilidad de controlarla en un contexto social (equivalente a la escena). Y a la estructura final: tres actos, tres lenguajes, tres miradas. No hay recomposición, no hay reconstrucción, las partes nos dan otras partes, a lo que nos enfrentamos es a los fragmentos desparramados y a lo que la muerte nos deja: destrucción. Imagen y concepto están juntos. Dan paso a la estructura fragmentada, los pedazos que no se pueden unir, cómo hablar de una poeta asesinada. Los pedazos siguen esparcidos. No se trata de reconstruir sino de cómo elaborar poesía hoy que dialogue con el pasado. La habitación despedazada. La guerra. Son los ejes que trabajo en el texto.

Fuimos entrenados para lo que se nombra, el lenguaje escrito alivia. En este caso el texto previo da licencias creativas. Durante los primeros meses de trabajo elaboro consignas prácticas para los actores, desde una premisa conceptual usando esquemas de texto, les pido opiniones a través de pautas. Establezco ese sistema como dinamizador. Hay que elongar el material hasta que se vislumbre algo propio. Las formas de abordaje son desde el desajuste. Bajar la guardia como en el amor o en el alcohol, sin esos estímulos pero bajo esta tensión: bajar lo máximo la defensa y la moral, la belleza y la tragedia habitan el mismo pecho, no hay honestidad que no sea brutal, que se convierta en fea cuando el descontrol nos domina. Y luego expandir la conciencia y seleccionar una partitura. Fuego en cápsulas.



Prácticas para el ensayo

¿Cómo trabajar la singularidad?

Actores



El planteo implica práctica e involucra cualquier elección. Crear actoralmente hacia el personaje, una ruta de reflexiones, editoriales artísticas e íntimas. El personaje no toma las decisiones, el actor las toma. Propongo invertir el orden. El personaje me ayuda a ser mejor actor, el personaje contribuye en mi entrenamiento y a detectar mis fortalezas y debilidades. No sucumbo en la abstracción del personaje previo. No existe eso. Hay un mapa con palabras que ordenan cierto criterio, enmarcan una parcela de un todo que no existe ni logramos abarcar físicamente.

Venimos de una tradición del actor que representa a otro que no tiene materialidad pero sí lugar imaginario, palabra y territorialidad alquilada. El actor debe dar su corporalidad durante un tiempo, pero en ese tiempo debe ser lo más cercano al otro, o sea: fingir en extremo que se es.

En un mundo que clama por honestidad, y donde los valores únicos están bajo lupa global. Los valores artísticos, a los que me refiero, los valores poéticos, el esquema del talento, el histrionismo, la virtud, no responden a un sólo modelo, sino que al igual que los paradigmas sobre belleza, amor, y derechos, han modificado la concepción humana. El concepto del actor que intenta llegar a una meta para alcanzar esa perfección, se asemeja al delirio capitalista de acumulación de riquezas: nunca es suficiente. Porque se trabaja en pos de un ideal, una meta, una línea trazada, como son los entrenamientos militares con respecto a la eficacia y el rendimiento.

El actor del ser y estar, el actor que modela su singularidad, es un actor en conexión con su ideología, pasión, compromiso, y que no desaparece en el personaje, ni se pulveriza, sino que desde sí, trabaja y aporta, crea, se expone y cae. No hay metas, es un espacio taller, no es una competencia de actores desangrándose por obtener el Hamlet.

Lo primero que pienso es en la acumulación poética en ellos, sobre ellos, ser conscientes y trabajar desde ahí, el residuo que da origen al estallido, esa acumulación como la que vivió Reyes acumulando incomprensión, rabia, para dar paso al dolor y el crimen.

La acumulación de los días y los versos en Delmira. Pero el juego es tan auténtico como cuando nos jugamos la vida. El hilo y la tensión están establecido en un juego que oferta la vida.

Tres actos, relatos y roles para hablar de la guerra que nos toma y como nos deja.

El elástico y el estado del actor

¿Hasta dónde doy? ¿Hasta dónde soy capaz de dar? ¿Hasta dónde puedo dar? El medidor personal, entrenamiento de la intimidad artística, y la forma de administrarla. Nadie sabe exactamente cuánto puede dar. Pero sabemos si elegimos el límite. Nosotros determinamos la escala de la intensidad. No estoy subido solamente a lo que las palabras dicen, ¿las palabras siempre dicen? ¿Qué dicen las palabras cuando dicen algo concreto, abstracto, poético, real? ¿Qué dicen cuando dicen? El universo de las contradicciones que nos habitan en nuestro diario vivir, ¿a qué responden? Lo escrito y su estética dan estabilidad. Lo heredado, lo sabido, lo anterior: dan estabilidad.



