

GRACIELA MENGARELLI. PRÁCTICAS ESCÉNICAS PARA DEMORARSE

Fabrizio Cipolla¹

Resumen

Este escrito reúne memorias y experiencias sobre la propuesta artística y pedagógica de Graciela Mengarelli, actriz y docente cordobesa, y de los atravesamientos que construyen su singular abordaje del cuerpo en escena. A partir de una entrevista y la reflexión sobre una experiencia de seminario, se piensa el trabajo del/la artista escénico/a contemplando las tensiones entre técnica/experimentación y percepción/construcción de sentido. Se intentan rescatar principios de trabajo desde los cuales pensar la noción de demora como una posible poética de trabajo.

Palabras Claves: Laboratorio – Demora – Prácticas corporales – Artista escénico

Abstract

This paper gathers memories and experiences about the artistic and pedagogical proposal of Graciela Mengarelli, actress and teacher from Córdoba, and the traversals that build her singular approach to the body on stage. From an interview and the reflection on a seminar experience, the work of the scenic artist is considered contemplating the tensions between technique/experimentation and perception/construction of meaning. We try to rescue working principles from which to think the notion of delay as a possible poetics of work.

Keywords: Laboratory - Delay - Corporal practices - Scenic artist

¹ Actor y profesor asistente en la cátedra Cuerpo y Movimiento I del Departamento Académico de Teatro-Universidad Nacional de Córdoba. Profesor asociado en la cátedra Técnicas y Recursos Corporales – Lic. en Psicomotricidad UPC. Córdoba Capital. cipollafabrizio@gmail.com

Introducción

Rescatando recorridos que hacen huella en las prácticas escénicas cordobesas, en especial las elaboraciones realizadas por Graciela Mengarelli², este escrito intenta reunir memorias, experiencias y reflexiones que puedan ofrecer algunas pistas para pensar al cuerpo en los procesos de experimentación y composición escénica. Esta indagación forma parte del proyecto de investigación para el trabajo final de Maestría en Teatro de la UNICEN: “Poética de la demora. El cuerpo en los procesos de experimentación. Resonancias a partir de las prácticas de Oscar Rojo y Graciela Mengarelli” dirigido por Marcelo Comandú y Julia Lavatelli.

Graciela Mengarelli es actriz y docente, su trabajo artístico está ligado al espacio teatral La Cochera de la ciudad de Córdoba, siendo Paco Giménez³ su referente principal. Graciela y Paco llevan compartida toda una vida teatral. Ella coordinaba entrenamientos y laboratorios creativos en algunos espectáculos que Paco dirigió. Entre ellos “Los Ratones de Alicia” (1987), “Pan-pan-pan” (1988), “Barriando la pampa” (1989) y “Besos Divinos” (1990). En 2010, celebrando los 25 años de La Cochera, Graciela, Paco y Oscar Rojo⁴ estrenaron “Lomodrama, un butoh criollo”. Oscar Rojo había actuado en “Los Ratones de Alicia” y participó como alumno de Graciela y Paco en los talleres iniciales de La Cochera en los años '80. De alguna manera, las prácticas pedagógicas y artísticas de Rojo dieron continuidad a esa búsqueda particular del cuerpo en la que el trabajo de Graciela indaga. Oscar, reconoce⁵ que los aportes de Graciela Mengarelli en La Cochera dieron lugar a una línea de trabajo con un enfoque particular en la corporeidad, menos reconocida y desarrollada en los grupos cocheriles. Y me permito agregar, que abrieron camino a un modo de hacer y pensar el teatro desde el cuerpo en numerosos artistas y docentes de la ciudad de Córdoba⁶.

² Graciela Mengarelli: (1951) fué profesora titular de la Cátedra Cuerpo y Movimiento II y III del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue docente en la cátedra del mismo nombre en la escuela de teatro “Roberto Arlt”. Coordinó talleres en el teatro La Cochera, fue asistente y coordinadora de entrenamiento expresivo en diversos espectáculos dirigidos por Paco Giménez desde 1983: Los ratones de Alicia, Pan-pan-pan, Besos divinos, Barriando la pampa. Como actriz con la dirección de Paco Gimenez trabajó en *No se olviden de Sara o el arte de morir* y en *Lomodrama*. Se formó con María Duschenes, Berta Vishnivetz, Ylo Krugli, María Escudero, Kosana Lucca y Patricia Stokoe, entre otros.

³ Paco Giménez: Actor, director y maestro de teatro. Fué docente de actuación en la Universidad Nacional de Córdoba. Dirigió las puestas del grupo La Chispa y en 1984 fundó el teatro La Cochera y hasta la actualidad estrenó numerosos espectáculos. Desde 1990 dirigió el grupo La noche en vela (Bs. As.). Su trabajo ha logrado reconocimiento internacional.

⁴ Oscar Rojo: (1960-2012) Fue profesor del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Director y fundador del Teatro Quinto Deva de la ciudad de Córdoba. En este espacio organizó ciclos de teatro y danza y dictó clases en talleres y seminarios. Integró el Teatro La Cochera. Dirigió y actuó en importantes espectáculos como Los ratones de Alicia, Lomodrama, Una incierta Master Class, La geografía del deseo, Qué ruido tan triste hacen dos cuerpos cuando se aman, entre otros. Se formó con Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Isabel Pinczinger, Pipo del Buono, Maura Baiocchi, entre otros.

⁵ Entrevista realizada por estudiantes de la cátedra Historia III de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba al elenco de “Lomodrama, un butoh criollo” en 2011.

⁶ Se recomienda visitar los reconocidos escritos de José Luis Valenzuela sobre el trabajo de Paco Giménez, donde aparecen referencias a Graciela Mengarelli y Oscar Rojo: *Las piedras jugosas* y *Las risas de las piedras* ambas de la editorial del Instituto Nacional del Teatro. También, las tesis doctorales de Daniela Martín *Teatros de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas* y de Marcelo Comandú *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*, ambas hacen referencia en sus investigaciones a estos artistas, como lo hace además la clase magistral de Julia Lavatelli en el ciclo de conferencias INTeorando saberes del Instituto Nacional del Teatro en la web. Estas tesis doctorales y la conferencia están referenciadas al final del artículo.

