

Recibido: 25 de febrero 2020

Aceptado: 28 de septiembre 2020

El sentir del tiempo como raíz de la creación escénica

*Rocío Ferreyro*¹

Resumen

El presente artículo, desarrollado en el marco del Programa de Apoyo a la Investigación: *Convocatoria Nuevas Investigaciones. Nuevxs Investigadorxs*, impulsado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN)², aborda los avances de una investigación a través de la práctica artística. Con el objetivo de alcanzar una visión más amplia y enriquecida sobre el “*sentir del tiempo*”, se indagan, mediante la improvisación, aspectos cualitativos y sensibles del tiempo, motorizando la creación de acciones. Por consiguiente, este estudio contribuye a desplegar la pregunta sobre el tiempo en el trabajo creativo para la escena y en la práctica con actores.

Palabras clave: vivencia del tiempo - duración - improvisación - creación escénica - Investigación a través de la Práctica Artística

Abstract

This paper, developed within the *Research Support Program: Call for New Research. New Researchers*, promoted by the Department of Research and Postgraduate Studies of the Faculty of Art (UNICEN), deals with the progress of research through artistic practice (PaR). In

¹ Actriz y Directora Teatral. Licenciada en Teatro - Ayudante en la cátedra Rítmica (Carrera de Teatro, Facultad de Arte). Auxiliar de Investigación en el Proyecto: “La experiencia rítmica en el arte del actor. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística” (Facultad de Arte, avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología, UNICEN, Tandil. Directora: María Belén Errendasoro. Código: 03/G171. Período: 01/01/2018 al 31-12-2020). rocioferreyro@gmail.com

² Año 2019. Docente tutora: Mg. María Belén Errendasoro.

order to achieve a broader and richer vision of the "feeling of time", qualitative and sensitive aspects of time are investigated through improvisation, motorizing the creation of actions. Therefore, this study contributes to unfolding the question about time in creative work for the scene and in practice with actors.

Key words: time experience - duration - improvisation - scenic creation - practice as research

Introducción

El tiempo se vislumbra como un elemento vital y un pilar fundamental para el hacer escénico, sin embargo he podido rastrear la existencia de escuetos materiales que analizan la *vivencia del tiempo* del actor sin adherirse a representaciones objetivas. ¿De qué modo referirse al tiempo si no es a través de las horas, minutos, segundos, ciclos? Indago aquí otros anclajes distantes de un *tictac*, con la intención de ofrecer una mirada con capacidades para nutrir la sensibilidad artística y potenciar el hacer creativo. Estas aspiraciones son las que reúne y elabora el presente artículo, exponiendo los avances de una investigación sobre el *sentir del tiempo* en la actuación y la escena, desarrollada en el marco del Programa de Apoyo a la Investigación *Convocatoria Nuevas Investigaciones. Nuevxs Investigadorxs*, impulsado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN, Tandil, 2019).

Para adentrarme en la indagación de un tiempo percibido y vivenciado, la experiencia puso de manifiesto que encauzarse en una investigación a través de la práctica³ resulta trascendental. En estudios afines, me he posicionado como actriz-investigadora arribando a elaboraciones teóricas⁴, desde allí se desprende la decisión de cambiar el punto de vista y situarme en el rol de

³ Otros antecedentes en la temática se pueden encontrar en mi Tesis de Grado: *El tiempo en la acción. Variaciones y derivaciones a partir de la experimentación con velocidad y duración*. Facultad de Arte, UNCPBA. Año 2019.

⁴ Rocío Ferreyro, "Durando....Transcurriendo. Una forma de habitar el tiempo". Ponencia presentada en las *II Jornadas de Investigación a través de la práctica artística* ISBN 978-950-658-489-4.

directora-investigadora, con el propósito de darle continuidad, un mayor desarrollo y enriquecer aquella mirada. Se pretende que el saber reunido en dichas experimentaciones individuales sea transferido a la experiencia escénica con una actriz⁵. El trabajo vinculado a ella, que está al corriente de las indagaciones, permite enriquecer la construcción de conocimiento sobre mi objeto de estudio a través de la exploración creativa, análisis, reflexión, interpretación, conceptualización y nuevas reelaboraciones dadas, tanto en el proceso como al finalizar la etapa de ensayos. Llevar adelante el estudio “desde dentro” de la práctica, posibilita a partir de un enfoque individual, expandir los conocimientos y ofrecer un aporte al campo de la actuación y dirección teatral.

