

- Bourdieu, Pierre (1997): *Capital cultural, escuela y espacio social*, Madrid, Siglo XXI
- De Marinis, Marco (1997), *Comprender el teatro*. Lineamientos de una nueva teatrología, Buenos Aires, Ayllu.
- Dubatti, Jorge (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.
- Dubatti, Jorge (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia (2012), *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*, Buenos Aires, Leviatán.
- Jaspers, Karl (1981), *La Filosofía*, España, Fondo de Cultura Económica.
- Petit Michèle *¿Para qué sirve leer?* (2013) II Seminario Internacional - Chile 2013
- Petit Michèle (2013) *¿Para qué sirve leer?* II Seminario Internacional Bibliotecas Públicas, Memoria y Patrimonio en la era digital, Chile.
- Petruzzzi, Herminia y otros (2009), *Teatro por la identidad. Antología*, Buenos Aires, Colihue.
- Rodari, Gianni (1997), *Gramática de la fantasía*, Buenos Aires, Colihue.

Abstract: This project has for intention, to generate a movement of playwrights that subject matters related to the Education approach.

From an interdisciplinary perspective there is tried that in the community they establish themselves, across the theatre, diverse subject matters that they are own, to achieve a restorative and creative transformation.

It turns out to be valuable to propitiate a meeting between the education and the theatre, with a conception that is beyond the school thing and that makes possible joints with sense.

This time and this culture, understood as shared historicity, they will propitiate a synthesis, and the education and the theatre will be nourished mutually.

For it, it is a question of articulating the aesthetic power of the theatre with the universe of the education.

Keywords: education - teaching strategy.

Resumo: Este projeto tem por propósito gerar um movimento de dramaturgos que abordem temáticas relacionadas com a Educação.

Desde uma perspectiva interdisciplinária tenta-se, através do teatro, instalar na comunidade diversas questões, para conseguir uma transformação reparadora e criativa.

Resulta valioso propiciar um encontro entre a educação e o teatro, para além do escolar, possibilitando articulações com sentido.

Este tempo e esta cultura, entendidos como historicidad construída e compartilhada, propiciarão uma síntese, na que a educação e o teatro se nutrirão mutuamente. Por isso, se trata de combinar a potência estética do teatro com o universo da educação.

Palabras clave: educação - estratégia de ensino.

(*) **Susana Fihman:** Actriz- Docente de teatro para niños, adolescentes con integración de capacidades diferentes; en Centros Culturales y como materia curricular. Adultos y adultos mayores. Adictos en Comunidad Terapéutica. Dramaturga, profesora de piano, docente de escuela primaria, y alfabetización adultos.

(**) **Rosalía Grün:** Licenciada en Psicología (UBA). Profesora Nacional Superior en Filosofía. Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González". Profesora Nacional Superior en Psicología y Ciencias de la Educación Instituto Superior del Profesorado. Dr. Joaquín V. González. Magister en Psicología Educacional (UBA). Diplomada superior en Gestión y Conducción del Sistema Educativo y sus Instituciones. (Flacso). Especialista en Gestión y Conducción del Sistema Educativo y sus Instituciones (Flacso). Especialista en Nuevas Infancias y Juventudes (UNSAM).

Poéticas de Cruce en la Contrucción de la Presencia Escénica.

Florencia Cima (*)

Resumen: La Poética de cruce de lenguajes es para mí un juego vital. Me define como performer, docente, coreógrafa y directora. Hace más de 15 años que investigo este juego, siempre distinto y siempre acunando a su vez al juego anterior. Investigo en una Dramaturgia del cuerpo que se construye en el cruce de disciplinas para pulsar presencias escénicas más complejas y elaboradas. Experimento en un método compositivo y de entrenamiento que articula diferentes codificaciones que me han interesado y que he experimentado a lo largo de los años dando esto lugar a mi particular estética.

Me interesa entrenar en el performer una cierta cualidad plástica para que pueda ir y venir de los distintos trazos formales que se exploran y configurar así su propio universo poético. Experimento a su vez con otras artes como la música, el cine, la plástica, y como estás entran en diálogo con la escena.

Palabras clave: performance - dramaturgia - dirección actuarial.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 104]

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Pintar las Fuerzas

Como comencé hablando de la plástica del intérprete, me parece oportuno citar un fragmento de unos escritos del filósofo Gilles Deleuze sobre las pinturas de Francis Bacon que colaboran con las ideas que pretendo desarrollar, él dice “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar las fuerzas. Por esta razón, ningún arte es figurativo”, la célebre fórmula de Klee dice: “no hacer algo visible sino hacer visible!”, no significa otra cosa.