Con Oscar Rojo, experimenté⁷ una práctica sobre el cuerpo y la voz orientada al corrimiento de fijaciones expresivas. Para él, la teatralidad estaba allí, en una exposición de las singularidades expresivas de cada artista. Además de la herencia cocheril, la propuesta de Oscar Rojo estaba influenciada por prácticas ligadas a la danza butoh y al Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento Fedora Aberastury. En los talleres a los que asistí en Quinto Deva, Rojo señalaba como una de las mayores problemáticas, la pretensión de dar sentido anticipado a *lo que hay* en escena. Para esto, coordinaba propuestas dedicando mucho tiempo al abandono del peso del cuerpo, la escucha del tono muscular y la lentitud en los movimientos, dando valor al devenir de tensiones, formas y fuerzas involuntarias sucedidas en el cuerpo y la voz. También, proponía un momento de exploración en donde era recurrente la consigna “improvisen con lo que hay”. Esta pauta habilitaba diversos modos de existir en la realidad de la escena, pero en estas instancias, Oscar insistía en que no nos aferremos a la ficción, al personaje, al relato, o a un estilo actoral para sostener la exploración.

Una noción clave en los talleres de Oscar por esos años fue: la demora. Entre las intervenciones que realizaba durante el laboratorio Oscar decía “demorar, de habitar. De-morarse, de habitarse”. Para quienes asistíamos a esos laboratorios, la demora resultó reveladora por lo que habilitaba como experiencia en la creación escénica. Comparto a continuación un fragmento de la investigación⁸ que llevamos adelante con intención de recuperar aquellas prácticas coordinadas por Oscar que nos permitieran reflexionar acerca del entrenamiento actoral como espacio de experimentación.

Demorar: prolongar la escucha, registrar donde hay promesa de apertura. Demorar, es el comienzo, lugar que se le otorga a la experiencia del caos existente en el vínculo que tiene el cuerpo con la actuación y lo teatral. Podemos reconocer este principio con el origen de un comportamiento sin codificación, asignificante, caótico, sin articulación reconocible. La convención de la representación viene a ordenar, establece límites a lo teatral, reduciendo sus posibilidades de existencia. Habría un espacio en la relación del actor con lo teatral que quedaría relegado. Lo que se busca al demorar, es espaciar ese vínculo con lo propio de la relación, con lo poético de ese espacio, con el goce puro de la actuación.

Demorar-se: Se-demoran las opiniones, interpretaciones e identificaciones. Demorar las asociaciones que rápidamente las convenciones se encargan de recordarnos y que vienen para rellenar el vacío de lo desconocido.

De-morar: de habitar. Un morar que no tiene juicio sobre el momento presente, no se preocupa por lo que está por venir ni se constituye a partir de lo que pasó. Un constante demorar-se para de-morar. Demorar los sentidos que surgen de formas previas y habitar en los sentidos que vienen del sentirse en la pura acción del momento presente.

El cuerpo de la demora se identifica y se distancia simultáneamente de lo sentido y los sentidos, el cuerpo se espera, se muestra a sí mismo en el intento de abandonar sus significaciones en un gesto libre de sentido previo y lleno de sentir. (Buyatti y Cipolla 2016:153)

⁷ Asistí a los talleres y seminarios en Quinto Deva desde 2009 hasta 2012. Trabajé dirigido por Rojo como actor en *Aeropuerto 18-03-08 (2010)* de S.Gonzales, como performer y coordinador de entrenamiento en *La geografía del deseo (2011)* y productor en *Una incierta Master Class (2011)*, *La belleza a veces suele ser perturbadora (2011)*

⁸ El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. Trabajo Fnal de Licenciatura en Teatro. (año 2015) Autores: Natalia Buyatti y Fabricio Cipolla Asesores: Daniela Martín y Marcelo Comandú. Se puede encontrar en el repositorio digital de la biblioteca de la Facultad de Artes de la UNC

La noción de la demora fue ocupando cada vez más espacio en mi búsqueda personal y creativa, pero en 2017 tuve el deseo de proponer un espacio de clases-laboratorio para continuar indagando entorno de la experiencia demorada y su relación con el trabajo del artista escénico. Esta fue la oportunidad para invitar a Graciela Mengarelli a compartir la coordinación de un seminario que llamamos “la demora en la voz y el movimiento”. Con Graciela pude conocer otras prácticas y caminos posibles en los que la experiencia de la demora vivenciada con Oscar tiene lugar.

Mengarelli, concibe al cuerpo como fundamento escénico y como valor expresivo en sí mismo, con la posibilidad de ofrecer una particularidad creativa a la escena, a partir del trabajo con técnicas somáticas y su enlace con la actuación desde el trabajo con objetos. Proponiendo un pasaje de la fisicalidad a la teatralidad, se enfoca en un trabajo sobre sí del/la artista escénico/a abordando la conciencia y vivencia del espacio interno como pasaje necesario para una poetización del y desde el cuerpo. Mas allá de las particularidades de las propuestas de Oscar y Graciela, me fueron resultando familiares. Pero esa familiaridad, parecido o cercanía, no estaba dada por una metodología o sistema de trabajo, sino que estas propuestas hacen eco en eso que identifiqué con la experiencia de la demora.

¿Cómo es que devienen estas prácticas de experimentación? ¿Qué las atraviesa? ¿De qué modo pueden enriquecer a la demora como noción poética y como una posible vía para pensar el trabajo del/la artista en escena?

Primero, un relato de corte biográfico, donde Graciela cuenta cómo ha ido construyendo recursos para su actividad pedagógica y artística; y luego, la sistematización de algunas prácticas que ella propuso para el seminario que coordinamos en 2017 y 2018, darán lugar a poder enlazar reflexiones sobre prácticas corporales en el laboratorio y a la demora como noción poética que lo atraviesa.

Entrevista a Graciela Mengarelli

La instauración de una práctica pedagógica y artística

En febrero de 2021 entrevisté a Graciela Mengarelli para conversar sobre su búsqueda como docente y actriz. El disparador fue las fuentes de las que ella se fue sirviendo para construir un modo de hacer y pensar la actividad artística y pedagógica en las artes escénicas. Me interesa escuchar en este relato, cómo es que se han ido tejiendo distintos conocimientos acerca del cuerpo y la actuación, de cómo se fue instaurando ese modo particular de hacer y pensar el teatro, que devino en un singular estilo pedagógico del cuerpo para la escena y que puede habilitar caminos posibles para pensar procesos de experimentación escénica.

Decidí presentar el relato de Graciela en diferentes apartados que refieren a distintos aprendizajes y experiencias.

El encuentro con el arte: La palabra

Graciela se remonta a su niñez para hablar de aquellas primeras fuentes de conocimientos que fue adquiriendo “*sin saberlo*” dice, y que son a las que ella aún retorna para pensar sus prácticas. A los 7 años de edad, acompañada de su madre, transita por una escuela de declamación: “*en aquella época no existían los talleres de teatro, pero sí había escuelas de declamación. La Alfonsina Storni, en mi barrio. Fue un ingreso poético importantísimo porque no solo realizábamos el arte de declamar sino el estudio de la literatura latinoamericana y española*”. Ella cuenta con humor que en el colegio ya estaba acostumbrada a actuar en los actos, pero es en los festivales de declamación, en el encuentro

con el público, que comenzaron una serie de *“actitudes corporales que no se me fueron más”* y que *“ahora las entiendo más, les puedo encontrar una explicación energética, de cómo se mueven las tensiones en el cuerpo, pero en aquel momento era empezar con mis personales nociones de presencia escénica. Todo esto acompañado de clases de danza clásica. Este abordaje desde la danza, la música y la poesía me fueron dotando de ciertas cualidades importantes para una persona de teatro”*. Graciela recuerda la influencia de Maria Elena Walsh y dice que fue *“una niña a la que se le abrió la cabeza con la poesía, con el mundo de los animales, la naturaleza”* Reconoce el acompañamiento de sus maestras Norma Gómez y Ana María Pellegrín que la acercaron al teatro Rivera Indarte de Córdoba (actualmente San Martín) a trabajar en proyectos de títeres y teatro infantil. Esto alrededor de sus 10 años. Ya en los '60, Graciela participa como actriz en obras del Grupo de Teatro de la Alianza Francesa de Córdoba, dirigido por Juan Carlos Bartoloni. *“Juan Carlos dirigió ‘Palabras’ sobre poemas de Jacques Prévert”*. Una serie de obras en las que actuó luego, entre ellas dirigida por Carlos Giménez, le hacen notar que ella ya formaba parte del teatro *“como una continuidad de lo que ya estaba haciendo. Como un juego que luego va a ser el juego de tu vida”*. Para Graciela, todo este período fue la posibilidad de entrar al mundo de la literatura. *“Comienzan a mezclarse el cuerpo y la palabra. En ese momento leía además a Dostoievsky, Jean Paul Sartre, Simón de Bouvier, Nicolas Guillén. Me imbuí mucho de lo que fuera palabra”*

El Grupo “La chispa” y el teatro de agit prop: El discurso político

“Te estoy hablando de lo que fue el mundo de la nutrición de la lectura, pero también en Córdoba estaba ocurriendo un movimiento político que marcó la historia de la vida política de Argentina”. A finales de su adolescencia vive *“un coletazo de lo que fue el mayo francés”*. *“Había en Córdoba un núcleo importante que fue lo que originó el Cordobazo. La unión obrera estudiantil era tan fuerte que para personas jóvenes como nosotros era imposible no estar, porque era cosa de todos los días, no te podías mantener al margen. Yo militaba en un grupo revolucionario de izquierda y me integré con compañeros a un grupo que se llamó La Chispa. Símbolo de una época, junto con el Libre Teatro Libre y varios otros”* Ella se inscribe en la carrera de teatro y cine en la Universidad Nacional de Córdoba y ahí conoce a quien considera una gran maestra, María Escudero *“Yo escuchaba a María cantar con su caja en el teatrino (espacio teatral de la Facultad de Artes de la UNC que hoy lleva el nombre de María Escudero) que se había inaugurado hacía poco. Cuando el grupo sintió la necesidad de una conducción, porque hacíamos creación colectiva, la llamamos a María que nos sugirió hacer la cantata de Santa María de Iquique que llevamos a escena en el año '70 aproximadamente. Ahí entramos en un momento de la vida política del país que con altos y bajos, flujos y reflujos, avances y retrocesos va a dar en la desgraciada fecha del año '76 con el golpe cívico eclesiástico militar”*. Graciela cuenta que *“las creaciones partían del contacto con grupos de obreros y de lucha, muy inspirados por Brecht, por un pequeño breviario de estética teatral que dábamos vueltas como podíamos, los escritos sobre teatro... Quien también fue clave para nosotros fue Augusto Boal y el teatro del oprimido. En ese momento no había mucha producción de teoría teatral, nos devorábamos esos textos. Sabíamos que existía Stanislavsky, pero yo lo estudié después. Estábamos atentos a los métodos del Agit prop, de agitación y propaganda”* Asistimos a otra continuidad, a otro momento bisagra donde aparece el trabajo sobre lo colectivo atravesado por lo discursivo, un planteo propio del grupo frente a una realidad determinada. Ya no es la palabra del autor, sino la necesidad de encontrar un decir colectivo que dé sentido de unidad y pertenencia. *“Casi que era imposible hablar del cuerpo propio o de aquellas técnicas que trabajan el cuerpo del individuo con la delicadeza y el placer con que lo trabajamos hoy. Regía lo colectivo. Recuerdo aquellos ejercicios que eran*

hacer una máquina entre todos... todo era así, trabajar en la corralidad. Yo había sido secretaria general del sindicato de trabajadores de teatro, ya en esa época pensando en una ley nacional, en lo federal, en la necesidad de la creación de un instituto. Gana la lista de la izquierda de la que era secretaria María Escudero. Como era un gremio de provincia nos teníamos que alinear con el gremio nacional por una cuestión de jurisdicción, nos proponen ser una filial de la Asociación Argentina de Actores. De hecho, viene gente de Buenos Aires de la conducción a oficializar esto... esto sucede en el teatro Boulevard en el '74 y bueno... nos sacaron a los tiros. Fue un desastre nos salvamos de casualidad, un amigo salía con los padrones del gremio por el río... y nos tuvimos que ir. Ahí viene el exilio. Empieza una nueva etapa en mi vida, como en la de varios. Yo me fui en el '76. Me detuvieron en mayo, por milagro me soltaron. Yo sabía que era para seguirme, porque así sucedía a veces, o desaparecías o te dejaban para ver a dónde ibas. Lo supe porque me lo dijeron. Me volvieron a buscar tal cual como yo pensaba. Ahí ya no fui más a ensayar y todos los recorridos que vinieron después en el exterior fueron sin grupo. Paco, que había continuado la dirección del grupo La chispa, junto a otros compañeros se radicaron en Cuernavaca y yo en el DF. Entonces ya no estuve en lo que Paco hizo en México”

El exilio: Brasil y el encuentro con la corporeidad

“Llego a San Pablo, en principio de visita a un amigo, y descubro un país muy propicio para el arte, fue muy especial, al menos para mí”. Le recuerdo a Graciela, que en una entrevista que le pedí en 2015, ella dice que encontró en Brasil personas con mucha musicalidad. Advertimos juntos un retorno a aquello que en la infancia apareció como una puerta a lo poético de la mano de la música, la danza y la literatura, “fue una revitalización del cuerpo” dice Graciela.

“Me quedo, por la posibilidad que ese país me brindaba. Comienzo a introducirme en este universo tan rico que es el del cuerpo y el movimiento. San Pablo es la New York Latinoamericana, es impresionante, pasan todas las mejores compañías de danza, de teatro, los mejores festivales de cine. Comienzo a hacer laboratorios y cursos con quienes luego fueron mi grupo de teatro-danza, sobre distintos sistemas de trabajo del cuerpo.” Graciela allí conoce con María Duschenes y J.C. Viola al sistema de Laban, la eutonía con Berta Vishnivetz, las corrientes de trabajo bioenergético de Lowen y Raich como también el sistema Feldenkrais, entre otros. “Se dio la conjunción del tiempo personal con el tiempo social. Allá también estaban en dictadura, no tan fuerte como la de acá. Allá se desarrollaba una corriente importantísima del cuerpo un poco importada del Health Movement de Estados Unidos en la salud y en las artes. Este flujo me toca muy de cerca. En Brasil, se editaba una serie de material escrito sobre el cuerpo, por la editorial Sumus, donde llego a nombres de libros, personas, sistemas de trabajo, además de las prácticas que hacíamos con el grupo. Acá nunca vi que tenga esa fuerza, el psicoanálisis ha tenido un peso enorme culturalmente hablando. Allá todo el mundo iba a aula do corpo, ibas a hacer algo del cuerpo.”

“Esto fue un antes y un después en mi vida. Yo me sentía flojita de cuerpo en “La Chispa” eso de que estaba paradita, agarraba un trapo, eso sí rojo y con la mano izquierda... ¡y hacete cargo! Claro que había nociones, pero eran mas del mundo de las ideas o algunas nociones espaciales. Pero esta teoría del cuerpo aplicada a la escena, la posibilidad de haber visto los espectáculos de Pina Bausch y haber hecho algunas clases con ella, y otras compañías, con José Limón... bueno después ni hablemos de la antropología teatral, pero esto era otra cosa. También la posibilidad de estar en el propio movimiento teatral brasilero, conocer a Augusto Boal. La gente, la calle, tan distinto. Esto fue muy sanador, por la posibilidad de destruir el binomio cuerpo – mente.” Graciela señala una inquietud que

comenzó a tener en su práctica porque *“el cuerpo, cuerpo solo, era danza, y yo había entrado en el grupo por mi teatralidad. Entonces, había que combinar el cuerpo con algo, y ese algo para mí fueron los objetos. Los objetos siempre me han atraído (Graciela abre las manos, se sonríe y mira todo el espacio de su casa donde estamos conversando, repleto de objetos de todo tipo y tamaño) Me han atraído por todas las posibilidades que le dan al cuerpo. El universo de lo no dicho empezó a ser muy valorado escénicamente, por darle lugar a otras cosas que no fueran la palabra. A permitírtelo, vos, actor o actriz. ¡Una revolución! Porque antes el texto era una jerarquía. Ese mundo no revelado hasta que no sucede...y para eso hay que organizarse un mundo, ya sea con piedras u otras cosas. Pero imagínate si yo acá en los '70 me iba a poner a jugar con piedras.”*

El regreso a “La cochera”: la instauración de un modo singular de hacer teatro desde el cuerpo. La dupla Mengarelli-Giménez.

“Yo vine invitada al primer Festival Internacional de Teatro en Córdoba en 1984. Recibo una invitación y vine a dar un curso sobre el sistema de Laban. Acá ya circulaba un material editado por Paidós “Danza educativa moderna” pero no había un trabajo hecho sobre eso o un abordaje hacia el teatro. Paco ya estaba de vuelta trabajando con algunas personas abriendo La Cochera. Yo había empezado a dar talleres de educación somática en La Cochera y, en el año 85 abrimos unos talleres juntos con Paco. Eran talleres largos que duraban como tres años. En el primero empezó Oscar. Nosotros al tercer año montamos una obra y el primer fruto fue “Los Ratones de Alicia”

“En estos talleres me pude explayar, a partir de algunos experimentos que ya había probado en San Pablo con J. C. Viola. Yo trabajaba con mucha dedicación seleccionando las músicas para cada momento. No se trataba de poner una música cualquiera para que el actor se mueva, sino para trabajar ciertas cosas, muy particulares. Otra característica, fue que iban personas que no eran actores, eran muy jóvenes, pero muy talentosos. Ahí aprendí muchísimo... si vos no le acercas un juguete a un niño que él pueda manejar sin temor, con libertad, nunca va a poder jugar a nada. Lo que yo hacía era una larga hora minuciosa de trabajo corporal, casi siempre nos dedicábamos en una parte del cuerpo, por decirte la columna y luego a todo el cuerpo. Y después otro momento que llamamos de los colectivos, que soltábamos al ganado al espacio, solos, sin aquellas consignas tan marcadas de ejercicios, tan pautados, que lo único que puede hacer uno es responder a la consigna, pero de creación, no pasa nada”

“Yo había hecho un ensayo de esto en la escuela de teatro Macunaíma en San Pablo, donde trabajé con una actriz y directora teatral Carlota de Lima Novaes, un esquema de trabajo que luego le propuse a Paco. Se trataba de arrancar desde el cuerpo, decía yo, desde un abordaje nuevo del cuerpo, para luego desembocar o arribar a lo teatral. Yo me empecé a dar cuenta ahí con Carlota en cómo se podía hilvanar esto del cuerpo con el teatro, o lo que llamé después el paso de la fisicalidad a la teatralidad. Con Carlota se dio una manera improvisada de ir armando las cosas, pero improvisada en el sentido de lo que fue sucediendo. Tuvimos una profesora Joana López, a través de ella yo conocí la eutonía. Ella había estado con Gerda Alexander en Dinamarca y entonces fue trayendo los mensajes del cuerpo. Éramos muy maestrulis, programamos con lujo de detalles cada ejercicio. Yo me encargaba más de los trabajos del cuerpo y ella de los juegos dramáticos. Así fue que yo vi cómo se hermanaban estas cosas. Digo esto porque con Paco nunca programamos juntos una clase, nada. Paco supo porque me vió dar clases en los talleres de educación somática; él no participaba, pero miraba desde la puerta curiosamente estas nuevas formas de moverse, yo me daba cuenta que él miraba con curiosidad. Él me dejó hacer siempre con una libertad

absoluta”. Le pedí a Graciela si podía recordar cómo eran aquellas clases, qué se hacía, cómo se organizaban entonces las clases con Paco sin una planificación, a lo que responde *“hay un vínculo que es como un colchón que te permite experimentar con claridad. Lo que sí hablábamos con Paco, era qué perfil iba tomando el grupo en el decorrer del trabajo”.*

“A los talleres de la cochera iban personas jóvenes, que no eran actores, sin vicios, sin estereotipos. Mis sistemas de trabajo eran la eutonía, el sistema de Francois Merciers, Feldenkrais, la Bioenergía. Porque cada sistema es diferente, algunos abordajes toman más lo óseo, otros lo muscular.”

“¿Qué hacía yo? Tomaba un tema corporal. Me gustaba arrancar por la columna vertebral, como la estructura del cuerpo humano, tiene un papel bastante central. Era abordado con mucha atención. Primero, un ingreso al cuerpo de cada uno, a este lugar del cuerpo donde nos íbamos a situar para profundizar un conocimiento de cada día. Siempre empezábamos en el piso, porque el suelo nos sostiene, tiene esa gravedad que nos atrae, es un campo de atracción. Esa entrega al piso significaba sentir el territorio de otra manera. Era una manera de comenzar por la tierra. La evolución del movimiento humano desde el feto, de cómo te desarrollas en un medio líquido y después pasamos a otro medio hasta llegar a la verticalidad. Esa evolución que tiene el cuerpo de uno, físicamente hablando, es la misma que tuvo la especie humana. La vida nació en el agua, reptamos, andamos en cuatro patas y luego nos paramos. Entonces, el contacto con el piso da una seguridad, un enraizamiento, de empezar a sentir dónde estamos parados. Hacíamos ese recorrido, atendiendo a lo que va sucediendo en cada pasaje hasta estar de pie durante el abordaje de la columna. Había un momento que era pasar de esa toma de conciencia al movimiento en general con un estímulo musical, primero individual y luego en duplas, en un encuentro con el otro donde hay un diálogo y contagio tónico. Se va creando así una vibración, un modo de estar compartido en la escena. Y ahí venía el momento que llamamos con Paco, los colectivos. Era como abrir la puerta para salir a jugar. Y siempre algo del material trabajado, refiriéndome a lo que el cuerpo encontró, conoció, la vértebra o el dolor que descubrió, la posición que le surgió distinta a la habitual. Siempre algo de esto se lleva al colectivo.”

“Paco no daba un ejercicio, trabajaba consignas, o traía inspiraciones que tenían que ver con el mostrar algo en escena posterior a este trabajo. Por ejemplo, Alicia en el país de las maravillas. Y ahí aparecía el abordaje que cada uno hacía de ese texto, que eran tan disímiles. Se iba creando un lenguaje propio del grupo. Se desataba un juego donde algunas cosas caían de pura casualidad.” Pero Graciela remarca constantemente la acumulación que brindaba el trabajo corporal en el mundo poético creativo personal y colectivo *“porque para ser libre con el cuerpo hay que tener un repertorio, conocer todas sus posibilidades, si no llegamos siempre a lo que nos han enseñado, a estrictos códigos establecidos.”* ya que le permite a los actores y actrices una libertad muy grande de exploración en el movimiento, *“distinta a otro tipo de adquisición de técnicas de lo que podría ser la antropología teatral de Barba, que sin duda es importantísima y que es realizada desde principios muy estrictos que después se codifican y partiturizan. Yo me he quedado con la boca abierta en sus espectáculos y talleres, pero no era nuestra búsqueda. En La Cochera, había una entrega y una falta de exigencia a acertar una consigna... creo que por eso me fui acercando a determinadas técnicas y no otras, porque eran las que a partir del tipo de experimentación nos permitían arribar a algo que buscábamos.*

La demora en la voz y el movimiento. La experiencia de un seminario de teatro.

Suena una grabación de cuencos tibetanos, enlazados a algunas notas pedales que se prolongan graves y espesas por el espacio de luz tenue amarillenta con fondos negros, entre los que se dejan ver miles y miles de partículas flotando y pesando hacia el suelo y el techo. No está claro de dónde vienen los sonidos, pero se amigan perfectamente con los ladridos de los perros en la calle, las conversaciones de los vecinos en las veredas y algunos autos que pasan. Las siestas de otoño en Córdoba son de un amarillo dorado y cálido. El sol pega brillante en las paredes del teatro La Luna, y se mete por la ventana de la sala que da a la calle del barrio Güemes en un haz oblicuo. Yo estoy en el pasillo y en la falda una planilla con nombres. Hasta la vereda sigue sonando la grabación de *Brian Eno* a la espera de las personas que vienen al seminario. Cuando uno llega de la calle, atraviesa ese pasillo anaranjado y entra a la sala de fondos negros, se encuentra de frente, bajo aquel haz de sol entrando por la ventana, a Graciela Mengarelli, “La Menga”, acostada panza abajo y acomodando sobre un lienzo, hueso por hueso, un esqueleto humano. También, hay al lado de la puerta una mesa con tacitas y té caliente. Así comenzaba en junio de 2017, el seminario de teatro que llamamos “La demora en la voz y el movimiento”. Fue un seminario-laboratorio de 5 encuentros al que asistieron actores, actrices y personas dedicadas a la música. Una segunda versión de la propuesta se realizó entre mayo y junio de 2018 en la Universidad Provincial de Córdoba en el marco de los cursos de formación continua de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Educación y Salud. En este contexto, asistieron estudiantes de psicomotricidad, psicomotricistas profesionales y psicólogos interesados en explorar la corporeidad desde los lenguajes escénicos. A continuación, algunas prácticas y nociones claves en el enfoque del trabajo exploratorio del cuerpo para la escena que Mengarelli propuso en este seminario.

De los huesos a la escena: La vivencia del espacio interno

La Menga está sentada en el piso, alrededor suyo están los asistentes al taller y yo. Todas las personas ahí presentes rodeamos el lienzo sobre el que reposan meticulosamente ordenados los huesos de un esqueleto humano. La Menga habla. Va pintando un paisaje acerca del cuerpo humano con las palabras. Habla de la evolución, de lo genético, de las células, también de la construcción corporal en los primeros meses de vida, del diálogo tónico bebé-mamá, del cuerpo en relación a lo cultural, lo simbólico, y las artes. La Menga va hablando y pasando huesitos de mano en mano, para que otro tipo de información de cierta textura, forma y peso, llegue por el tacto. Como si entre las palabras de ella y el tacto de cada quien, se pudiese ir dando lugar a una representación o más bien una conciencia, que no es sólo del orden de la información sino del movimiento, un micromovimiento que percibe, que toca como desde dentro en diálogo con lo que recibe como palabra y tacto.

Para Graciela Mengarelli, resulta necesario transitar por la vivencia del espacio interno, como pasaje hacia una poetización del y desde el cuerpo en escena. La conciencia ósea facilitaría una referencia para el sostén del cuerpo y la conciencia de los apoyos, permitiendo una liberación muscular que colabora en la relación de gravedad del cuerpo con el suelo.

Este principio de conciencia ósea y liberación de los músculos es tomado de los aportes de Gerda Alexander en la Eutonía.

El trabajo de la conciencia ósea, así como también de los músculos y la piel, no refieren a una conciencia teórica acerca de lo anatómico solamente o a la construcción de una imagen estanca del cuerpo humano, sino a un trabajo muy sutil y concreto de percepción y atención.

Este esfuerzo perceptivo nos conduce directamente a una vivencia de la temporalidad, porque para percibir algo, es necesario cierto tiempo. Aquí dos consideraciones valiosas para pensar la demora y el laboratorio: 1) La vivencia del espacio interno no debería entenderse como un ensimismamiento. Se considera al cuerpo fuera de los paradigmas binarios, adentro/afuera, acción/pensamiento, sensación/acción, activo/pasivo, y se lo concibe siempre en una vincularidad. El trabajo sobre la atención hacia la relación con la gravedad, no puede separar la percepción de los huesos de su relación con el espacio, los objetos, los/las otros/as. 2) El tiempo de la vivencia, es decir ese trabajo de atención, no es un tiempo pasivo, la relación con la gravedad implica una serie de ajustes constantes del tono corporal y de redistribución de tensiones, lo que habilita un trabajo sobre la sensación en el sentido deleuziano, pensando un cuerpo atravesado por líneas de fuerzas y constituido por zonas de intensidad⁹. En ese sentido, la atención implica escucha y actividad, una resonancia. Este trabajo entre sensación y acción es un gesto creativo: el movimiento que implica esta percepción ósea atenta a la gravedad, resulta en micro o macro deslizamientos, traslaciones, rotaciones, contracciones del cuerpo en el espacio. Estos movimientos no son solamente un traslado del cuerpo de un punto a otro, ¿cómo es que esto se considera un gesto creativo? Desde los principios eutónicos¹⁰, la vivencia del espacio interno implica la percepción de la forma, tamaño, dirección, posición y estructura del tejido óseo en el espacio único e irrepetible que cada individuo es (recordemos que la percepción aquí es acción, movimiento). David Lapoujade (2018), nos dice “no hay ser sin manera de ser. No se puede acceder al ser más que por las maneras en que se da” (13). En este sentido percibir es crear. El trabajo de atención implica un *verse* y *darse a ver*, al poner el cuerpo en movimiento desde un singular trabajo intuitivo con la sensación. Lapoujade toma la figura del testigo para referirse al sujeto que percibe “percibir no es simplemente aprehender lo percibido es querer testimoniar o dar fe de su valor. Le incumbe la responsabilidad de hacer ver, entonces deviene creador”. (19)

Aquí el trabajo del percibir no es un mirar como desde afuera sino un *verse*. Esta acción intuitiva, que habilita la percepción desde la singularidad que cada uno es en cada momento, conforma un punto de vista. Esta construcción no es estática, se da en un espiral complejo entre *verse*, *darse a ver* y la conciencia de *ser visto*.

Las prácticas de conciencia ósea que Graciela comparte, implican a veces un inventario y un mapeo de la estructura ósea que ella va nombrando mientras que, quienes practican, ponen en juego esa percepción que *toca como desde dentro* en una atención hacia la gravedad. Otro trabajo, tiene que ver con las trinidades: el reconocimiento de familias óseas que conforman el cráneo, el tórax y la pelvis. Recordemos que el suelo para Graciela significa sentir el territorio del cuerpo de otra manera. Así es que, a través de una posición horizontal, diversas prácticas de observación, rotación o micromovimientos redistribuyen tensiones existentes en cada caja, que permiten una nueva organización tensiva en busca de deshacer hábitos expresivos cotidianos y escénicos (podemos mencionar las manos, el rostro, la parte frontal como zonas jerarquizadas de la expresión y/o comunicación)

Estas prácticas son acompañadas por la respiración consciente. Un trabajo sobre la propia respiración, desde la que se posibilita una escucha actual del cuerpo. La respiración es fundamental en este trabajo de pesar y redistribuir tensiones, por ser uno de los factores que facilita la modificación del tono y los ajustes necesarios en el trabajo de atención.

Es así que desde la respiración consciente y la conciencia ósea se les pedirá a los/las practicantes que, atentos al devenir que producen esos principios de trabajo, exploren el movimiento en el espacio. Aquí se pondrán en juego los descubrimientos de cada quien sobre

⁹ Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación (2ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.

¹⁰ Vishnivetz, B. (1994) Eutonía. Educación del cuerpo hacia el ser. Bs. As, Ed. Paidós

la vivencia de su espacio corporal: una zona del cuerpo, un hueso o grupo de huesos, cierta tensión, darán lugar a variaciones posibles y actualizadas en su relación con el peso y, que darán cuenta de una manera singular y provisoria de *verse* y *darse a ver*; es decir, de hacer escena, pensando la escena como poetización del cuerpo y a éste como lo que Jean Luc Nancy define como abierto y expuesto¹¹. En este sentido, se considera lo poético o lo metafórico, a partir de esa exposición del cuerpo actualizada y corrida de sus hábitos expresivos, gracias a un trabajo de atención que nuclea sensación y acción al mismo tiempo. La escena entonces, como un espacio-tiempo compartido donde se manifiesta un proceso de transformación y corrimiento desde la corporeidad.

De la fisicalidad a la teatralidad: El trabajo con objetos

Quisiera en esta parte hacer foco en uno de los recursos más frecuentes en las prácticas pedagógicas y artísticas que propone Graciela Mengarelli: el trabajo con los objetos. Podemos distinguir dos grandes instancias del uso de los objetos en este abordaje, teniendo en cuenta a los objetos como mediadores en la construcción de corporeidad y el objeto en la exploración de sentido y fuente de teatralidad.

Graciela descubre en los objetos una fuente inagotable de información sensible y creativa para el trabajo de actores y actrices. Hay que diferenciar este abordaje objetual del que se hace particularmente para un teatro de objetos.

En el seminario que coordinamos, trabajamos con cañas, pelotas y piedras. Podemos asociar al trabajo con los objetos, las dimensiones de músculo y piel. Si bien comprendemos al cuerpo como vincularidad, imposible de separar en su acontecer, lo hacemos a fin de pensar en un proceso de construcción corporal que se va haciendo por acumulación y sedimentación de trabajo por capas. Además, estas dimensiones funcionan como una referencia, no solo a nivel pedagógico, sino también como sostenes posibles que el/la artista escénico/a toma para su propio trabajo. La atención hacia una u otra dimensión, habilita un repertorio intuitivo de variaciones posibles,

ya que su práctica a través de la autopercepción y la observación de los demás le permite vivir estilos singulares en el cuerpo, experimentar diferentes modos de expresión, y contar con diversos potenciales tónicos. ¿Por qué nos interesa el tono? pues las hipertonías o las hipotonías definen absolutamente una forma de estar en el espacio, una forma de relacionarse con el otro y poder armonizar ese tono muscular permitiría al actor acceder a una infinita variedad de gamas tónicas de las cuales podrá hacer uso escénicamente (Mengarelli, 2011).

Una posibilidad del trabajo con objetos como mediadores en esta armonización tónica y relación con los/las otros/as son las cañas y las pelotas. Uno de los encuentros en estos seminarios, tuvo como hilo conductor al objeto caña, acompañando este pasaje de la autopercepción al encuentro con el/la otro/a. Todo un primer momento de registro del objeto, su tamaño, forma, peso, densidad, un registro que no es únicamente con las manos sino también con el rostro, el pelo, las costillas, y todas las zonas del cuerpo con las que se pueda explorar ese contacto parados/as o acostados/as sobre las cañas. Su rigidez señala lugares donde se acumula la tensión muscular y otras donde el tono es bajo. A continuación, técnicas de masajes y estiramientos con cañas permiten un amasado de la musculatura que apunta a la flexibilidad del tono. No como una flexibilidad gimnástica, sino que se debe entender el tono ligado a la emoción, a un estado corporal flexible, disponible, puesto fuera de sí. Y, en este punto, me interesa señalar que no se trata solamente de técnicas de relajación, se trata de una

¹¹ Nancy, J.L. (2016). *Corpus* (3ª Ed.). Madrid: Ed. Arena Libros.

práctica en detalle sobre el lugar que habilitamos al/la otro/a y lo otro. La idea de lo disponible como estar dispuestos a hacer lo que sea en escena, se distancia con el trabajo de silenciamiento y escucha que la demora procura. Una instancia que sigue a estos trabajos con las cañas, es volver al suelo para registrar la actualidad del cuerpo, qué cambió, qué redistribuciones nuevas sucedieron. En las prácticas del sistema Fedora Aberastury, coordinadas por Isabel Pinczinger en las que tuve oportunidad de participar, se dice que en la práctica *uno está detrás de lo que sucede*, como un lugar donde la voluntad desde un *yo* se desactiva y se habilita una escucha hacia otras relaciones de fuerzas que ponen al cuerpo en movimiento en relación con el entorno. En el trabajo de conciencia ósea, Graciela focaliza en la columna vertebral. Estar en la columna, fabricar ese *estar detrás de lo que sucede* desde la relación con la gravedad, es ceder ese espacio a la aparición del/la otro/a o lo otro. Los objetos como mediadores en la construcción de esa disponibilidad, no refieren solamente a relajar el cuerpo para liberarlo de tensiones y que pueda *hacer de todo*, sino a la construcción de esa disponibilidad, esa puesta fuera de sí, afinación de la escucha en una relación.

Pasemos ahora al trabajo con objetos como fuente de teatralidad, a partir de un encuentro en el que trabajamos con piedras de distintos tamaños, muy pequeñas, medianas grandes, planas, con puntas, redondas. El trabajo comenzó recapitulando la conciencia ósea, focalizando en el paso de pesos y los apoyos, en la horizontalidad y la caminata, particularizando las cajas pélvica y craneana, aumentando y disminuyendo el juego de vaciado y llenado de peso en una u otra, habilitando desplazamientos, rotaciones y orientaciones múltiples en el espacio, atento a un recorrido desde la gravedad. A continuación, distribuimos las piedras en todo el espacio invitando a los/las participantes a tomar contacto, primero desde lo más habitual que suelen ser las manos y luego otras zonas, provocando una relación de identificación con el objeto, casi simbiótica, donde la línea que divide *yo* y *la piedra* se vuelve difusa. En ese contacto atento y a la escucha, se recibe la información sensible que ofrece el peso, el tamaño, la temperatura, las nervaduras, protuberancias y rugosidades propias de cada piedra. Graciela señala que no se trata de explorar habilidades de manipulación o puesta en movimiento de las piedras, sino un trabajo en sentido inverso, como si fuera la piedra la que te mueve. El trabajo consiste en estar en un detalle de la sensación, en un acomodo del cuerpo entero a ese objeto. Podríamos pensar aquí en dos maneras en que se construye la otredad: una que consiste en la escucha atenta hacia el objeto, extraño a los hábitos corporales, en ese esfuerzo de no imponerle movimientos o sentidos a la piedra; y otra, en lo que aparece como corporeidad, en lo que se da a ver como exposición de esa experiencia sensible, en los sentidos que aparecen como transformaciones de la materia, metamorfosis permanente de una corporeidad en proceso. Se trata de un esfuerzo por estar *a la altura del material*, corrido de una intencionalidad *sobre el material* y seguirle el rastro a las conexiones inesperadas en esa relación cuerpo-objeto. En el encuentro del seminario se revelaron una cantidad de situaciones corporales, espaciales, afectivas, con rasgos de teatralidad singulares por las maneras de *verse* y *darse a ver*. En palabras de quienes participan no solo surge la referencia a cierto redescubrimiento de la corporeidad sino además de lo que aparece como paisaje del cuerpo, como una identidad no revelada hasta ese momento, como la intriga por querer aprehender todo del cuerpo de ese que se muestra y se despliega frente a uno, pero que va cambiando y desaparece.

En el relato y análisis de estos abordajes, la vivencia del espacio interno y el trabajo con los objetos, se deja ver aquello que Graciela Mengarelli llama *el paso de la fisicalidad a la teatralidad*. Este pasaje implica un trabajo sobre el propio cuerpo en relación al entorno desde un enfoque, podríamos decir propioceptivo, no escénico aún. Pero que es desde allí donde a través de una fuerte implicancia en la atención sobre la sensación/acción, el cuerpo se revela

como *otro/a* o da lugar al encuentro con *lo otro* en un proceso constante entre hacer y deshacer, mostrar y ocultar.

Algunas consideraciones finales

A continuación, me permito desprender algunas reflexiones que, indagando en estas prácticas de experimentación escénicas, intentan pensar la noción de la demora como atravesamiento poético en el laboratorio escénico. ¿Qué claves habilitan procesos de experimentación y qué implicancias tiene en el trabajo del/la artista escénico/a?

