

directores generar un marco de trabajo más eficiente a la hora de interpretar el sentido de una pieza teatral.

### Referencias bibliográficas

- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O., (1988). *Argumentación y topoi argumentativos*. Lenguaje en Contexto, I (1/2), 6384.
- García Negroni, M.M. (2005). "La teoría de la Argumentación lingüística: De la Teoría de los Topoi a la Teoría de los Bloques Semánticos". Bibliografía de la Cátedra de Semántica y Pragmática, UBA.
- García Negroni, M.M. (2005). *La teoría de la argumentación lingüística. De la teoría de los topoi a la teoría de los bloques semántico*. En Rodríguez Somolinos, A. (coord.). Lingüística francesa, Madrid: Liceus E-Excellence.
- Searle, J. (1975). *Indirect Speech Acts*. En Cole, P. y Morgan, J.L. (eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3: *Speech Acts* (p5982). Nueva York: Academic Press.
- Stanislavski, C. (2001). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

**Abstract:** Access to the sense of a theatrical text is one of the main difficulties that both actors and theater directors in CABA (Autonomous City of Buenos Aires) face. In this paper will try to show that this problem is due to the fact that most of the methods of action understand the meaning used in referential terms, and consequently set aside the identification

of illocutionary aspect that each statement holder, key factor when carrying a text on stage. In turn, we will position ourselves within argumentative perspective to try to propose an outline solution to the problem.

**Key words:** Sense - theatrical text - performance - polyphony - argument

**Resumo:** O acesso ao sentido de um texto teatral constitui uma das principais dificuldades com as que se enfrentam tanto atores quanto diretores teatrais na cidade de Buenos Aires. No presente trabalho tentaremos demonstrar que essa problemática se deve ao fato de a maioria dos métodos de atuação usado entenderem o significado em termos referenciais e, em consequência, deixam de lado a identificação do aspecto ilocucionário que cada enunciado leva consigo. Fator importante à hora de levar um texto à cena. Ao mesmo tempo, nos posicionaremos dentro de uma perspectiva argumentativa para tentar propor um esboço de solução ao problema.

Palavras chave: Sentido - texto teatral - atuação - polifonia - argumentação.

<sup>(\*)</sup> **Lucas Lagré.** Actor, Director, Dramaturgo, Lic. en Letras (UBA). Estudió actuación con Luciano Suardi, Claudia Marocchi y Daniel Lambertini. Estudió dramaturgia con Pablo Iglesias y Mauricio Kartun y cursó dirección. Escribió y dirigió *Pollerapantalón* (2012-14) y *Seca [adentro, la intemperie]* (2011); actuó en *Shopping and fucking* (2012-13), por el que fue nominado a los Premios ACE 2012.

## Transgénero en la escena argentina

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

María Eugenia Lombardi <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** La transexualidad provoca una ruptura con la lógica binaria por la cual estamos atravesados: lo masculino y lo femenino. Poniendo en crisis este modelo, surge cierta teorización sobre género que enmarca muchas de las temáticas de las producciones artísticas contemporáneas. Este proyecto propone articular lo performático en la transexualidad - como intervención social en la vida cotidiana y en lo teatral - con el trabajo del actor desde la propuesta brechtiana. Sobre una lógica dual, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje.

**Palabras clave:** género - escena - representación - arte - transexualidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

### Introducción

A partir de este proceso intertextual, se trabajará la hipótesis de que con la evolución de las teorías de género y de los espacios de talleres y análisis sobre el tema, comienza a producirse una polifonía análoga a la que se produce en el campo de lo teatral. Las formas de producción teatral binarias en aparente conflicto - autor/ director, textocentrismo/escenocentrismo - atraviesan una transición hacia lo polisignificante, donde

conviven de forma autónoma y a la vez funcional todas las áreas del teatro. Sumado a esto, existe cierta tendencia al cruce disciplinario en las artes escénicas, mediante la integración de recursos provenientes de otras artes, como el cine, la literatura, la pintura y la fotografía, generando también un espesor de signos que dan por resultado una obra polisignificante. De la misma forma, las personas *trans* van dejando de lado la exacerbación de lo performático, para instalarse en

otro lugar, acompañadas por la transformación de la sociedad que progresivamente rompe con su estructura binaria.