La tarea de la pintura se define como la tentativa de volver visibles fuerzas que no lo son.

Las figuras de Bacon son una de las respuestas más maravillosas a la cuestión de cómo hacer visibles aquellas fuerzas invisibles.

La extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie supuestamente debería recomponer, sino más bien de fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. Como fuerzas enfrentadas en el cosmos a un viajero espacial, inmóvil en su cápsula.

Captar las fuerzas, lo que plantea Deleuze sobre la pintura de Bacon, es la afectación de fuerzas sobre un cuerpo en reposo, inmóvil, fuerzas que ya están dadas, que el trazo hace visible, que evidencia, pone de manifiesto. En el caso de la pintura el trazo es el del lápiz, la pincelada pero si uno quisiera trasladar ese concepto a las artes escénicas, el trazo sería el cuerpo; un gesto, un movimiento que es un trazo formal en el tiempo y en el espacio de ficción, un cuerpo que hace visible, que evidencia las fuerzas ya existentes, fuerzas en puja, en tensión, en reposo, las fuerzas de todo devenir.

Cuando supongo un espacio plagado de fuerzas preexistentes que simplemente necesitan de un cuerpo capaz de hacerlas visibles se me representa esta imagen del intérprete plástico. A qué me refiero con un intérprete plástico?, El término plasticidad me hace pensar en una condición psicofísica dúctil, versátil e inteligente, en un cuerpo resonante, elástico, receptivo, flexible y con amplios recursos para abordar el instante. Creo que para pensar esta cualidad del intérprete para capturar las fuerzas, para meterse en ese entramado de complejas tensiones necesito en primera instancia suponer en un cuerpo entrenado, creo que la forma que evoluciona es la forma que se desplaza, entonces considero que el intérprete tiene que vivenciar la interdisciplina como entrenamiento, desplazarse ahí dentro del juego vasto de las formalidades, poder ir y venir de los diferentes trazos formales, justamente porque el tema en cuestión es el trazo, el lugar plástico desde donde el cuerpo se asume, y si un cuerpo es capaz de articularse en el cruce de esos diferentes trazos sus posibilidades plásticas de manifestarse pueden volverse más complejas y más sutiles. Lo que ofrecen los distintos entrenamientos justamente son diferentes calidades y cualidades de trazo, un determinado entrenamiento es una invitación a decirse formalmente desde un lugar y no de otro, construye una determinada plástica de la acción, brinda determinadas nociones desde las puramente físicas hasta las más filosóficas, moldea el cuerpo en su integridad

otorgándole herramientas para desenvolverse luego compositivamente.

La Composición Artificial

Siempre me interesó ir en busca de la composición formal, de cómo se construye la plástica de la acción, para esto quizás sea necesario hacer un poco de historia, de mi propia historia en el camino de investigación escénica. Hacia mis 20 años empecé a estudiar teatro con de un profesor egresado de la Escuela Municipal de Arte Dramático y casi simultáneamente conocí el lenguaje de la Danza-teatro de la mano de quien fuera mi gran maestra en este complejo metié que son las artes escénicas, Adriana Barenstein. Fueron estos los inicios de mis eternas reflexiones sobre la escena y empecé a experimentar mis primeros pasos en un entrenamiento interdisciplinario y mis primeras, por que no, contradicciones entre los métodos formales de composición escénica. Mientras en mi taller de teatro conocía al gran maestro Stanislavski y mi profesor me incitaba a construir el personaje evocando algún recuerdo de alguna situación íntima personal, en el taller de Danza-Teatro con Adriana descubría maravillada como una simple partitura de acciones me proponía un juego de posibilidades ilimitado a la hora de componer. Es que con Barenstein empezaba a vivenciar la dramaturgia en y desde el cuerpo, a través de un uso más complejo del entrenamiento, la improvisación y la composición secuencial, descubría un cuerpo productor de sentido que para decirse rompía con la antinomia entre teatro y danza y aparecía en todo su estar contradictorio haciendo estallar la palabra, el pensamiento y la acción en fuerzas físicas interactivas arrojadas en el tiempo y el espacio. Sentía que había dado con un método más directo, más orgánico. En esos años empezaba también gracias a Barenstein a dialogar con esos grandes investigadores de las artes escénicas del siglo xx que fueron Artaud, Meyerhold, Grotowski, Barba y luego de esa intensa experiencia iniciática no pude volver atrás, esa tradición artística empezaría a acompañar mis reflexiones y a guiar mi búsqueda experimental.

Empezaba a comprender la importancia de la composición formal, del entrenamiento riguroso e interdisciplinario del intérprete para estar en escena, Meyerhold decía “El nuevo actor debe tener una capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar la mecánica de su propio cuerpo, porque ese es su instrumento. El actor debe ser un estudioso de su cuerpo.

Estamos ante el conocimiento de la mecánica de la vida de cada actor, o ante la biomecánica, que no es más que una serie de ejercicios que preparan al actor en esa nueva dimensión señalada. En contra del método Stanislavskiano de las acciones físicas, aquí se parte del exterior al interior, del cuerpo a la emoción”.

Fueron años donde empecé a entrenar el cuerpo en diferentes disciplinas, técnicas de teatro, clown, artes marciales, yoga, danza clásica, danza contemporánea, música y movimiento en la escuela de danza-teatro del Centro Cultural Borges, espacio de experimentación que Barenstein volvía a organizar recuperando su ex-

perencia de creación y coordinación de la escuela del Rojas en los fructíferos ochentas. En simultáneo seguía mis estudios en teatro, experimentaba diferentes entrenamientos en danza y empezaba a dar clases de entrenamiento actoral en el Borges comenzando allí mi propio camino en la pedagogía y experimentación escénica.

Me interesa entonces pensar en esta premisa de la composición artificial y considero que cada técnica o cada lenguaje tiene su propia codificación formal, su propio alfabeto, su propio lenguaje de signos, para esculpir en el tiempo y el espacio, la presencia escénica.

Grotowski detalla también en su libro *Hacia un Teatro Pobre* esta importancia crucial de la construcción formal y dice “en su trabajo diario (el actor) no se concentra en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos) (...) “hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello”.

Cuando digo que el cruce de lenguajes define mi poética, me refiero a que mis investigaciones se basan en ese juego de transposición estética de diferentes codificaciones que me han interesado y que he experimentado a lo largo de los años.

Si tuviera que definir desde que lugar hago síntesis compositiva podría afirmar que artículo desde la danza-teatro porque este lenguaje, como lo he comprendido y desarrollado en el tiempo, me permite explorar una dramaturgia que se construye desde la articulación interdisciplinaria para forjar una presencia más integrada del cuerpo en escenas y por otro lado me posibilita seguir pensando al interprete por fuera de las codificaciones establecidas, no ya el actor o el bailarín o el cantante sino el performer, diría grotowski “El performer es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos”. (...) “El performer es un estado del ser”.

Las distintas vertientes de Plasticidad

Creo que el concepto de plasticidad se puede aplicar a tres instancias de búsqueda creativa:

Al entrenamiento

A la búsqueda compositiva

A la relación de la tensión con la puesta en escena

El entrenamiento

En el entrenamiento una de las claves es el desplazamiento. Peter Brook nos dice que uno debe ser fiel a un punto de vista comprometerse con él totalmente pero sabiendo que la verdad está siempre en otro lado, el hallazgo del entrenamiento entonces está en el compromiso profundo con la técnica que se está aprehendiendo, la comprensión sutil de la formalidad con la que uno está interactuando para luego poder desplazarse hacia otro trazo formal, desplazar la forma, sumergirse en otro código pero con el bagaje de lo ya adquirido, es una experiencia reveladora porque pone de cara al cuerpo con los diferentes recorridos formales que puede asumir.

El acceder a diferentes perspectivas nos permite mirar el mundo a través de diferentes lentes y de esa forma abrirnos a diferentes posibilidades. Hay entrenamientos que fijan, otros que ablandan, otros que dan fuerza y tonicidad, otros que despiertan la conexión sutil desde el hueso, otros que despliegan la tonalidad de la voz, unos que construyen, otros que deconstruyen, en ese ir y venir es donde la forma se ablanda, se hace plástica, todo radica en desplazar, en no fijar ni formas ni conceptos y en poder hacer síntesis en el cuerpo durante el proceso compositivo. Creo en un cuerpo complejo y cuando me refiero a un cuerpo complejo pienso en un intérprete resonante, la palabra resonancia, es una palabra interesante porque tiene que ver con todo lo que puede repercutir en un cuerpo, el cuerpo como caja de resonancias, un cuerpo que se deja afectar, para eso hay que despertar muchos canales de recepción por eso creo vital el entrenamiento en diferentes técnicas.