La vivencia del tiempo posee una condición huidiza. Si el esfuerzo está puesto en captar sus huellas, darle entidad y un lugar de privilegio, me pregunto si ese sentir del tiempo que transcurre puede conducir hacia la creación de material escénico y de qué modo afecta y transforma el accionar de la actriz. Una práctica específica aporta reflexiones para arribar a la comprensión y conocimiento del objeto de estudio, siendo que “los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo” (Borgdorff, 2010:19) y el conocimiento corporal prerreflexivo y el contexto, se convierte en el “fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos” (2010:37).

Aperturas a lo cualitativo del tiempo

- Desde la filosofía.

Con el propósito de asir el tiempo de otro modo que no sea el cotidiano y aflorar todo el aspecto cualitativo que hay en él, recorro los vericuetos de la filosofía que cuestionan profundamente lo

⁵ Georgina Ferreyro, forma parte en rol de Alumna en Formación Complementaria del proyecto que integro “La experiencia rítmica en el arte del actor. Aproximaciones teórico-metodológicas a la problemática del ritmo desde la investigación a través de la práctica artística”, perteneciente a la Facultad de Arte, de acuerdo a la Res. Dec. No 040/19.

temporal y me hacen observar y repensar, sin pretender transferencias teóricas, mi propia práctica escénica.

Bergson (1936; 1963; 1977; 1999) y Merleau-Ponty (1993), son fuentes pilares que han permitido la apertura de esta investigación, como así también lo hicieron artistas de la escena que han logrado acertadamente el cruce entre danza y filosofía, discutiendo nociones temporales, como son los casos de Bardet⁶ (2012) y Fontaine⁷ (2012), las cuales se retomarán al introducirse en el estudio específico de la práctica.

Bergson se encuentra en discrepancia con la concepción habitual de la duración guiada por nociones de la ciencia, que apuesta a lo mensurable sin considerar que es ante todo una *vivencia*, algo difícil de concebir y de enunciar. Establece una diferencia entre el tiempo hecho *cantidad*, desarrollado en el espacio y la *duración calidad*, la que probablemente percibe el animal. Bergson abre un mundo de interrogaciones sugestivas en torno a esta última, “¿cómo podríamos dar con ella? ¿Cómo se revelaría a una conciencia que sólo quisiera verla sin medirla, que la sorprendiera sin detenerla...?” (1936: 11).

A su vez asimila la *duración* con un cambio sin cesar. Los estados, las sensaciones, los sentimientos, las representaciones, las voluntades se modifican continuamente, en todo momento, ya que “(...) si un estado del alma cesase de variar, su duración cesaría de transcurrir” (1977:8). Es por esto que observa que la esencia de la duración es el *fluir*, en una continua transición.

⁶ Marie Bardet es doctora en Filosofía (Paris 8) y en Ciencias Sociales (UBA), actualmente investigadora de CONICET con una beca post-doctoral especial. Su investigación entre filosofía y danza, sobre sensaciones, imágenes y atención en prácticas de improvisación y somáticas nutre su escritura, sus proyectos artísticos y su docencia en instituciones universitarias.

⁷ Geisha Fontaine es coreógrafa, performer y teórica de la danza. Doctora en Filosofía del Arte en la Universidad de París Panthéon-Sorbonne. Creadora junto con Pierre Cottreau de la compañía de danza Mille Plateaux Associés. Integró el Laboratorio de Investigaciones sobre las Artes Escénicas del CNRS y colaboró con el Departamento de Desarrollo de la Cultura Coreográfica del Centre National de la Danse. Es docente en varias universidades (París - René Descartes, Bordeaux, Tokyo - Waseda).

El arte dilata las percepciones, expresa acertadamente Bergson, aumentando el caudal del presente, un presente que arrastra con las percepciones del pasado y a su vez permite dar trazos del porvenir, de este modo se genera una profundidad del propio campo de atención. Es por esto que la realidad se afirma dinámicamente en su continuidad y variabilidad y se traduce en *mutación*. El pasado se une con el presente y crean lo absolutamente nuevo. La duración es entonces, evolución, un progreso continuo. Con certeza Bergson clarifica que sumergirnos en el tiempo nos hará comprender que duración significa “invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (1977: 13).

Por su parte Merleau-Ponty (1993) encuentra que el tiempo es una dimensión del ser que se da en su relación. Este filósofo no se conforma definiéndolo como algo que fluye como corriente, sino que presupone un punto de vista, una perspectiva que se funda en la individualidad, en la propia subjetividad.

La relación con el tiempo y su dimensión se da a través del *campo de presencia*, dentro del cual se asimila el curso del tiempo. Este campo de presencia posee dos horizontes: un pasado y un futuro que se deslizan en el presente, estas son las retenciones y las protensiones que nos anclan en un contexto. El tiempo entreteje una red de intencionalidades, donde los momentos presentes modifican los precedentes, y el futuro no es solo imaginaciones, sino que es un trazado de líneas realizadas de antemano. Por esta razón, la experiencia que tenemos con el tiempo no es objetividad, sino un *medio movedizo* tal como vemos pasar las cosas desde una ventanilla de un tren.

Al igual que los latidos del corazón, el tiempo nos traspasa a pesar nuestro, sin embargo, lejos de posicionarnos pasivos frente a él, de tan solo *soportarlo*, Merleau-Ponty expresa que podemos “encontrar en él un recurso contra sí mismo”, investirlo, porque “somos el surgir del tiempo” (1993: 435).

- Desde la improvisación de movimiento.

La improvisación de movimiento es una herramienta óptima para adentrarse al estudio del tiempo al enlazar su tridimensionalidad: pasado-presente-porvenir. Yuxtapone el presente, todas sus experiencias y aquello que es inesperado, para generar un movimiento imprevisto (Fontaine, 2012), un *riesgo* dirá Bardet, quien asume la *duración creadora*. “El improvisador está simultáneamente a la escucha de lo que pasa en sí y a su alrededor, en la urgencia de captar y de desarrollar eventualmente tal o cual oportunidad, y en una relación compleja con su propia memoria” (Bardet, 2012: 190). Al improvisar, la actriz se encuentra con un “tiempo radial” (Bardet, 2012: 215); donde el presente se encuentra en el medio de esta *red de intencionalidades* que componen la improvisación, con sus *retenciones* y *protensiones*.

La experiencia de la improvisación enriquece un trabajo sensible de una temporalidad singular. La temporalidad que se le adjudica es la de un *presente* que no está totalmente pre-escrito y está atravesado por los imposibles y los imprevisibles, un presente que dura, siempre cambiante y moviente (Bardet, 2012).

El procedimiento de la improvisación nos permite, tanto a la actriz como a mí desde el rol de la dirección, una apertura de lo temporal, la posibilidad de conocer toda su espesura, y fundamentalmente nos lleva al encuentro de acciones, captando a través suyo el rastro que nos deja el efímero tiempo.

Entretejer el hacer/pensar

Para aproximar a la actriz a la propuesta y con la finalidad de dar cuenta de la relación tiempo-individuo, en una primera indagación se realiza una experiencia sensorial basada en el agua azucarada de Bergson (1977). Se le otorga un frasco transparente con agua y otro más pequeño con sal gruesa, con la intención de que pueda volcarla dentro del agua y observar la disolución en ella. El tiempo objetivo se va alejando, y aflora la relación con ese transcurrir desde lo más cualitativo colmándose de sensaciones que

la actriz registra⁸ mientras su cuerpo comienza a improvisar desde el movimiento.

A continuación, el escrito transita en parte y brevemente el accionar de la intérprete, describiendo impresiones y cómo lo temporal se revela, ya sea motorizando o potenciando las acciones.

- La rodada es una de las acciones desprendidas de aquella primera experiencia. El cuerpo de la actriz comienza a emular el movimiento del vaso, que se desliza sobre el piso girando ya desprovisto de la sal. Esta acción se retoma luego en los otros encuentros con diversas variaciones: cambiando la posición del cuerpo, optando por rolar tan solo una parte de él, modificando las velocidades y los impulsos y contra-impulsos que se conjugan con pausas y suspensiones.

Rolar por el piso, a veces de madera, otras veces de mosaico duro y frío, hace que la piel de la actriz tome contacto permanente con él de diferentes modos. Apoyando partes blandas y duras, su piel se altera, se enrojece, hasta alcanzar en ocasiones los moretones, siente el frío erizándose la velloosidad, se le adhiere la suciedad del suelo, etc. Paso del tiempo que deja huellas. La piel es entonces un receptor de percepciones, es “experiencia siempre renovada de los grados de imprevisibilidad de la duración” (Bardet, 2012: 190). La piel es una fiel testigo del transcurrir del tiempo. Lisa Nelson, coreógrafa e improvisadora, expresa que “cada sentido mide el tiempo a su manera, el tacto por ejemplo, está ligado a la duración” (Fontaine, 2012: 196).

⁸ “Yo quería subir derritiéndome hacia arriba. Desarmada en millón de partículas. Levitando” (Bitácora de la actriz).



Rolando. Fotografía tomada del registro filmico.

Fuente: Elaboración propia.

- La respiración es otro canal elegido para vivenciar el transcurrir del tiempo. En esta ocasión, la actriz transita la recuperación de una afección en sus pulmones, por lo que ese respirar y transcurrir se vuelve denso, espeso, y los movimientos y acciones, en relación a esto, chorreados y desarticulados, todo conducido por la lentitud. A raíz del trabajo con la respiración se generan sonoridades particulares provenientes de su carácter condensado. Una de ellas, refleja en la actriz una imagen de un cuenco tibetano y lo acompaña con un movimiento corporal que incluye circularidad.

- La actriz se encuentra de pie realizando movimientos con sus brazos y su torso alternadamente de un lado al otro, adelante y atrás como si la estuvieran tironeando, cada vez con mayor intensidad y velocidad. Cuando logra “liberarse” de ese zarandeo, deja los brazos quietos hacia los lados del cuerpo y se arquea hacia atrás. La actriz se combate entre el miedo de caer de espaldas y la fuerza abdominal que debe ejercer, hasta que la gravedad vence, entonces su cuerpo se gira de la misma forma que lo hace un felino cuando cae, y da pasos hacia adelante como modo de compensar el desequilibrio. En el momento del arco hacia atrás se produce la *suspensión*, con una sensación de liberación de esas amarras que queda impresa en el cuerpo de la actriz.



Suspensión.

Fuente: Elaboración propia.

- La actriz sube lentamente su brazo hacia arriba de su cabeza, acompaña en esa dirección todo el resto del cuerpo, hasta el límite de sus posibilidades, como pendiendo solo de un hilo desde la punta del dedo. Cuando ese hilo imaginario “se corta” la actriz no cae inmediatamente. Ese momento que tal vez sea ínfimo, se *suspende*, se estira, cobrando dimensión y potencia, la respiración contenida se exhala en un suspiro. Luego se emprende el regreso: se aumenta la velocidad y la actriz cae en forma espiralada. Se asocia con la imagen de una montaña rusa: una vez en lo alto, los carros se liberan y empiezan a caer por un plano inclinado formado con los rieles. En esta caída profunda, pierden altura y ganan velocidad.



Caída en suspensión.
Fuente: Elaboración propia.

- Acostada en el piso se envuelve completamente de los pies a la cabeza con una extensa sábana blanca hasta quedar apresada dentro de ella casi sin movilidad, la opción que resta es desenrollarse rolando con el cuerpo. La acción tiene un *movimiento continuo* sin detenciones y hasta imperceptible en un comienzo. En esta duración se producen cambios: la sábana va extendiéndose y ocupando mayor lugar en el piso; la actriz se descomprime gradualmente logrando más libertad en sus movimientos y realizando un pasaje de mayor a menor oscuridad, de un aire mezclado con aliento a un aire más puro. Observa también en el interior, diferentes luces y sombras; los pliegues de la sábana crean múltiples formas únicas e irrepetibles.

La lentitud, en relación con la fluidez, permite observar como lupa los detalles de la acción: el cuerpo se organiza como engranajes de una máquina, el movimiento en torsión de la parte inferior invita al resto del cuerpo. Lo imperceptible privilegia los micro-movimientos del cuerpo que terminan por revelarse en el despliegue de la duración, potenciando la acción. Como expresa Fontaine, con respecto a la danza de Gourfink, “la lentitud permite multiplicar los instantes y prolongar lo que sería demasiado corto para ser percibido” (2012:164), se trata de una escucha muy meticulosa de cada mínima modificación del movimiento.

Los encuentros son un navegar constante entre el hacer y el pensar, entre la disyuntiva de que el tiempo que transcurre se expanda, sea percibido por la actriz, que la atraviese y transforme, y a su vez disponer la voluntad y el esfuerzo en retenerlo, apropiarlo y nombrarlo. Lo interesante es ver cómo la pregunta del *sentir del tiempo*, como punto de partida, penetra en la práctica y se abre como abanico de posibilidades, dejando al tiempo como terreno fértil, que permite seguir explorándolo. En este desglose, me encuentro con una multiplicidad de hallazgos y aspectos temporales que motorizan, potencian y transforman las acciones. Durante los ensayos se fueron presentando nociones que conceden nombrar al tiempo de algún modo, siendo los más contundentes: lo continuo, la suspensión, la acumulación, la repetición, el cambio perpetuo, lo cíclico, lo eterno y lo fugaz.



Desenrollada con sábana.
Fuente: Elaboración propia.

Analizando las roladas, se advierten en ellas las características de la duración descrita por Bergson: continuidad, variabilidad, cambios sin cesar. Se observa que la acción permanece en lo *continuo* y que esto conlleva necesariamente cambios. Si la actriz logra hacerlos conscientes, se vuelven puntos esenciales para ir transformando y derivando en otras acciones. Una posibilidad: rolar, detectar un pequeño cambio de dirección en el cuerpo, amplificar ese ínfimo movimiento para generar un impulso y contra-impulso que permita ponerse de pie y seguir desarrollando la acción desde allí.

Por otro lado, la *suspensión*, como concepto temporal, se consigue hallar y concientizar en distintos momentos de los ensayos. Prosigo ampliándolo para su mejor comprensión. Una de las definiciones de suspensión, según el diccionario de la Real Academia Española es: “En los automóviles, vagones del ferrocarril y cualquier otro vehículo, conjunto de las piezas y mecanismos destinados a hacer elástico el apoyo de la carrocería sobre las ruedas”.⁹ La imagen de *elástico* invita a visualizar un tiempo que no tiene una duración exacta, se extiende, pero sin tener precisión hasta cuándo. A diferencia de la pausa, la suspensión en el cuerpo no es tan sencilla de dominar, pero puede lograrse si se la vivencia y se la desafía.

Fontaine describe que en la suspensión “(...) una fracción de segundo parece desplegar el movimiento al punto del desequilibrio entre la acción de arrancar y la de aflojar. La suspensión es imposible sin un *dejar hacer*” (2012:184). A su vez contiene en sí variaciones de velocidad: una desaceleración seguida de aceleración, que luego la actriz lo completará con sus propias imágenes que le dan sentido a su accionar: *liberar presiones, soltar, dejar ir, despedir, abandonar...*

A grandes rasgos se diferencian en esta práctica dos tipos de caídas. Una que responde a lo terrenal, lo que sería una caída abrupta, aplomada y otra que posee un “colchón de aire”, generado con un contra impulso: la actriz no tiene intención de ir hacia el piso sino hacia arriba, momento en el cual el tiempo se dilata y genera la sensación de suspensión. Este hallazgo no solo se encuentra en una caída o en un salto, sino también en la voz. Por ejemplo en un “grito ahogado”, el sonido no sale de la boca y sin embargo no se lo puede concebir como un silencio, en su lugar es una palabra suspendida.