Decido nombrar la acción dilatada del realismo, para que los actores no queden solamente en el concepto, lo bajo a algo bien concreto, lo nombro: el elástico. Y propongo: piensen la extensión del elástico. Es el equivalente a cuánto podrán hacer como actores y como personajes, en esta escena, con estos recursos, ¿de qué largo será el elástico? Cuando está por reventar se suelta, ¿y cómo vuelve? ¿Dañado, me daña, estirado, sucio? ¿Tiene memoria el elástico? También sirve para pensar los límites reales desde lo posible. No irse hacia ese lugar, sino desde antes establecer nosotros la escala. Dominar al escenario. Dominar y establecer los límites a partir de una escala con mediciones aplicadas a nuestra necesidad. El espacio no nos controla. Nada ni nadie nos controla. Eso lo establecemos antes. Luego en la escena se libera dentro del marco elegido previamente.

Ir hasta el final del estado, del sentimiento, si es negativo, hasta el deseo de destrucción total, matarlo, matarla, violarla, publicarle sus obscenidades, tirar por la ventana sus pertenencias y cuando se llega al extremo, al tope del elástico, volver al principio al punto cero, al estado más neutro vivido. Resolver si el extremo es sólo interno o se ejecuta en una acción visible para la escena. Estirar, dilatar, llevar al extremo, ¿qué pasa con el elástico cuando hacemos eso? Vuelve. En este caso nosotros decidimos como vuelve. ¿Con pausa, sin pausa? ¿Por qué funcionaría eso con la actuación? Porque es contradictorio, y nada más contradictorio que las emociones intensas, el desajuste de vivir algo que nos desordena el sistema nervioso, y nadie quiere estar todo el tiempo en pie de guerra, el organismo pide equilibrio, volver o rastrear un estado estable.

Por eso probar con eso como ejercicio y ver residualmente como se vive después de esas intensidades.

El elástico y la escala

La escala es algo que ya he transitado anteriormente. Las Julietas, Trinidad y Demonios.

En Trinidad, al segundo ensayo le dije a la actriz: no te vas a mover. La escala fue desde el cero, o sea, del silencio gestual - sonoro como inicio y en el extremo un movimiento de pie y de manos, sin desplazamiento del lugar. Esa fue la escala, y dentro de eso se debe organizar, administrar, regular ordenar y capitalizar la energía. Elaborar la partitura, el relato. Esta decisión potencia sin tener que estar pendiente de cuánto se da, se construye, tiene que ver con dar vuelta la ecuación y controlar, no estar pendiente del virtuosismo sino usar al extremo las posibilidades con las que se cuenta. Luego de desterrar la idea del desplazamiento, uno se concentra en dar de forma medida. Ese fue mi objetivo con Trinidad. Acá no lo apliqué bajo ese parámetro, pero sí mantuve el concepto de enmarcar la escala.

Las escalas son para determinar nosotros el límite y desde ahí ir y volver. Fugamos lo real y volvemos, con el residuo, con la experiencia. Después del después los destinos emocionales se desatan y se crea la arbitrariedad, como en la vida, en la misma habitación y al mismo tiempo brotan carcajadas, lágrimas y besos. De los impulsos nacidos, no se puede sostener de otra forma la contradicción y sus dinámicas. La emoción es eso. No hay nada más inestable que lo real. Después del error vendrá el mismo cuerpo, con las mismas preguntas, con nuevas, con arrugas, con el pliegue inacabado del yo.

Del fragmento de vida a los fragmentos de trabajo. Lo erótico a la poesía. Lo real es caos retocado las 24hs. La vida compite, fluye, se arrastra. Desarrollo esa línea a partir de cosas concretas como: usen un tiempo acotado: 15 minutos donde deberán dividirlo en cinco momentos. En este planteo la escala para administrar el tiempo será como una *mini obra*, no como una escena. Eso también puede llevarse a cinco minutos. El pliegue de tiempo se da en la cantidad de fracciones que se realiza y en los objetivos de cada momento. Lo planteado no implica un relato complejo, se puede dividir en cinco momentos con cinco acciones simples, pero en tiempo real. Y al final deben encontrarse todos. El planteo debe ser individual aunque comparten el espacio. Trabajan solos pero están todos en escena, aparentan estar juntos y compartir una escena. La distribución del espacio y de los objetos, es la de un living real.



Esa es la premisa, el guión pautado y el objetivo. Luego está el acontecimiento escénico, el azar, lo que el otro hace y como interviene sobre tu acción y qué hacés con la reacción ¿se brinda o no? ¿Se mantiene lo estipulado y se agrega el imprevisto? Por eso es importante pensar en acciones simples para poder controlar lo pensado y poder agregar lo inesperado, en este encuentro es que se producen conflictos con bases realistas, sin que tengan peso o sean subrayados de forma dramática.

Este tipo de práctica sirve para rastrear y diagnosticar de forma evidente las contradicciones, los conflictos inesperados, ¿resuelvo o no? ¿Cómo reacciono? ¿Reprimo o muestro lo que siento?

El actor conviviendo con su red de complejidades. Muchas decisiones a la vez, ¿qué siento, rabia, bronca, quiero matar al compañero? Los estados desencadenantes, el objetivo es usarlos como materia dramática, no importa si el que se enoja es el actor porque el compañero se le sienta en la silla donde tenía pensado hacer su monólogo. Lo que sucede en escena debe ser capitalizado. El personaje sólo porta un relato. El actor debe apropiarse de forma feroz, voraz y sanguinaria de cada emoción, contradicción, acción, situación, no debe desperdiciarse nada. Lo bueno de este tipo de enfrentamiento donde a partir de una premisa de acciones simples, (el objetivo no es complejizar situaciones, ni elaborar relatos de lenguaje abstracto, sino realistas) es que al no estar concentrados en el texto: lo que deben decir y cómo, puede focalizarse para detectar el material que sostiene todo el trabajo presente y venidero. Sin esa red no hay actor, no hay personaje, no hay escena, no hay teatro. No se trata de trabajar para el personaje. Sino que el personaje debe convertirse en una herramienta para el actor. Cambiando ese orden, y limpiando las viejas formas, es que se puede perspectivar y poner a producir a los actores, yo lo llamo ideología actoral, porque los términos son profundamente ideológicos, se trata de un discurso y su estética a través de los cuerpos en el espacio público y privado de las artes escénicas.

Las discusiones sobre dramaturgia y autoría de escena, son debates ya dados desde el siglo XX. Las variables sobre textos, dispositivos, vinculaciones entre texto previo, escrituras para la escena, meta texto, texto espectacular, las variables sobre quiebre: relato, representación, mundo real, documento, testimoniales. Ya se discutió sobre eso. Es hora que los actores tomen la palabra y digan qué piensan en su rol como creadores y no como intérpretes.



En el teatro del SXXI, las ideologías vencidas no tienen acceso. No son compatibles con los criterios laborales, ni con los temperamentos creativos. Los protagonismos se ordenan horizontalmente. El conocimiento es lo que te permite volar, lo otro es casualidad.

¿Qué es la interpretación del texto?

En la escena contemporánea conviven autores de distinta disciplina en roles viejos con comportamientos actuales, con las revisiones, la reflexión y el debate que han ejercido sobre la escena y sus anclajes. El reciclaje no es estructural, se mantiene la estructura porque la organización nos beneficia, pero se revisan los procedimientos y la jerarquía de los contenidos a la hora de aplicar, poner en práctica, crear, editar, elaborar discurso y componer una ética.

La palabra como resto. Residuo de la pulsión personal, residuo histórico, residuo político, residuo erótico. La palabra es un documento. Hay que rastrear la pulsión original.

Cuando se trabaja un texto dramático hay que ir por lo anterior, por ese carozo dramaturgico. Las palabras deben ser cuchillos para descuartizar al animal. No hay que respetar los pies, ni esperar al compañero, ni quedarse en pausa hasta el próximo parlamento, entonces, ¿qué hace un actor cuando no tiene parlamento y relata escenicamente? ¿Cómo da vida a su cuerpo que se mantiene en escena en espera de su próximo parlamento? La palabra es la punta del iceberg, es aquella que de alguna manera "engaña" al espectador, en eso Brecht fue el primero en dismantelar el artilugio escénico. Está el orden argumental para identificar de donde viene el caos y a qué refiere, tienen el permiso para desordenar, los actores y sus personajes entran y salen, suben y bajan, esperan, pausan: capa sobre capa. Entre parlamento y parlamento, entre ensayo y ensayo, entre función y función, entre obra y obra, entre personaje y personaje, entre director y director, entre teatro y teatro, entre elenco y elenco, entre todos hasta el sepulcro. A veces el texto tiene que fundirse en la situación y lo que nos queda son los cuerpos procesando lo dicho.

El ensayo como escritura

En los ensayos uno debe perderse en el otro, perderse hasta encontrarse para que el perderse sea una situación natural. Perderse en el otro, que el texto nos dé herramientas de ruta, para perdernos en el otro, sólo el otro nos ayudará. El ensayo es una escritura, se elabora ficción desde las realidades presentes y no ideales o ausentes. Dialogo y busco reacción.