### La construcción del personaje brechtiano

Mediante la articulación de la teoría actoral brechtiana con lo performático en el transgénero, se abordaría la hipótesis según la cual existe cierta analogía entre lo polifónico en teatro y género.

Según Brecht:

...en la instancia de ensayo y composición del personaje, el actor debe memorizar junto con el texto sus primeras impresiones ante éste – sus reservas, sus críticas, sus complejidades – a fin de que éstas no desaparezcan en la composición definitiva, para que permanezcan vivas y perceptibles, provocando sorpresa en el espectador. El actor llega a dominar a su personaje si analiza con sentido crítico sus diversas declaraciones, las de aquellas figuras que son su contraparte y la de todos los demás personajes de la pieza.

A su vez propone un trabajo de intercambio de roles con otros actores, de modo que cada uno pueda tener diferentes perspectivas, diferentes miradas sobre el mismo personaje, además de las miradas resultantes de la interacción espontánea entre ellos durante la representación.

A partir de esta modalidad de ensayo, Brecht plantea la presentación del personaje en, por lo menos, dos planos: el que muestra (el actor), que debe estar presente como tal, separado del personaje y además exponiendo su opinión sobre éste y sus acciones, y el mostrado (el personaje). Mediante este procedimiento se produce el efecto de distanciamiento (*v effect*) con el espectador, rompe con la ilusión dramática, lo que para Brecht es igual a generar pensamiento crítico en relación a determinada situación política y social. Para Brecht el actor debe tener una posición tomada frente a la realidad que lo rodea, y debe actuar en función de esta posición. El personaje brechtiano queda dividido, en permanente disputa consigo mismo, y obliga a percibirlo bajo ángulos variables. Si se dan imágenes divergentes del personaje, constituidas por rasgos superpuestos, se apela al espectador a añadir otras imágenes, produciendo múltiples ideas o cierto efecto oxímoron. Todo (representación y realidad) adquiere cierto carácter susceptible de transformación por parte de la humanidad.

Las personas *trans* pertenecen a la población vulnerable de la sociedad; fueron – y siguen siendo – víctimas de la discriminación y el maltrato, de la marginación, del desamparo. Inhabilitadas por la sociedad para trabajar, estudiar y vivir su vida como mejor les parezca, luchan por salir de la oscuridad – cómplice, testigo y amenaza a la vez - mostrando su “personaje” a la luz del día, de modo performático. Su forma de vestir, sus gestos, su modo de actuar interpelan valientemente a los “espectadores” de lo cotidiano; los distancia, los invita a pensar, los incomoda. Y este lugar de incomodidad es precisamente el que funciona como inter-

vención, como provocación, como manifestación de lo ideológico. Las personas *trans* se presentan, simultáneamente, a sí mismas en esencia, pero también al personaje que provoque otra mirada, que altere, que modifique y quiebre la estructura, la lógica binaria por la cual estamos atravesados.

En relación a esto, se trabajará sobre una obra teatral llamada *Vacías*, escrita, dirigida y protagonizada por Vida Morant, mujer *trans*, activista, artista, militante. Esta obra trabaja lo femenino desde una perspectiva diversa y original, basándose en los tres personajes que protagonizan la obra: Lucía (Paula Díaz Martina, mujer biológica y modelo canónico de belleza actual en la realidad, representa el personaje de una mujer *trans* en la obra), Virginia (Checha Kadener) es una mujer obesa a quien le extrajeron el útero en una intervención quirúrgica, y finalmente Ana María (Vida Morant, mujer *trans* en la realidad, representa a una mujer biológica, artista plástica y divorciada en la obra).

Ahora bien, en Brecht los efectos de distanciamiento evitaban la empatía; permitían reconocer al objeto representado, pero al mismo tiempo provocaban extrañamiento. Brecht sostenía que lo que no ha cambiado por mucho tiempo termina por parecer inmutable, sobreentendido; aparece lo familiar como entidad que está más allá de toda influencia, de toda transformación... y ¿quién desconfía de lo que le es familiar? Por eso propone aprender a “mirar con ojos ajenos”, ver el objeto representado como si fuera la primera vez, para permitir que avance el pensamiento crítico y el espectador se perciba a sí mismo como sujeto activo en el curso de transformación de la historia, y al comportamiento contemporáneo no como algo natural y ya dado, sino modificable.