La *acumulación* es un modo de accionar que se realiza en progresión. Se parte de un movimiento muy pequeño, y se retorna al punto de partida, esto mismo se reitera, pero en cada pasaje se le añade un movimiento nuevo. Se puede generar así una acción *reversible* que retrocede al sitio inicial y al comenzar nuevamente

⁹ “Suspensión”, en *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/suspensi%C3%B3n?m=form> (Consulta: febrero 2014).

se amplía yendo cada vez *más allá* hasta configurar la totalidad de la acción. Esto conduce a una transición y a la derivación de otro movimiento mínimo que a partir nuevamente de la acumulación puede generar otra acción. El procedimiento es infinito.

Siguiendo los pensamientos de Bergson (1999), el orden de sucesión en el tiempo implica representación del espacio. La reversibilidad es una sucesión que se desarrolla en él, ya que es donde se establece un orden, y puede abarcar varios términos separados y yuxtapuestos.

La *repetición* funciona como un desafío al límite del ¿cuántas veces puedo hacerlo? Y en estos reiterados intentos, poder mantener la atención en los modos de ejecución del movimiento y las diferentes intenciones, y una vez más, observar cómo se potencia la acción o se encuentra una nueva arista que derive en otra. En esta dirección, Fontaine (2012: 273) aporta que “la repetición juega con la semejanza, la asimila a lo mismo o hace cortocircuito”, y tal vez sea este cortocircuito lo más substancial para esta práctica, porque permite encontrar algo nuevo y así continuar en la duración de la improvisación.

De un modo opuesto, *el cambio perpetuo sin repeticiones* se presenta como una consigna en la que la actriz intenta no repetir un movimiento hallado. Nada se hace dos veces. Lo que se genera es una suerte de resorte, como un globo abierto desinflándose en el aire, y por consecuencia existe un aprovechamiento de todo el espacio. Los movimientos fluyen y adquieren mayor velocidad y por contraste las pausas introducidas alcanzan mayor dimensión y predominio. Aunque en esta experiencia no se llegue a un estado pleno, lo podríamos asociar a la idea de *sucesión y duración pura* que para Bergson es

(...) la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello no tiene necesidad de absorberse por entero en la sensación o en la idea que pasa, pues entonces, por el contrario, dejaría de durar. Tampoco tiene necesidad de olvidar los estados anteriores: basta que, al

acordarse de esos estados, no los yuxtaponga al estado actual como un punto a otro punto, sino que los organice con él, como ocurre cuando nos acordamos, fundidas a la vez, por así decirlo, de las notas de una melodía. ¿No cabría decir que, si bien esas notas se suceden, sin embargo, las percibimos unas en otras y que su conjunto es comparable a un ser viviente, cuyas partes, aunque distintas, se penetran por efecto mismo de su solidaridad? (1999: 77)

En relación a esto se ve una actriz “dejándose ser”, absorbiéndose en la sensación, durando, recordando con el cuerpo lo conseguido en otros encuentros, descubriendo lo imprevisible, enfrentándose con lo que la sorprende, delineando las intenciones de lo que vendrá, en suma fundiéndose en una improvisación dinámica y de pleno disfrute.

Lo *cíclico* permite hallar sentido una vez seleccionadas las acciones físicas, para comenzar a realizar una composición. La pauta es permanecer en ellas comenzando cada vez. No es un procedimiento invariable, sino que las acciones van conjugándose en diferentes órdenes, generando nuevos inicios y, por lo tanto, otras significaciones. Lo cíclico permite una continuidad, pero en este caso puntual no es repetición de una secuencia con el fin de apropiarla, sino un modo de componer, teniendo en cuenta que

(...) siempre hay un trabajo de “edición” en la percepción. Se efectúan elecciones atentas, recortes y extensiones trabajan la percepción del tiempo y del espacio. La dramaturgia se ancla entonces ya siempre en el propio trabajo perceptivo, y no es una narración en cuya trama se insertarán, más adelante, los movimientos” (Bardet, 2012: 180).

Una vez definido el orden de las acciones se le pide a la actriz reiterarlo. Lo que logra con estos pasajes, es cooperar en la transformación y variación, e ir poblando de imágenes y sensaciones hasta darle un sentido total a la escena.

Eterno y fugaz, se vuelven referencias para señalar sensaciones de duración, ambas desprendidas de la práctica, se presentan como

un modo de nombrar las impresiones temporales que le generan a la actriz diferentes acciones o momentos. Estas denominaciones encierran en sí sensaciones/imágenes/connotaciones disímiles, distintas percepciones del tiempo.