Presento disparadores reales, arbitrarios, absurdos, personales, musicales, conversaciones, datos íntimos, escenas de autoría o ajenas, informaciones variadas, comentarios, abro el ensayo y lo disperso, converso sobre cosas que pasan en el medio, y se las entrego. Observo la reacción, ver qué hacen, ¿les quema las manos, el corazón, la mente? ¿Van por una acción? O vienen a plantearme: yo no sé qué es esto, ¿qué estoy haciendo, quién soy, cuándo es el personaje cuándo el actor? ¿Por qué estamos hablando de estas cosas así? Cambio el orden de la presión. No lo notan. Quedan en evidencia. Les veo la interioridad sin que lo sepan, y anoto. Veo, descubro, indago sus aberturas. Tomo y apunto. Describir al actor sensible y creativo. Esto sí, esto no, esto va acá, esto va allá. El ensayo se escribe con el texto, las palabras improvisadas, los cuerpos, y el espacio. El ensayo escribe en la escena, es la dramaturgia viva del acontecimiento, el ensayo diagnostica vida o muerte, toxinas, tumores, vicios, cansancio, aburrimiento. El ensayo es el pulso.



Es necesario poner a producir al infierno personal, para evitar los dichos elegantes y las salidas ingeniosas. El infinito en el detalle.

Trabajar con lo que se tiene a mano. Ingresar lo real hasta el extremo. La circunstancia en totalidad: personal afectiva, económica, colectiva, y lo generado entre quienes nos encontramos. Todo. La excitación, el deseo, el dolor, la angustia, todo va para la escena. El medidor es buscar **el infinito en el detalle**, sino sólo hay rejunte de estéticas y voces, bocas y sudores, palabras y prensa, texto ordenado y elenco adiestrado, nada de eso se sostiene si no hay un pelado constante del alma.

El equipo y la circunstancia



Pero, todo lo anterior escrito no es nada, si no hay un equipo comprometido en el juego y su verdad. No es posible la creación sin esa dualidad absurda pero certera. En algunos momentos abrimos un portal, que nos demanda dar más porque el placer se agota en la escasez de la entrega. No hay trabajo posible sin que el equipo sintonice, y no se trata solamente de la buena onda para trabajar, la alegría, pasarla bien, la buena energía, sino que esas son las bases iniciales para elaborar algo único, como lo será luego el resultado.

La circunstancia debe aprovecharse, y uno mismo la genera en relación a lo que produce en ficción, pero esa zona híbrida, que sucede entre esas personas que se juntan para soñar, instala un material que debe ser usado, no es material de ningún mundo definido: real, ficción. Es un material que produce cada ser humano del equipo, en relación a su rol, su trabajo y su vinculación con los otros, y con lo que se va gestando, entendiendo y capitalizando el fenómeno del acontecimiento. El teatro sigue siendo uno de los hechos colectivos más antiguos que ha sobrevivido a todas las formas laborales, históricas, políticas, de sujetos, género, y ha visto conformarse la República, la libertad(occidental) para las mujeres, los derechos humanos, y las concepciones contemporáneas en relación a la evolución humana y sus múltiples sucesos en todos los campos, la tecnología tampoco escapa. Pero nada ha alterado, la conformación imprescindible del grupo, el equipo, la necesidad de poner el proyecto por encima de las individualidades y los egos, tirando todos para el mismo lado. Las estéticas, van y vienen, las tendencias, las miradas, interpretaciones de cómo y bajo qué paradigmas se hace o no escena. Pero, si alguien no entiende que el suceso químico debe fortalecerse no hay milagro posible, y el teatro es eso: un milagro público.

Noche

Las noches en Montevideo son para ensayar. Luego la charla, el boliche. Rituales. No siempre se cumplen, pero cuesta desprenderse del encuentro generado. Es tarde y debo tomar un taxi, pero camino, necesito el aire en la cara, el viento, mirarme las piernas, saber cuando "vuelo" y cuando no. Repasar los sucesos, las horas transcurridas en el ensayo. Sobresalen la violencia de los sentidos. El cansancio de haber estado todos, los actores, las actrices, los diseñadores, mi asistente, estuvimos juntos esas horas en el ensayo. Salgo agotada. Después, siempre después, vendrá el cuerpo regocijado.



Gracias a mis colaboradores que sin ellos no soy nadie. Por llamarlos sin piedad a cualquier hora y en cada momento, a mis actores y mis actrices por ofrecerme sus cuerpos para crecer. Para ser. Gracias.

De corazón

Marianella Morena



BITÁCORA

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS

