

B I T Á C O R A

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS



ESTELA GOLOVCHENKO



Ensayo, La canción de las palabras esdrújulas || julio, 2014
(C) foto alejandro persichetti

EL SENTIDO DE LA MIRADA

sobre LA CANCIÓN DE LAS PALABRAS ESDRÚJULAS de Estela Golovchenko

Director: Roberto Buschiazzo

Actores: Estela Golovchenko y Sergio Mautone

*“...y mirome en los ojos
do el alma se trasluce...”*

Dante Alighieri: La divina comedia, Paraíso, Canto
XXI.

Día 1: La mirada

La mirada del personaje se instala en la mirada del actor como por arte de magia. Los ojos de un actor poseso y concentrado evidencian los rincones más intrincados de otro ser ajeno, que ahora le es propio. De pronto, una cucaracha invade sigilosamente el escenario, la mirada del personaje desaparece como por arte de magia y asoma la del actor, temeroso, impotente, sabiendo que todas las miradas del público están sobre esa diminuta intrusa.

No es necesario hacer mucho esfuerzo para darse cuenta de esa sutil diferencia. El actor no pierde la postura, su voz se mantiene incólume, su presencia no se agota, su energía no cede, pero la mirada se extravía indefectiblemente. Nos te propusimos trabajar sobre la forma de hacer conscientes los mecanismos que hacen posible la transformación de la mirada.

Primero investigaremos sobre la mirada de los dos personajes individualmente: Andrés y Magdalena. Revisaremos su carga interior y sus estados, develaremos sus secretos, interpretando sus palabras y sus acciones. Luego analizaremos la mirada que ambos se profieren entre sí en sus dos planos vivenciales: cuando no se reconocen y cuando sí lo hacen. Por último, indagaremos sobre la mirada interpelante de los dos actores/personajes hacia el público.

Día 2: Andrés: la mirada hacia adentro

*“Antorcha de tu cuerpo son tus ojos;
si tu ojo fuere sencillo o estuviere limpio, todo tu cuerpo estará
iluminado, mas si tienes malicioso o malo tu ojo,
todo tu cuerpo estará oscurecido.”*
Cant. 22, Cap. VI, El Santo Evangelio según San Mateo.

Andrés es un desaparecido de la dictadura militar. Sus monólogos son una metáfora de la tortura y de la desaparición forzada, dada a través de las variantes del clima. Su mirada, entonces, no tiene interlocutor, sino que tiene que ver más que nada con una mirada interior, una búsqueda hacia adentro de esos estados que genera el recorrer el espanto de la tortura. Lo que dice no se lo está contando a nadie, es solo una expresión -más bien poética- que se engarza con el recurso del audiovisual. Cuanto más hacia adentro mira el actor, cuanto más mira hacia el recuerdo, la mirada se vuelve más potente.

En los ensayos, el actor cierra los ojos durante el monólogo como una forma de encontrar mejor ese estado. Aunque aún no ha llegado al punto de simbiosis con todo el relato, el actor trabaja de espaldas, nunca tiene contacto visual con la platea. Cuando se le propone trabajar de otra manera, no puede desprenderse de esa imagen, a tal punto que se le dificulta recrear ese mundo interior sin cerrar los ojos.

Ese concepto de monólogo interior es reafirmado luego, en cuanto desliza alguna frase que implica un interlocutor. En ese momento, se da cuenta de que hay un cambio como, por ejemplo, en el monólogo del viento, después de decir: *“los ojos te lloran”*. Allí hay una sensación interna, una experiencia vivencial. Lo mismo ocurre al decir: *“Parecía que querían quebrarse”*, esa estructura obliga al actor a cambiar la forma discursiva. Ese relato va ligado al otro, para luego volver al estado, a la reflexión sobre un momento determinado y, otra vez, la mirada va hacia adentro.