Vida relataba que en las primeras funciones de la obra *Vacías*, ella representaba a la mujer *trans*, a Lucía, pero que con el tiempo se dio cuenta que resultaba mucho más interesante invertir los roles: ella como mujer biológica y Paula como mujer *trans*. Se señala este punto, ya que de alguna forma plantea un proceso análogo a la propuesta brechtiana: intercambio de roles, diversificar la mirada, distanciar al espectador con este recurso inesperado.

De este modo los hechos quedan anudados en forma tal que los nudos resultan visibles. Primero, porque al interpretar una mujer biológica siendo *trans* se está transgrediendo el horizonte de expectativa del espectador. En pocas producciones artísticas<sup>1</sup> se trabajó desde este enfoque: allí donde las mujeres *trans* estaban habilitadas a representar en escena solo a mujeres *trans*, Vida Morant representa lo femenino desde una perspectiva biológica. El espectador entonces queda descolocado.

En segundo lugar, porque Vida no pretende esconder en escena su condición de *trans*. El artificio queda así expuesto, testigo irrevocable que hace de la teatralidad un acto de transformación de lo cotidiano. Y esta transformación queda, además, del lado del espectador. La representación en un teatro ideológico sirve para formular y para generar consciencia. Es un teatro de reflexión, no de acción, del problema, no de la respuesta. Buscar la salida es trabajo del espectador.

Del mismo modo que lo binario atraviesa cierto proceso de ruptura gracias a la incorporación de fenómenos polisignificantes en el imaginario de la sociedad, cabe señalar que los procedimientos que provocan distanciamiento también van mutando con la evolución del espectador. La cultura mediática determina los procesos cognitivos y de recepción de los fenómenos estéticos. Existe un modo de percepción desplazado: de la percepción lineal y sucesiva se evoluciona hacia una percepción simultánea y de perspectivas plurales. Estamos hablando de un espectador entrenado en la percepción múltiple de imágenes y sonidos, un espectador postmoderno habituado a las técnicas de collage y masificación, un espectador que ya utiliza la interdisciplina en varios campos. Y ese es, justamente, el poder de transformación del arte. En un futuro cercano, quizás ya no provoque distanciamiento la representación de una mujer biológica por una mujer trans. David Viñas decía que “las grandes transformaciones de la historia debían de pensarse como un vaivén dinámico entre elementos del pasado, el presente y el futuro, como transiciones difícilmente precisables, y no como un punto de inflexión marcado”. Quizás esta obra, *Vacías*, de Vida Morant, esté enmarcada en una de estas transiciones, donde la fábula y lo postdramático empiezan a fundirse. Donde los recursos que antes distanciaban al espectador ahora no bastan para generar lo mediato y lo crítico en su ojo entrenado, porque ya ha aplicado la transformación - producto de la reflexión como espectador - a su realidad social, y necesita ahora de otras propuestas artísticas que renueven su enfoque ante la vida.

### La ruptura con la lógica binaria

Es aquí donde comienza a aparecer una ruptura con la lógica binaria en lo teatral. Donde aparecen diferentes recursos y procedimientos multidisciplinares: las fronteras comienzan a desdibujarse, todos los eslabones participantes de la creación teatral generan discurso, texto. Cada vez se trabaja en mayor medida una dramaturgia integral, donde se funden los roles del actor, del director y del autor, dónde los técnicos (iluminación, maquillaje, sonido, efectos, escenógrafos, etc.) aportan desde un lugar creativo independiente, conscientes de ser parte de un complejo sistema signico, o de varios sistemas signicos integrados, que convergen hacia un relato común, pero de múltiples voces. A su vez, aparecen elementos y procedimientos de otras disciplinas artísticas: el cine, las artes visuales, la literatura. El campo teatral se abre y enriquece más allá de la lógica binaria: ya no se trata de ser parte de una corriente textocentrista o escenocentrista, sino que existe una dinámica de comportamientos que se retroalimenta, la textualidad se funde con la escena, los otros sistemas signicos teatrales cobran importancia, ya no hay jerarquías. Lo que en un principio era provocación para romper con los modelos canónicos textocentristas, se convirtió en una visión escenocentrista, que también fue canonizada y cuestionada progresivamente como postura autoritaria por parte del director. Hoy comienza a haber una sobreimpresión de posturas. Nada es completamente determinante; todo está en permanente mutación.

Del mismo modo, la cuestión de género evoluciona, se transforma. Las personas trans van abandonando progresivamente lo performático, para trasladarse hacia un lugar de lucha consolidada, con logros concretos: el Bachillerato Popular Mocha Celis, la Cooperativa Nadia Echazu, la ley por la igualdad de género, son ejemplos de los espacios conquistados por los activistas trans y los militantes de género. El trabajo permanente en talleres, congresos sobre género, literatura e investigación sobre el tema va rompiendo poco a poco con la lógica binaria instaurada en la sociedad. Vida Morant ya no está obligada a representar una mujer trans. Puede ser lo que ella quiera ser.

### La teatralidad y lo cotidiano

Lo teatral surge como consecuencia de un proceso de teatralización que descansa sobre lo real, por lo tanto, se puede ver la teatralidad como una cualidad inherente a la realidad. Aún así, la teatralidad, se instala en un espacio que se diferencia de lo cotidiano, pero que se engendra en él. Un “espacio otro” que es resultado de un acto consciente, y que puede partir de dos agentes posibles: un *performer* y un espectador. El observado y el observador. Es una operación que trasciende el ámbito del teatro, donde el que mira o el que hace provoca cierto extrañamiento del universo de lo cotidiano. La teatralidad es movilizadora por la voluntad de transformar lo real que nos circunda. El actor teatraliza el YO (su cuerpo, donde emerge la teatralidad) y LO REAL (el resultado, el medio). Según Josette Feral, “El actor codifica la teatralidad, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus deseos y pulsiones en tanto sujeto en proceso, explorando en su interior su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar” (2004). El actor expresa el deseo de ser otro, la transformación, la alteridad. Se produce, entonces, un desplazamiento en el cual el actor opera entre él como YO y él como OTRO, generando un lugar de enfrentamiento de la alteridad. De este modo, la teatralidad es buscada como acto de ostensión, donde se muestra al espectador, donde todo se vuelve signo.

La esencia del teatro, es la capacidad de transgredir las normas establecidas por la naturaleza, el Estado y la sociedad. Y las transgrede a partir de este juego que es el teatro, un juego limitado por un marco dado por un código de comunicación común que tiene una época dada. Se puede *shockear* al público transgrediendo estas normas, pero estalla el marco otorgado por el juego y desemboca en la vida, en lo cotidiano. Es (no me canso de decirlo) el poder transformador del arte. ¿Cómo se produce este fenómeno?

La teatralidad es el resultado de una dinámica: la mirada. Y ésta es dada por la intención declarada de juego (por parte de un *performer*) o por la transformación del otro en objeto espectacular (el observador), una mirada que imponga una relación “otra” hacia lo cotidiano. La teatralidad implica la ostensión del cuerpo, la semiotización de los signos, es un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo.

Lo real y lo teatral quedan así atrapados en un cruce permanente ida y vuelta, donde se retroalimentan el uno con el otro, permitiéndonos concebir la realidad

no como algo acabado, sino como un continuo hacerse. Y éste es el enfoque en torno a la idea de *performance*: la necesidad de entender toda la realidad como un proceso de puesta en escena que funciona en la medida en que es percibida por los espectadores. Es frente a la mirada del otro cuando se despliega el mecanismo de la teatralidad, cuando surge la necesidad de apelar al otro. Las personas *trans* exacerban los signos de lo femenino, desplegando cierta teatralidad en torno a los mismos, para interpelar al que mira, para incomodarlo, para distanciarlo de su concepción naturalizada de lo femenino y generar ese espacio “otro” donde la alteridad provoca reflexión, pensamiento crítico y cuestionamiento de la realidad como algo ya dado, inmutable. Apelan a la mirada del otro mediante un redoblamiento, en donde se hace visible el juego en el plano de la realidad al igual que en lo teatral: exagerar los signos de lo femenino para generar una mirada consciente en el observador, para generar visibilidad y distancia de teatralidad, que cada vez se va reduciendo más por los límites transgredidos que van instalándose progresivamente en la mirada del observador.

En este sentido, se presentan dos campos: lo que se ve (y representa) y lo oculto (que se intuye). Lo que uno ve y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que ve. Entre estos dos campos está la teatralidad, que se activa por la mirada del otro. Los signos de femineidad están contruidos sobre el espacio del “ser-mujer”, de la superficie de lo visible: se acentúan los signos para potenciar la teatralidad, para interpelar al otro, a su mirada. Y éste es el factor que potencia la teatralidad, el énfasis en la exterioridad material, en el cuerpo, la ostentación de la superficie de representación, los signos que se van a poner en juego. Y en el juego, en su ser como juego es en donde radica su verdad, en la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar. Lo importante no es la verosimilitud del resultado final sino hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, su enfoque performativo.

Detrás del énfasis de esta exterioridad material que llamamos cuerpo, detrás de este exceso, de la ostentación, de la exageración del código, hay vacío; se instala una distancia desestabilizadora que produce una especie de vértigo en el que mira, un desplazamiento entre signos que genera una fractura entre ellos. La realidad es develada como un juego de representaciones, la mirada se vuelve teatralizante. Al extraer los signos del contexto real, estos quedan vacíos de su significado contingente y se disponen a su utilización en un plano simbólico que adquiere una pluralidad de significados, casi un plano poético. La realidad se fractura en múltiples sistemas de representación, y el teatro, como sistema de representación, se fractura en múltiples realidades, en múltiples signos y significados. Ya no parte de la mimesis de la realidad únicamente como metodología de trabajo que nos llega desde el teatro aristotélico, sino que se la cuestiona, se la pone en crisis, se la transforma. Ricardo Bartís afirma que “Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia (...)”. (2003).

Óscar Cornago postula:

La teatralidad como reflexión sobre la vida y la realidad en tanto mecanismo de representación, se cuestiona el sentido de lo real para someterlo a un constante proceso de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad universal.

Queda mucho por hacer, pero lo interesante, en definitiva, es abrir la pregunta sobre lo teatral para cuestionar, para indagar y para reflexionar una vez más sobre un terreno en constante transformación, un terreno que va mutando con la humanidad, que va de la mano con el quehacer de los hombres y las mujeres de este mundo; una actividad que embellece la vida, la pone en crisis, la transforma. Como decía Paul Ricoeur:

La obra de arte está por delante del propio artista. Es un símbolo de la síntesis personal y del porvenir del hombre, más que un síntoma agresivo no resuelto. Si las obras son creaciones, lo son en la medida en que no representan simples proyecciones de los conflictos del artista, sino un esbozo de su solución.

#### Nota:

1. Un caso similar ocurre con la actriz Antonia San Juan, conocida por su papel de la transexual Agrado en la película “Todo sobre mi madre” (1999) de Pedro Almodóvar. En 2000 la revista *Interviú* publicaba unas fotos de San Juan mostrando su aspecto de varón, con el que debutó en teatro (con el nombre de Antonio) en 1987. En *Piedras* (2002), escrita y dirigida por Ramón Salazar, y en otras producciones cinematográficas y televisivas, interpreta a personajes de mujeres biológicas.

#### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002) “*La revolución brechtiana*” y “*Literatura y Significación*” en *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bartís, R. (2003) “*Cancha con niebla*”. *Teatro perdido: fragmentos* (ed. Jorge Dubatti), Buenos Aires, Atuel.
- Brecht, B. (1983) “*Pequeño organón para el teatro*” en *Escritos sobre Teatro III*, Bs As, Nueva Visión.
- Cornago, Ó. (2009) “*¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*” en *Agenda Cultural*. Universidad de Antioquia (Colombia), N°158, Septiembre. Edición Digital.
- Féral, J. (2004) “*La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral*” en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.

**Abstract:** Transsexualism causes a break with binary logic by which we crossed: the masculine and the feminine. This model into crisis, some theorizing about gender that frames many of the themes of contemporary artistic production arises. This project proposes to articulate the performative in transsexuality - as social intervention in everyday life and in the theatrical - with the actor's work from the Brechtian proposal. On

a dual logic, actor separates the character, setting two officers on the scene: the showing and shown, giving a double version of the character.