Me gustaría retomar este concepto de *performer* que bien detalla Grotowski, estar por fuera de los géneros estéticos, pulsar una presencia que va más allá de una determinada técnica o disciplina, correr los límites de los lenguajes para decirse, relacionar y combinar herramientas formales para dar lugar a una particular poética de la acción. El *performer* es un hombre completo que puede desplegar un amplio imaginario físico que lo hace simultáneamente actor, bailarín, cantante, artista marcial, un hombre que se sirve de los diferentes trazos para alcanzar una presencia conmovedora, que lo represente únicamente a si mismo, que lo ubique en un lugar plástico, en donde las tensiones estén a flor de piel, porque como en la pintura es el trazo, en las artes escénicas es la fuerza conmovedora de la presencia lo que sostiene el vínculo con el auditorio. Hay algo que tiene que ver con la energía que despliega, que condensa, que omite, que hace estallar o que silencia un cuerpo, todo en escena es manejo de la energía y ese manejo de la energía es lo que hace que un relato sea interesante, mantenga la atención o se desvanezca, para manejar la energía hay que conocerla, entrenarla rigurosamente y como dije anteriormente cada técnica aporta determinados conocimientos de manejo de energía y atravesar la poética de cruce en el entrenamiento da una mayor comprensión de cómo usar esa energía, de cómo aparecer de un modo más sutil e interesante.

La búsqueda compositiva

Si bien hay muchas técnicas de entrenamientos que son en si mismas técnicas compositivas a mi me gustaría hacer esta separación entre entrenamiento y técnica compositiva para poder desentrañar mejor esta última. En la cuestión compositiva creo que es fundamental que exista la plasticidad porque en definitiva en la composición se intenta llegar a una síntesis formal, para esto creo indispensable un método de articulación experimental sobre los recursos estéticos que aportan los diferentes lenguajes que se ponen en juego a la hora de decirse a uno mismo: interdisciplinario. Me animo a afirmar que el problema de ser o no ser verdaderamente interdisciplinario es un problema de metodología de articulación. Porque uno transita por diferentes caminos

formales y el gran hallazgo es ponerlos en relación, jugar un juego alquímico en el que se funden elementos y aparece algo novedoso. Articular recursos no es algo sencillo porque la novedad formal radica en como combinamos esos elementos y esto hay que saber hacerlo. Estanislao Bachrach nos dice que “para poder generar creativamente distintas asociaciones y conexiones entre temas diferentes, se necesita mezclar conceptos”, y que “para lograr la mezcla de conceptos hay que desinhibir los pensamientos y dar lugar a diferentes posibilidades”, más adelante detalla que “una mirada de otra disciplina nos permite encontrarle otra posibilidad a la problemática que enfrentamos”. En definitiva tener plasticidad, uno como docente, coreógrafo o director le plantea al intérprete ciertas hipótesis experimentales que contienen en sí mismas la poética del cruce de lenguajes, esta combinatoria de conceptos que amplían el universo compositivo y el intérprete devuelve la hipótesis redoblando la apuesta. Siempre me interesó un camino compositivo que le otorgara cierta libertad al intérprete, ciertos márgenes de libre asociación para que el resultado final fuera una mezcla de lo que yo quería decir con su imaginario poético, creo que tiene que existir un ambiente estimulante para ser creativo, consignas novedosas, resultados novedosos, tratar de eludir los preconceptos y juego mucho juego desinteresado.

Una de las técnicas que siempre utilizo y que me permite jugar a combinar libremente casi diría de manera azarosa es la composición por montaje, es decir no buscar un recorrido de composición lineal sino y casi emulando a la técnica cinematográfica, elaborar piezas separadamente y luego entremezclarlas, montarlas de diferentes maneras dando esto lugar a distintos posibles relatos, este también es un pensamiento plástico porque rompe con la dinámica causa efecto y aporta nuevas lógicas de composición.

Hay dos herramientas que le propongo al intérprete a la hora de jugar a componer que hablan mucho del tipo trabajo compositivo que realizo, por un lado la improvisación y por otro la composición coreográfica o secuencial, en el pasaje de una técnica compositiva a otra, en la fusión y en la combinatoria de esas dos vertientes encuentro una movilidad bien interesante, en este ir y venir de la secuencia a la improvisación para ir encontrando la forma también aparece el pensamiento plástico. Para improvisar el intérprete tiene que tener un gran sentido de plasticidad para ir sorteando el instante, improvisar es una tarea compleja, porque pone al intérprete a interactuar con el devenir y sus fluctuaciones, tiene que tomar decisiones en el instante para ir resignificando constantemente la acción, ese trabajo que se da entre la aprehensión de partituras fijas y la fuga de esa forma para luego retomarla en una instancia superadora requiere de mucha plasticidad.

Siempre me interesó la belleza plástica del intérprete por eso es que constantemente fui en búsqueda de sus tensiones, a veces más cercana a la composición del personaje otras más cercana a la danza, hay obras en las que combino creación del personaje con imágenes bien plásticas de movimiento.

Expondré dos ejemplos de técnicas, una de improvisa-

ción y otra de composición coreográfica que en mi búsqueda interdisciplinaria me abrieron muchos caminos de asociación. Hubo un tiempo por ejemplo en el que me interesó mucho el *butoh* como técnica de improvisación y armamos un seminario con una colega, muy talentosa de nombre Quio Binetti que trabajaba con técnicas de *butoh* y articulamos un seminario en conjunto que se llamó “Improvisar, experimentar el instante”. Como la palabra lo indica, el eje estaba puesto en la improvisación de estados y trabajamos en conjunto para brindar nociones de improvisación que surgían de una síntesis de mis investigaciones con las de ella. El *butoh* es un entrenamiento, creo yo, indispensable para la vida del intérprete porque lo pone de cara a diferentes estados de una manera muy cruda, sutil e intensa, pero a mí siempre me interesó otra cosa, hacia donde torcer el destino del *butoh*? qué más se puede hacer con ese entrenamiento? hacia dónde llevarlo?, cómo resignificar toda su intensidad en otra imagen formal que no sea necesariamente el *butoh*?, me pasó algo similar con la composición coreográfica en mis investigaciones con la danza urbana. Empecé incursionando en el *Hip-hop* y luego en el *street jazz* y a partir de estas experiencias descubrí nuevas e interesantes lógicas de tratamiento plástico del cuerpo, de temporalidad de la acción así como también de carácter interpretativo que me aportarían novedosas herramientas a la hora de experimentar la dramaturgia del cuerpo. Resultó ser un gran entrenamiento que me abrió a nuevos parámetros coreográficos para aplicar en mis investigaciones así como también una cierta mayor agilidad mental para seguir las pautas coreográficas.

Me interesó por un lado el desplazamiento de partituras de esas características hacia un tratamiento compositivo más experimental. Esto me daba la posibilidad de manipularlas de manera tal que despuntaran nuevos recorridos formales.

Experimentar distintos tipos de entrenamientos, explorar con variadas técnicas compositivas que ayuden a ablandar la forma. De eso se trata.

Relación del cuerpo con los elementos de la puesta en escena

Otro de los recorridos que siempre me ha interesado experimentar es el tratamiento plástico del cuerpo en tensión con la puesta en escena, a que me refiero con esto, y aquí voy a poner un ejemplo puntual, del cual me interesaría compartir algunas imágenes y fue la creación de mi última obra como directora, “En los ojos hondos huecos de mi madre” como dije anteriormente siempre me resultó atractivo desplazar también la discusión escénica a otras artes, poder nutrirme del cine, la plástica, la música para alimentar el universo poético de la escena. En definitiva considero que la escena es en sí misma una imagen plástica ante todo y los elementos de la puesta en escena como la luz, el sonido, el vestuario, la escenografía funcionan como trazos en este universo de tensiones físicas que hacen estallar la acción dramática. Para esa obra en particular quise trabajar por sobre todas las cosas la escena como imagen plástica, entonces me vinculé en primera instancia con