Los monólogos no son coloquiales, en todo caso, si lo son, lo son con el personaje mismo, por lo tanto la mirada es interior. Podríamos decir que el personaje es un relator omnisciente. Sabe lo que ha sucedido y lo que sucederá, de acuerdo con su condición de alguien que ha trascendido la muerte. En su mirar, como en su decir, tampoco debería haber una carga emotiva muy densa. Al contrario, debería haber cierta liviandad, como la de quien recuerda algo ya superado, ya elaborado y comprendido, sin que por ello deje de tener el impacto del dolor.

Día 2: Magdalena: la mirada ingenua

"Ella calla, pero ¡qué importa! si sus ojos nos hablan."

William Shakespeare: Romeo y Julieta

Magdalena ve a Andrés con la edad que tendría ahora y no con la que tenía cuando desapareció. Así es como ella lo construye en su sueño. Por eso, aunque en un primer momento no lo reconoce, se siente cómoda con él, sabiéndolo incapaz de hacerle daño. Su mirada hacia él fluctúa entre la sorpresa, la duda y la confianza, pero nunca el temor. Hay algo en él que le genera tranquilidad y es el hecho de que en el fondo sabe que él es propiamente Andrés, su compañero. Su mirada es indagatoria, con momentos de incertidumbre, pero hay un punto en el que es de absoluta confianza, como si se olvidara de que es un desconocido o alguien que conoció hace tiempo y no recuerda. Es en ese momento cuando ella baja las defensas y se expone a la mirada de Andrés, sin resguardo, abiertamente. Es que ella sabe que él la mira, que su mirada la sostiene y, en cierta forma se lo agradece.

Luego Magdalena lo reconoce, entonces la mirada cambia. Primero es una mirada atónita, que se descarga en reproche y, más tarde, en aceptación. A medida que la obra avanza, Magdalena asume una actitud más jovial, como si retrocediera en el tiempo y pudiera recrear momentos del pasado con Andrés. Entonces su mirada cobra otro brillo: el del amor y la seducción, de la complicidad y el juego, de la sinceridad y la confianza.

Sin embargo hay momentos en que la actitud distante de Andrés la confunde. Ella siente que él pone barreras entre ambos, que se resiste a llegar a un plano de intimidad más profundo, que evade situaciones de contacto, como si tuviera miedo de salirse de su rol, de desviarse de su misión. Esos momentos la desestabilizan y la inseguridad se transfiere a su mirada, como si todas las interrogantes del mundo se le vinieran a los ojos.

Por último, Magdalena tiene otra mirada cuando Andrés no la reconoce. Es una mirada casi maternal, complaciente y protectora. Ella siente que está por encima de él, siente que domina la situación porque, además, está dispuesta a dejarlo ir. No se trata de que no lo ame y de que no quisiera estar con él. El asunto es que ya no puede ser. Han cambiado muchas cosas, la vida ha continuado de otra manera y lo que solo puede darse en el sueño, en el sueño quedará.

Día 3: Andrés mira a Magdalena

*"...que el alma que hablar puede con los ojos también
puede besar con la mirada."*

Bécquer, G.A.: Rima XX 37, Rimas.

Andrés mira a Magdalena de maneras diferentes. La primera mirada es cuando llega a su casa después de una ausencia prolongada y se encuentra con su mujer a la que amaba y ama. Su mirada manifiesta curiosidad, sorpresa, amor, con una pizca de diversión y de picardía, dado que él sabe que ella no lo está reconociendo, pero él sí. Hay una recuperación del vínculo, una mezcla de ternura, de emoción, de amor y de admiración por la situación que ella tuvo que enfrentar sola con el hijo. Por momentos la mirada es de cariño, por momentos, de deseo.