Lo *eterno* se presenta como lo que se quiere finalizar en lo inmediato, y sin embargo perdura haciendo que el momento sea interminable, aumentando el sufrimiento y la ansiedad. Caso contrario, se percibe como un momento sucinto pero vivido con intensidad, transformándose en una sensación que perdura y se prolonga con placer.

Lo *fugaz* entendido como aquello deseoso de que dure más, sin embargo se termina antes de lo querido, o a la inversa, como una sensación penosa pasajera, que se enfrenta esquivamente.

Otra continuidad

El camino andado me ha dejado al menos una certeza que seguiré sosteniendo: es esencial que el artista de la escena pueda encontrar, sentir y registrar el propio tiempo, llevarlo a la conciencia y cuestionarlo asumiendo que es una dimensión del ser y se da en su relación. Quedó expuesto en este artículo que una *vivencia*, al manifestarse de diferentes modos y formas se torna algo difícil de concebir y de enunciar, pero es en el intento de un registro de la vivencia de lo temporal en una práctica específica, lo que aproxima a un objeto de estudio por demás volátil.

Junto con la actriz, comenzamos sin ideas preconcebidas de la escena, sin un texto previo que guíe la práctica, sólo con el cometido de sensibilizar el suceder del tiempo y privilegiar en el cuerpo de la artista un elemento dado naturalmente. La visión del hacer escénico se ciñó a la temporalidad, otorgando un espacio para que afloren los aspectos temporales cualitativos y dar vuelo a la creación.

Las condiciones están dadas para reafirmar la hipótesis inicial: el sentir del tiempo que transcurre logra ser una raíz de la cual nace la creación de material escénico. Al aguzar los sentidos pude observar cómo lo temporal afecta y transforma el cuerpo y las sensaciones de la actriz.

Entonces la duración no puede ser para nosotros, artistas de la escena, tan solo extensión y paso de los minutos. Debemos expandir/expandir-nos al interior del tiempo, encontrar otros modos de nombrar lo temporal, *multiplicarlo*.

Me he osado a explorar una concepción filosófica del tiempo muy compleja desde el punto de vista que me compete pero que intercede de manera positiva en mi hacer creativo. La propuesta de Bergson de separar el tiempo del espacio se vuelve difícil, sino imposible de transferir hacia el mundo escénico, pero sí es valioso destacar lo revelador de pensar el tiempo desde su cualidad y en la relación única que tiene el individuo con él. Estas son las resonancias de una filosofía que llegan hasta mi práctica artística y fortalecen la mirada. El *tiempo cualidad* permite que la acción se perciba como fugaz, eterna, continua, imperceptible, cíclica o en cambio perpetuo, ampliando la posibilidad de nombrar e identificar lo que acontece con el tiempo en el trabajo escénico y actoral.

A cada paso la noción de tiempo se expande y se desglosa, sembrando más inquietudes en el camino de esta investigación. Una de ellas es cómo fluye y se moldea la noción de tiempo en el vínculo de directora/actriz sabiendo que cada una elabora una experiencia subjetiva en torno a lo temporal. Intuyo que ese futuro estudio irradiará nuevas experimentaciones y otras profundidades.

Bibliografía

- Bardet, Marie (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires Ed. Cactus.
- Bergson, Henri (1936). *El pensamiento y lo movible. Ensayos y conferencias*. Santiago de Chile. Editorial Ercilla.
- (1963). *Obras escogidas*, tr J.A. Miguez. Ed. Aguilar. Disponible en: http://figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:anexos:bergson_henri_-_la_evolucion_creadora.pdf
- (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid. Alianza Editorial.
- (1999) *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Borgdorff, H. (2010). “El debate sobre la investigación en las artes”. *Revista Cairon: Revista de ciencias de la danza*. N°13 pp.25-42. Universidad de Alcalá. Disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Fontaine, Geisha (2012). *Las danzas del tiempo. Investigaciones sobre la noción de tiempo en danza contemporánea*. Ediciones del CCC, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Ed. Planeta-Agostini.