**Key words:** Gender - scene - rendering - art - transsexuality

**Resumo:** O transexualismo provoca uma ruptura com a lógica binária pela qual estamos atravessados: o masculino e o feminino. Questionando este modelo, surgem algumas teorias sobre Gênero que enquadram muitos dos temas da produção artística contemporânea. Este projeto propõe articular o performativo no transexualismo - como intervenção social na vida cotidiana e no teatro - com o trabalho do ator em relação à proposta brechtiana. Sobre uma lógica dual, o ator separa-se

da personagem, estabelecendo dois agentes em cena: o que mostra e o mostrado, dando uma dupla versão da personagem. Palabras clave: Gênero - cena - representação - arte - transsexualidade

(\*) **María Eugenia Lombardi.** Directora de Cine por CIEVYC, Actriz (Universidad Nacional de las Artes) y se graduó en Artes Combinadas en UBA. Realizadora y productora. Tradujo y subtítulo producciones al inglés, al portugués y al italiano. En la actualidad se encuentra realizando la pre-producción de su primer largometraje. Participa en el área de producción de Alternativa Teatral TV y 80 Mundos, realizadores audiovisuales. Actriz, productora y directora de varias obras de teatro.

---

## La aplicación del Coaching en las Artes Escénicas

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Sergio Héctor Misuraca (\*)

**Resumen:** La discusión acerca de la veracidad del trabajo del actor lleva años de teoría. La hipótesis de este trabajo se sustenta en la afirmación de que la realidad del escenario coincide con la realidad percibida por el público si se logra un proceso de identificación en tiempo presente. El coaching escénico es un método de trabajo que permite explorar los recursos propios a partir del autoconocimiento y la conciencia de un ser actual cuya integración en un ser tripartito: mente-cuerpo-emoción constituye una verdadera oferta para el personaje en tanto no se aleje de su propio aquí y ahora.

**Palabras clave:** teatro – tendencias – actor - dirección actoral - escuela de teatro - coaching.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 164]

---

La preocupación sobre la veracidad del trabajo del actor en el teatro lleva años de discusión y teoría. Lo que expondré a continuación tiene el objetivo de contribuir a esta búsqueda a partir de la siguiente hipótesis de trabajo: si la verdad o realidad del escenario depende de la interpretación del actor, la verdad o realidad que percibe el público depende de un proceso de identificación entre la realidad escénica y la realidad del observador en tiempo presente.

Si le pidiera al público que hiciera el ejercicio de observar un objeto sostenido en mi mano (una hoja de papel con una esquina rota) y lo describiera con una o dos palabras en silencio, seguramente si preguntara qué fue lo que vieron obtendría multiplicidad de respuestas. Y esto es porque la realidad es ni más ni menos que lo que para cada uno es importante.

Si continuamos el ejercicio y se le pidiera que cerrara los ojos y recordara la hoja de papel e hiciera el esfuerzo de encontrar una conexión entre aquello que más le llamó la atención y algo de su propia vida descubrirían quizá que algunos les llamó la atención un papel en blanco y quizá mucho por hacer con el futuro, otros quizá le habrá llamado la atención que le faltaba un pedazo como posiblemente algo sigue faltando en sus vidas, para otros simplemente se trata de una hoja de

papel porque no hay más que decir de una vida simple y sin planteos. Para sumar a esta experiencia les pediría que tomen la identidad de esa hoja de papel y en silencio díganse: “soy una hoja de papel” y sumen aquello que más le llamó la atención, así por ejemplo: “Soy una hoja de papel y me falta algo en mi vida”, o “soy una hoja de papel y tengo mucho futuro por delante”.

Y finalmente si abren los ojos y me observan sosteniéndolos a cada uno y luego de un tiempo abollándolos hasta convertirlos en una pelota arrugada de papel, las reacciones de la audiencia serían diversas: sorpresa, risas, rechazo o indiferencia.

Lo que acabo de describir es un ejercicio de identificación gestáltico que contribuye en mi teoría de que la realidad que vivimos o la realidad que nos muestra el teatro, llega a nuestros ojos por nuestro sistema de creencias y percepciones y que por lo tanto si lo que está del otro lado en el escenario no logra un proceso de identificación con el público... simplemente no habrá sucedido nada.

*Coaching* escénico es ante todo una técnica que permite descubrir en el actor aquellas herramientas que contribuyen a generar algo verdadero.