La otra mirada es del Andrés que no es real, del fantasma que mira desde ese no lugar, desde ese vacío, desde donde no está. Siente que no tiene vida propia sino que todo se mueve en función de Magdalena. El actor empieza a descubrir eso en la primera escena cuando ella le pregunta si quiere tomar algo. Allí hay un quiebre, porque Magdalena pierde el contacto con él al tratarlo como a un visitante, empieza a preocuparse por cosas más banales, lo desplaza, lo obliga a alejarse. En esa pérdida de contacto Andrés vuelve a la mirada de fantasma, la del hombre perdido en el tiempo.

Luego, cuando ella le pregunta: "*¿Hace mucho que no lo ves?*", refiriéndose al hijo, a Andrés lo invade una duda metafísica: no sabe quién es ella, no sabe qué le pregunta, hay una especie de desrealización. Es que Magdalena lo trae a la realidad onírica, lo saca de su ostracismo como fantasma y lo transporta a la escena. Este juego se puede enhebrar con el de la escena final a partir de la decisión de Magdalena de que él se vaya. La imagen se va esfumando, como si una fuerza superior lo fuera reclamando, hasta que él la descubre.

La escena alcanza su clímax cuando él se confunde y se le empiezan a mezclar las sensaciones entonces ella lo induce a irse, ayudándole a poner en palabras lo que le está pasando: “retrocediendo hacia un lugar lejano”. El fantasma que había sobrevivido a la incertidumbre se encuentra con su cuerpo y Magdalena encuentra la paz. Cuando Andrés se quiebra, es porque está asumiendo la ruptura.

La mirada del fantasma tiene relación con la mirada del irse. En la escena final no hay consciencia del fantasma, hay una construcción compleja. La mirada está construida por ella, ella lo vacía a él. Cuando aparece el fantasma, es por que ella es la que laxa el vínculo, genera idealizaciones y en su bajada a la realidad lo ahoga. Cuanto más real es ella más ideal es él.

Día 5: La mirada interpelante

*“...y, al mirarnos los ojos en los vagos espejos, otros ojos
inmensos nos miran con melancolía.”*

Jiménez, J.R.: Platero y yo

El director plantea retomar los últimos párrafos de la escena precedente y decírselas al público. El sentido que pretende darle a este recurso es el de interpelación, es decir, requerir de la reflexión del público para que se cuestione o trate de darse explicaciones sobre los hechos a los que se aluden en la obra.

En ese sentido, planteó que los actores interpelaran como tales o que lo hicieran desde sus personajes. La secuencia de ejercicios dio como resultado una propuesta híbrida, donde los personajes abandonan la escena desde la composición, como si despertaran de esa realidad ficcional para adentrarse en otra que incluye a los espectadores, pero que no es totalmente real.

La mirada sufre una transformación paulatina. Los personajes están aislados en la escena previa, es decir, cada uno en su mundo. Al finalizar ésta, se reencuentran con la mirada, como si despertaran de un sueño, e inmediatamente perciben la presencia del público y, como si se pusieran de acuerdo, avanzan para dirigirse a él, para modificar y ser modificados.

Ambos tienden a cobijarse en el espectador, se retroalimentan con las miradas del espectador. Si se encuentran con una cara hostil, quien se modifica es el actor, no el personaje. El juego está planteado en un plano más real, si funciona, fortifica, si no funciona, debilita.

A propósito, dice Gené: *"Mirar al público supone también un trabajo mucho más intenso, más íntimo y aún mucho más conmovedor. En esta sociedad en la que vivimos la gente se mira poco de verdad, dejándose afectar por la mirada del otro y afectando a su vez"*¹. (Gené, 1993: 27)

Se dice que la mirada es el reflejo del alma y que a través de ella damos continuamente información sobre nuestro mundo interior. Como pertenece a la comunicación no verbal, es difícil de controlar y aporta los datos más sinceros sobre la persona.

En ese sentido, el mejor recurso que encontramos para hacer de la mirada algo auténtico, fue a través de la creación del estado interior del personaje.

Gené, Hernán, *Un ejército de clowns*, artículo en Revista Teatro/CELCIT, Año 3/4 . Bs. As. 1993:27



B I T Á C O R A

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS

