

- manuseamento coletivo do viver juntos*. Artigo revista urdimento nº19 disponível em http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/secalharidade_como_etica.pdf
- Kastrup, V. (2008) *O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção*. p. 465-481 In: Castro, L y Basset, R. (Org.). Pesquisa-intervenção na infância e juventude. Rio de Janeiro: Nau.
- Kwon, M. (2002) *Place after another. Site-Specific art and locational identity*. London: The Mit Press.
- Lepecki, A. (10 de outubro de 2015) *Tradução: MEYER, Sandra. 9 variações sobre coisas e performance*. Revista Urdimento nº19, pg 95-1-2, 2012. disponível em http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/nove_variacoes_sobre_coisas_e_performance.pdf
- Pearson, M. (2010) *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan,
- Rolnik, S. (2014) *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição, Porto Alegre: Sulima; Editora da UFRGS.
- Santos, M. (1998) *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. Milton Santos em colaboração com Denise Elias. 6 ed. São Paulo: Editora HUCITEC. São Paulo
- Tomkins, J. (2014) *Theater's Heterotopias, Performance and the cultural Politics o Space*. London: Palgrave Mcmillan.
- Villar, F. (10 de junho de 2017). *Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo*. Revista Conceição/Concepcion v.4, n.2 2015. disponível em <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/386>.

Nota: Algumas considerações expostas nesse texto encontram-se na dissertação de mestrado *Dialógos Habitados: Cartografia de Processos criativos em Site-Specific*, desenvolvida na Universidade estadual de Campinas – Unicamp (Brasil).

Abstract: This article deals with the exercise of mapping creative territories that emerge from the relationship between the body and the space and provoke, in their temporary existences, a strong relational dynamics between the elements involved in their composition. For this, three cases were analyzed to illuminate the reflection, in order to reveal a field of contamination and dialogue, in which the creation of a shared poetic structure between space, artist and spectator is proposed. They are works that explore the limits of language between art and life, fiction and reality, through the action of artistically inhabiting specific sites, whether landscapes, architectures and cities.

Keywords: Performance - experience - body - space

Resumo: Esse artigo trata sobre o exercício de mapear territórios criativos que emergem da relação entre corpo e espaço, e provocam, em suas existências temporárias, uma dinâmica relacional potente entre os elementos envolvidos em sua composição. Para tanto, três estudos de caso foram escolhidos para iluminar a reflexão, pelo fato de revelarem um campo de contaminação e diálogo, no qual propõem-se a criação de uma estrutura poética composta entre espaço, artista e espectador. São obras que exploram os limites da linguagem entre arte e vida, ficcional e real, através da ação de habitar artisticamente sítios específicos, sejam eles, paisagens, arquiteturas e urbis.

Palavras-chave: Performance - experiência – corpo - espaço

(*) **Marília Ennes Becker**. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Unicamp, cursou o mestrado e a graduação na mesma universidade. Pesquisadora associada do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de pesquisar teatrais), desenvolve estudos acerca de práticas e processos do artista da cena, investigando treinamentos e procedimentos de composição a partir de referências híbridas, advindas do teatro físico, performance, dança e circo. Volta sua atenção para a relação entre processos criativos do corpo e o espaço como dispositivo de inventividade para a construção de discursos poéticos. É artista, diretora e curadora da Cia ParaladosanjoS e do Festival de Circo Transversal.

Entrenar la mirada, comprender la escena

Andrea Guerrieri (*)

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Resumen: El presente trabajo parte de comprender al cuerpo del intérprete como instrumento, con lo cual su entrenamiento es la herramienta fundamental para su correcta ejecución. Así muchos actores/actrices se pasan la vida ejercitándose, ya sea formándose con diferentes maestros como actuando en distintas creaciones. Pero hay un elemento fundamental del instrumento que no siempre se tiene en cuenta y es la mirada y esta también se entrena. Me propongo hablar de las herramientas que los intérpretes tienen para observar el trabajo, a partir de dos conceptos fundamentales de J. Lecoq, la *dinámica* y la *constatación*. Permittedole comprender la escena, mejorando su actuación.

Palabras clave: Teatro - entrenamiento corporal – dinámica – instrumento - actor

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 200]

Entrenar la mirada

Durante los años en que cursé la Licenciatura en Actuación en la U.N.A, entrené con maestros de escuelas teatrales diferentes. Algunos con mayor tendencia al teatro representativo vinculado al realismo donde el trabajo a partir del texto es fundamental; otros centrándose en el actor/la actriz como potencialidad creadora haciendo hincapié en el entrenamiento físico y en el cuerpo del intérprete como eje fundamental de la creación. Cada uno con su método, en el centro: el instrumento. El actor/la actriz con su cuerpo y potencialidades expresivas. Quizás sea necesario exponer a qué me refiero al considerar el cuerpo del intérprete como un instrumento, punto de partida de este trabajo. Creo que al igual que un músico ejercita y practica con su instrumento, los actores/actrices como ejecutantes del suyo tienen que hacer lo mismo como menciona Ricardo Bartis (2003) “el actor no ejecuta sino que se ejecuta”. Él mismo es el sujeto y el objeto de la actuación y añade más adelante “la tarea del actor sería justamente la ejecución, cómo yo, desde ese que soy, produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje”. Comprender el movimiento a partir del entrenamiento es lo que nos brinda las herramientas necesarias para una mejor ejecución. Anne Dennis, discípula de Étienne Decroux, dice al respecto:

El instrumento del actor, que es su cuerpo, debe estar bien afinado y ser capaz de responder a todas las influencias internas y externas, y estas respuestas deben ser visibles para el público. La base del oficio del actor es reflejar a través de su fisicidad todo lo que ocurre por dentro: hacer visible lo invisible. (2003)

El actor/la actriz, independientemente de cualquiera que sea su ambición artística ha de estar sobre todo presente en escena y esta presencia se mide a través de su cuerpo. Este es su medio de expresión. El cuerpo es el que sostiene el traje, es lo primero que verá el espectador, es el que lleva la voz, es el esqueleto, la mano en el guante. Esta concepción deja entender que el entrenamiento es un trabajo constante que permite profundizar en la ejecución y conocimiento del propio instrumento. Entrenar cómo ejecutarlo brinda la oportunidad de elegir y cuanto más se elige mayor conciencia de nuestro funcionamiento en la escena tendremos y junto a ello mayor libertad de creación. Si el actor conoce su cuerpo, sus desequilibrios, sus tendencias puede optar por utilizarlas en caso de serle necesarias o no para el drama. Entrenar no solo en la repetición y flexibilidad física sino también en la comprensión y reflexión sobre nuestro oficio como parte fundamental del acto comunicacional que es la representación teatral. Para ello también es esencial entrenar la mirada, cómo vemos la escena. La actuación como tarea comunicativa merece conciencia y libertad de acción y ambas se ejercitan en el entrenamiento. Este se basa en internalizar conscientemente las herramientas a partir de la repetición incorporándose y haciéndolas hábito. El trabajo nos requiere despiertos y conscientes de este modo el cuerpo se va habituando a pensar el teatro desde otro lugar. No solo desde el hacer sino también desde el ver, desde qué punto de vista se ve la labor.

La pregunta que me inspiró a desarrollar este trabajo es: ¿Cómo lograrlo? ¿Cómo hacer visible lo invisible? Me atrevo a hipotetizar que es a través del entrenamiento, este nos brinda las herramientas necesarias para comprender la escena. “Se trata de una disciplina del cuerpo al servicio de la actuación” leemos de Jacques Lecoq. (2009). Esta disciplina consta de dos herramientas fundamentales: la constatación, dada por lo que vemos de la escena y la dinámica que conforma el movimiento de la misma. Ambas herramientas son tomadas del propio Lecoq. Me propongo entonces focalizar en la primera herramienta mencionada, la constatación que no es otra cosa que “la mirada que se dirige sobre la cosa viva, intentando ser lo más objetivo posible”, continúa desarrollando el autor. No tenemos que confundir constatación con opinión, la última refleja nuestra subjetividad mientras que al entrenar la mirada buscamos observar y constatar lo que sucede en la escena a partir del análisis del movimiento, de entender su dinámica y los elementos que la componen: el tono, el ritmo, el uso del espacio, la dirección y la posibilidad de dar espacio, es decir, si el intérprete detiene y nos permite ver su interior a partir del punto fijo de proyección.

La experiencia me ha demostrado que ver el trabajo de otros actores/actrices es algo fundamental a la hora de pensar la escena, ya que se aprende constantemente cómo hacer visible lo invisible. Es a partir de observar los elementos de la dinámica que componen la escena que luego se puede concluir si fueron utilizados acorde a la necesidad del drama o no, en qué momento se alejaron de lo pertinente y de qué modo mejorarlo. Entender el ritmo que cada escena tiene, su tono, su uso del espacio brinda mayor libertad a la hora de trabajar, ya que aclara el juego, da una regla concreta de cómo jugarlo. Por ejemplo, si se está haciendo una escena de comedia, se sabe que lo que porta la comedia es mucho ritmo y que los cambios de emoción son por quiebre. Es decir que entonces no habrá transición entre una y otra, sino que el salto será al extremo como pasar de la risa al llanto y del llanto a la risa, de la valentía al miedo y viceversa. Tenemos aquí una regla concreta para jugar: el quiebre. En cambio, si se está trabajando sobre una escena de melodrama, será la transición, el movimiento de la emoción, lo que prime.

Patrice Pavis señala que:

El origen griego de la palabra teatro, el theatron, pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos que lo constituyen. (2005)

Podemos sugerir entonces que cuando vamos al teatro buscamos ver, la cuestión es qué vemos. Es posible en este punto discernir entre dos posibilidades de enfoque, por un lado como espectadores el cómo vemos y por el otro qué vemos dado por los intérpretes que ejecutan el cómo lo hacen. En el primer caso lo que prima es la mirada, cómo se observa, si se hace desprejuiciadamente, con tolerancia, observando el trabajo desde un lugar

constructivo o por el contrario desde uno negativo. Desde la experiencia aprendí que ver el trabajo desde un lugar cuidadoso, respetuoso trae mejores resultados a la hora de dialogar con los intérpretes, generar la opinión a partir de lo que cautivó de la prueba, hace que el otro quiera escuchar, aun considerando que siempre habrá elementos que mejorar. Entonces, comenzar desde lo que lo que inspiró, predispone a luego hablar de lo que se puede seguir trabajando. Por otro lado, al referir a qué vemos, se trata de los signos que él o la intérprete emite con su cuerpo. Si es consciente de ellos o no. Como mencioné anteriormente es el entrenamiento el que brinda las herramientas necesarias para adquirir esta conciencia. Por otro lado, me aventuro a hipotetizar que al ejercitar el ver, se hace a partir de comprender el oficio y sus reglas. Por ejemplo, una de ellas es la detención que me permite valorizar. Si en este momento, mientras estoy hablando, ingresara alguien a la sala y pegara un portazo y yo continuara hablando como si nada hubiera pasado, estaría siendo indiferente a la acción de quien ingresó. En cambio si detengo mi habla y miro hacia la puerta seguramente ustedes también mirarían hacia allí. Logrando de este modo que ustedes vean lo que yo estoy viendo. A eso me refiero al decir que el actor al ver, hace ver, dirige la mirada del espectador.

Los actores/actrices entrenan el ver, mirar con todo el cuerpo, percibir con todos los sentidos, viendo la escena y no viéndose en ella. Observar con esta conciencia permite desglosar el movimiento, qué es lo que se entiende físicamente, y entonces se puede hablar de su dinámica: su tono, ritmo, duración, etc. Comprender a partir de la prueba por ejemplo, que si alguien entra a escena con un ritmo lento y mirando hacia abajo, a quienes observan les puede comunicar una tristeza o cierta melancolía. O si por el contrario, entra con un ritmo muy rápido, entonces puede insinuar cierta urgencia o que está llegando tarde. Teniendo cada vez mayor conciencia de los signos que el cuerpo produce es que se adquiere mayor libertad y parte de esta conciencia se entrena observando el trabajo, comprendiendo la escena desde el movimiento y su dinámica. Reconocer las leyes del movimiento, comprender y utilizar la dinámica, nos permite hacer visible lo invisible a partir de la constatación ya que a través de ella podemos objetivar la actuación, hacerla concreta. La dinámica es la herramienta que tenemos para constatar lo que sucede en la escena, para analizar el movimiento permitiéndonos hacer visible lo invisible. De este modo podemos hablar de lo que sucedió y no de lo que sintieron los intérpretes, alejándonos de la subjetividad de las emociones, buscando generar una mirada más concreta. Logrando como espectadores hablar no solo de lo que nos haya gustado, sino de lo que pudimos observar.

A modo de conclusión

Considero que es a partir del entrenamiento que se acortan las distancias entre el pensamiento y el cuerpo. Lo que hace el entrenamiento, como cualquier práctica que intenta conscientemente repetirse, es incorporarlo y hacerlo hábito, entonces ya no hay una mente que ordena y un cuerpo que ejecuta sino que aparece un cuerpo unificado, realizando un oficio con un fin específico. Sobre esta base se construye el oficio del actor. A partir del entrenamiento comprobamos que el cuerpo es capaz de

reproducir, analizar, reinventar en su búsqueda expresiva todas las dinámicas de movimiento y de utilizarlas como fuentes de inspiración, a este cuerpo creador del actor que observa, imagina y traduce dramáticamente, Jacques Lecoq lo llama el cuerpo poético.

El entrenamiento plantea entrenar la mirada a partir de la herramienta concreta de la constatación, ver cómo está funcionando el cuerpo para detectar cuándo su desequilibrio es una decisión o si está decidiendo por los intérpretes. Por ejemplo, en una escena dos actores se abrazan, y mientras lo hacen, uno tiene su pelvis hacia atrás. Eso a quienes observamos nos puede sugerir cierta desconfianza ya que no entrega su pelvis, sino que la mantiene hacia atrás, o que tiene miedo, o incluso podría parecer que se quiere ir. El entrenamiento le permite al intérprete, poder concientizar ese signo corporal, para que de este modo pueda decidir si es realmente eso lo que quiere comunicar y no que lo haga a pesar suyo. Es a partir de constatar lo que vemos que ejercitamos la mirada, entrenamos el ver y ello nos brinda certezas respecto al oficio teatral. No son verdades, sino evidencias que nos dan mayor libertad a la hora de la creación. Comprender la escena dinámicamente le brinda al intérprete la libertad de decidir cómo reaccionar, alejando la actuación de lo que siente y acercándose a algo más concreto.

Referencias bibliográficas

- Bartis, R (2003). *Cancha con niebla*. p26-27. Buenos Aires: Atuel
- Dennis, A. (2003). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. p. 74. Madrid: Fundamentos.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. p 38. Barcelona: Alba editorial
- Pavis P, (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. p 435. Buenos Aires: Paidós

Abstract: This work is based on the idea of conceiving the performer's body as an instrument; therefore, training is the essential learning tool to achieve the best performance. Thus, many actors/actresses spend their lives training with different teachers or working in different plays. But there is an essential part of the instrument that is not always taken into account. I am talking about observation, which can also be trained. The aim of this work is to discuss the tools that performers can use to observe the scene, based on two fundamental J. Lecoq's concepts: dynamics and confirmation. These two learning tools allow actors and actresses to increase their performance by understanding the scene.

Keywords: Theater - body training – dynamics – performers - actor

Resumo: O presente trabalho começa por entender o corpo do intérprete como um instrumento, com o qual o seu treinamento é a ferramenta fundamental para a execução correta. Assim muitos atores / atrizes passam suas vidas exercitando, seja se formando com diferentes mestres como atuando em diferentes criações. Mas há um elemento fundamental do instrumento que nem sempre é levado em consideração e é o olhar. O olhar também é objeto de treinamento. Proponho falar sobre as ferramentas que os intérpretes têm para observar o trabalho, a partir de dois conceitos fundamentais de J. Lecoq, a dinâmica e

a verificação. Permitindo-lhe compreender a cena, melhorando o seu desempenho “

(*) **Andrea Guerrieri**. Lic. en actuación (Universidad Nacional de las Artes)

Palavras chave: Teatro- treino corporal-dinâmica-instrumento-ator-

La Fabrica de la Mujer Milgram y la representación de la mujer en los medios, a partir del formato de reality show

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Natalia Belén Forcada (*)

Resumen: *La fábrica de la Mujer Milgram* emula un *reality show* con siete mujeres, basada en los experimentos de psicología social de Milgram y de la Cárcel de Standford. El foco de los mismos está puesto en la obediencia, en términos de lo Hannah Arendt define como la *banalidad del mal* (2003) donde las órdenes de un superior son acatadas por más que supongan un daño a otra persona.

Palabras clave: Performance – mujer - *reality show* - banalidad del mal - experimento de Milgram - experimento – obediencia – género – psicología - psicología social

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 204]

Introducción

El presente texto entrecruza la obra *La fábrica de la Mujer Milgram* de Natalia Forcada y como se trabaja su investigación conceptual y formal en relación a la representación de la mujer en los medios de comunicación, en especial el formato de *reality show*. Se plantea la representación de la mujer en el contexto de las problemáticas contemporáneas donde la intromisión en el mundo privado es un hecho que cada día invade más la televisión y la vida cotidiana.

Para ello, es importante establecer primero el basamento teórico del contexto socio-cultural del que se parte para luego plasmar el modo en que la obra lo desarrolla.

Contexto y basamento teórico

El crítico y cineasta francés Jean Louise Comolli plantea que

El mundo actual, dice Roberto Rossellini, citado por Deleuze, es un mundo demasiado vanamente cruel. La crueldad consiste en violar la personalidad de alguien; en ponerlo en condiciones que lo conduzcan a una confesión total y gratuita. Si por lo menos se tratara de una confesión con miras a una meta determinada, lo aceptaría; pero como se trata de un ejercicio de voyeur, resulta vicioso. Digámoslo con claridad: es cruel. (Cosmolli, 2004)

Actualmente la intromisión en el mundo privado es un hecho que cada día invade más la televisión y la vida real. La privacidad llevada al nivel de un espectáculo es forzada día a día con cámaras de seguridad en las calles, los edificios, las empresas, las escuelas, los boliches, donde no podemos ver a quien nos mira/vigila cual *panópticos de Foucault* contemporáneos.

En tiempo real, los hechos reales son relatados por un yo real a través de torrentes de palabras que de manera instantánea pueden aparecer en las pantallas de todos los rincones del mundo. A veces acompañados de imágenes o videos transmitidas en vivo sin interrupción. Y también, con demasiada frecuencia, no deja de exhibirse en primer plano toda la irrelevancia de esa vida real.

Paula Sibia expone que hoy emergen, aquí y ahora, “las tiranías de la visibilidad” (2009). Estos fenómenos de hiper exposición de la intimidad se acompañan de los procesos vertiginosos de globalización, aceleración, espectacularidad y digitalización del mundo.

Las imágenes fijas y en movimiento plagan nuestros días con publicidades, programas de televisión, series, películas, etc. Generando vínculos de identificación que luego se reproducen en posteos de personales reales en las redes sociales y/o en sus propias realidades. Estos modelos de representación en el caso de los *reality show* intensifican estos procesos de identificación. De algún modo, esa persona real que está en la pantalla puede ser uno de nosotros.

Reality shows que buscan talentos, en su mayoría cantando canciones de cantantes famosos, de cambio de look, donde otras personas los asesoran y visten; de encierro, donde se internan con otras personas a vivir durante semanas, de modificación de las casas, donde otros modifican su propia casa, de artistas donde compiten para ver quién es el mejor y hasta de cirugías estéticas que modifican sus cuerpos quirúrgicamente, se esparcen por todo el planeta. *Super M, Latinamerican Idol, Gran Hermano, Master chef, Expedición Robinson, Bailando por un sueño, Cantando por un sueño, Project Runway*, son algunos ejemplos.

Todo plantea un cambio, una rapidez, una imitación, una hiper exposición de la intimidad, un acceder a otro