Desde estos enfoques, podríamos situar al entrenamiento actoral y la creación escénica como prácticas de silenciamiento y escucha corporal. Estas prácticas, habilitarían un cuerpo en situación de habitar más que de producir o, dicho de otra manera, un cuerpo que produce condiciones de habitabilidad y existencia que dan lugar a la experiencia singular del acontecer escénico, en lugar de ser instrumento o estar en función de referencias técnicas, estilísticas o significantes pre-existentes que garantizarían cierta expresión validada de los cuerpos. Un cuerpo a la escucha, habilitante, que dé lugar a pasajes perceptivos que conduzcan a la captación de fuerzas, formas y tensiones que hacen a los cuerpos y objetos que conforman el espacio escénico. Relaciones atentas entre actividad y pasividad, una retroalimentación de una en y con la otra, donde la espera también es un hacer, dando lugar a que se manifieste el pulso de las fuerzas que mueven al cuerpo en relación al entorno y los/as otros/as.

Para sostener la demora como poética del laboratorio, debemos desligarla de la idea de lentitud, ésta será una de tantas variaciones posibles. Debemos correrla de ese valor negativo que se le atribuye al cuerpo demorado como uno que llega tarde, a destiempo y pensarla como habilitante de un tiempo pleno¹² y de un estado que da lugar a modos posibles de habitar la corporeidad sin definir una velocidad.

Las prácticas puestas en juego buscan poner el foco en el trabajo perceptivo del/la artista escénico/a atravesado por el aquí y ahora del cuerpo sensible en escena. De este modo, el sujeto que percibe deviene creador: en ese aquí y ahora, el sujeto/artista no solo *se percibe*, sino *da a percibir*, es decir no sólo aprehende algo de sí sino que además al exponerse y *ser visto/a* es testigo/a de lo percibido, sienta su valor. Las prácticas de silenciamiento y escucha habilitarían ese pasaje de sujeto que percibe (*que ve*) a sujeto creador (*que hace ver*).

Este enfoque creativo envuelve un proceso de comunicación no mediada por la ficción o el sentido en tanto significación o inteligibilidad sino por la presencia, por una manera de existir en escena, que en todo caso dará lugar a construcciones de sentido abiertos, del orden de las metamorfosis producidas en los cuerpos y materialidades de la escena. Un sentido que tiene su acceso no por lo que cuenta sino por la manera en que se dá. Este proceso de comunicación instala así una experiencia compartida. La inteligibilidad o significación no será el fundamento de lo que existe en escena, así como tampoco la demostración de un método o estilo preexistentes. No es que no tengan cabida como recursos posibles dentro del laboratorio, sino que se plantea repensar el vínculo que tendemos con estos factores jerarquizantes. Nuestro trabajo como artistas o coordinadores, en el laboratorio atravesado por la noción de demora, implicaría una atención particular al presente sensible y llevar a cabo acciones que no lo inhiban, sino que favorezcan su proceso de constante actualización. El proceso de construcción de sentido entonces, estaría vinculado a un sentir y no a producir condiciones de inteligibilidad. La escena y el sentido como exposición de una metamorfosis se constituye en un acontecer, en un afectar y ser afectado, antes que un significar. En este sentido se promueve la demora como un trabajo sobre la atención hacia una escucha sensible

¹² Han, B. (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder

de *lo que hay* y una retirada de la intención como voluntad productiva y de dar sentido inteligible.

Graciela Mengarelli, al hablar sobre el trabajo que desarrolló en los talleres y espectáculos de La Cochera, hace referencia a una técnica distanciada del objetivo de reproducir (una forma o una destreza) y enfocada en un redescubrimiento de la corporeidad que deshacen automatismos o corazas expresivas. Este modo de transitar la técnica o de explorar la escena implica una dis-posición hacia lo otro y el/la otro/a. Un diálogo tónico, una puesta fuera de sí. Reflexionando sobre las implicancias que este enfoque del trabajo creativo pone en juego, Mengarelli se refiere a las nociones eutónicas de regulación del tono y conciencia ósea que le posibilitaron la construcción de una alerta hacia el aquí y ahora. Construir ese estado de alerta y de atención hacia lo que conecta, lo que hace conexión con la otredad, es lo que para Mengarelli posibilita la aparición de rasgos de teatralidad desde una experiencia singular. Pensamos así en un actor/actriz que transita entre la actuación y la performance¹³, por esto es que le denominamos artista escénico, porque nos permite abrir el campo de posibilidades de acción y de manifestaciones escénicas diversas, resistentes a categorías fijas.

Este enfoque a partir de la noción de demora y las prácticas descriptas marcan un camino posible para contemplar en nuestras prácticas las tensiones entre técnica y experimentación, prácticas de laboratorio y composición, percepciones de los/las artistas y construcciones de sentido.

De ninguna manera este escrito intenta ser totalizador o dibujar una línea que separe entre mejores o peores, actuales y caducas prácticas y pensamientos sobre la escena. Son reflexiones en proceso, que se despliegan a partir de las experiencias en diferentes espacios de práctica escénica donde se construye y circula un conocimiento particular.

¹³ Bonfitto, M. (2013). *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.

Bibliografía

- Bonfitto, M. (2013). *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación (2ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.
- Han, B. (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder
- Lapoujade, D. (2018) *Las existencias menores*. CABA: Ed. Cactus
- Nancy, J.L. (2016). *Corpus (3ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.
- Vishnivetz, B. (1994) *Eutonía. Educación del cuerpo hacia el ser*. Bs. As, Ed. Paidós

Artículos

- Buyatti, N. y Cipolla, F. (2016). El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. *Sendas. La revista académica de los Trabajos Finales de la Facultad de Artes*, N° 1 otoño de 2018 Pp. 140-165 <http://sendas.artes.unc.edu.ar/> ISSN 2618-2254

Tesis doctorales

- Comandú, M. (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*. Director Hernan Ulm Co-directora Ariela Battán Horenstein. Tesis final doctorado de artes con especialidad en artes escénicas. Universidad Nacional de Córdoba.

Enlace repositorio digital de la Facultad de Artes UNC:

<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15152>

- Martín, D. (2018) *Teatros de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas*. Directora Julia Lavatelli co-directora Mabel Brizuela. Tesis final doctorado de artes con especialidad en artes escénicas. Universidad Nacional de Córdoba.

Enlace repositorio digital de la Facultad de Artes UNC:

<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15250>

Ponencias

- Mengarelli, G. (2011) *El teatro en el cuerpo. Fundamento corporal de lo dramático*. Para el 1º Congreso Latinoamericano: La corporeidad en la escena contemporánea en la UNICEN – Tandil 2011. (No publicado)

Video

- Lavatelli J. (2020) Clase 9: "El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia)", *INTEGRANDO SABERES*: https://www.youtube.com/watch?v=22TO4dluiv4&ab_channel=InstitutoNacionaldelTeatro