gente de cine, porque justamente me interesaba lograr bellas imágenes y decidí que las luces estarían a cargo de un director de fotografía, el sonido lo haría un montajista, el vestuario una directora de vestuario en cine y la escenografía estuvo a mi cargo y de una asistente de dirección que tenía mucha idea de plástica. Fue un trabajo compositivo muy hermoso y muy enriquecedor porque para llegar a la belleza plástica de la imagen tuvimos que hacer un arduo trabajo de relación de todos los elementos que componen la puesta en escena. Desde los inicios compositivos puse a los intérpretes a trabajar en tensión con las luces, con el sonido, con el vestuario. Consideré esos elementos no como algo accesorio, que se contempla al final del recorrido creativo, sino como canales de tensión en sí mismos que tienen algo que aportar, que modificaban el relato a cada paso de la experimentación. Se iba construyendo un relato plástico en donde el cuerpo modificaba a la luz, la luz proponía un clima, el sonido potenciaba la acción o se oponía a la narrativa dando lugar a una fuerza contradictoria inigualable, todos eran actores en ese proceso creativo, cada uno de ellos era un trazo y en ese diálogo se iba construyendo el relato. En todos los ensayos se experimentaban todos esos canales como consignas, se planteaba por ejemplo una hipótesis de luz y los actores la trabajaban como dificultad o beneficio. En términos lumínicos intenté que los cuerpos salieran del negro, de un fondo negro, como una pintura de Rembrandt, por lo general en el teatro se tiende a iluminar el cuerpo, no a ocultarlo, en este relato se intentó ocultar la figura para que se pudiera intuir, buscar dentro del negro, fue muy interesante el trabajo de ocultamiento, la figura intuyéndose, saliéndose del fondo negro, y entre las tensiones plásticas del cuerpo, más la plástica de la luz, más un sonido envolvente, casi de película. Intenté buscar ante todo una experiencia física para el espectador, no intelectual, una imagen, una imagen plástica envolvente. Entonces considero que los elementos de la puesta en escena no son accesorios sino productores de sentido dentro del proceso creativo, también son actores y ser plástico en términos de puesta en escena es saber incluirlos como líneas de tensión dentro del trabajo de creación.

Conclusión

Creo que la plasticidad es un objetivo complejo de lograr porque por lo general, tendemos a fijar formas y conceptos, a tener preconceptos sobre nuestras acciones, a no actuar con libertad y elasticidad, a remitirnos a soluciones viejas para resolver problemas nuevos pero para ser creativos hay que ser plásticos y la plasticidad es en definitiva adaptabilidad sutil al cambio formal, es un estado del ser preparado física y mentalmente para la transmutación constante dentro de la ficción.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles; Francis Bacon (1984) *La lógica de la sensación, éditions de la différence*.
- Meyerhold, Vsevolod. (1986) *El actor sobre la escena*, universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Grotowski, Jerzy: *El Performer*, Revista Máscara, año 3 no 11-12, octubre 1992/ enero 1993
- Grotowski, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro Pobre*, Siglo XXI, México.
- Bachrach, Estanislao. (2012) *Ágil mente, sudamericana*, Buenos Aires.

Abstract: The Poetics crossing languages is a vital game for me. I defined as performer, teacher, choreographer and director. Over 15 years ago that investigated this game, cradling always different and always turn to the previous game. We investigate a body Playwriting being built at the intersection of disciplines to press more complex and elaborate scenic presence.

Experiment in training and a compositional method that articulates different encodings that have interested me and I've experienced over the years giving this place my particular aesthetic. I am interested in training in some plastic quality performer so you can get to and from the various formal lines that are explored and so set up your own poetic universe. Experiment in turn with other arts such as music, film, plastic, and as you enter into dialogue with the scene.

Keywords: performance - drama - acting direction

Resumo: A Poética de cruze de linguagens é para mim um jogo vital. Defino-me como performer, professora, coreógrafa e diretora.

Faz mais de 15 anos que pesquiso este jogo, sempre diferente e sempre embalando a sua vez ao jogo anterior.

Pesquisa em uma Dramaturgia do corpo que se constrói no cruze de disciplinas para pulsar presenças escénicas mais complexas e elaboradas. Experimento em um método compositivo e de treinamento que articula diferentes codificações que me interessaram e que tenho experimentado ao longo dos anos dando isto lugar a meu particular estética.

Interessa-me treinar no performer uma verdadeira qualidade plástica para que possa ir e vir dos diferentes traços formais que se exploram e configurar assim seu próprio universo poético. Experimento a sua vez com outras artes como a música, o cinema, a plástica, e como está entram em diálogo com a cena.

Palavras chave: performance - dramaturgia - direção actoral

(*) **Florencia Cima:** Investigadora y formadora en artes escénicas.