



Odin Teatret, *Kaosmos o El ritual de la puerta* (1994). Torgeir Wethal, Jan Ferslev, Tina Nielsen. Photo: Fiora Bemporad

Cecilia Hopkins

Aprender a mirar a través del cuerpo y la voz

Abstract: This article ("Learning to see through the body and voice") presents Cecilia Hopkin's experience on the teachings of theatre anthropology in her activities: journalism, acting and teaching. The wide field that constitutes the terrain of the pre-expressive taught her to observe the body of the performers in search of the poetic aspects of the performance. Cecilia Hopkins learned to watch the performances she had to review as a journalist from the parameters of pre-expressiveness. In training she found different ways of developing her acting, directing and teaching, always taking into account the various levels of the dramaturgy that come together in the body and in the voice.

Keywords: Theatre anthropology and journalism; Group theatres; Escuela Metropolitana de Arte Dramático; Buenos Aires

¿Cómo debía observar un espectáculo, cuáles eran los parámetros que debía tomar en cuenta? Esto fue lo primero que me pregunté el día en que me encomendaron escribir críticas de teatro y yo acepté. Habiendo estudiado actuación y danza, luego de concluir la carrera de Letras, pensé que el periodismo era un buen lugar para conjugar ambos campos de interés. Lo que no había calculado era que lo primero que me pediría el editor serían críticas teatrales y no entrevistas a actores, directores o dramaturgos, como yo deseaba.

¿Cómo se realiza la crítica de un espectáculo? Dado que los periodistas experimentados me aseguraron que se aprendía con la práctica, le puse empeño a la tarea. Así entonces, como cronista de *Página/12* comencé en los años '90 a frecuentar las salas de Buenos Aires como nunca antes lo había hecho. Aunque yo siempre había sido una entusiasta espectadora de teatro, no había llegado a tener tan claro el panorama de la actividad de esta ciudad.

Por entonces, tanto en el circuito comercial o empresarial como en el circuito de las salas oficiales (nacionales o municipales), había ido perdiendo fuerza la tendencia al realismo y al naturalismo y cierta experimentación ya era bienvenida en sus escenarios. La conciencia de los aspectos plásticos y sonoros del espectáculo ya se había desprendido de la tiranía del texto. No obstante, en el campo de la actuación primaban las formas tradicionales.

Los registros de actuación que veía en esos ámbitos me ponían en aprietos: la mayoría ilustraba la obra que había escrito el autor y, por lo tanto, no lograban despertar en



93

mí un diálogo posible con otro material, fuese éste de carácter literario, pictórico, cinematográfico o personal.

Por entonces confiaba en la utilidad del estudio que había realizado de libros de autores como Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Grotowski o Barba. Pero esos escritos no echaron luz sobre la tarea que debía realizar. Se me hacía muy difícil separar el desempeño físico y vocal de los actores de aquel texto que estaban interpretando. Me era imposible segmentar ese continuum de acciones y de voces para analizarlos por separado. Pero esa imposibilidad de división no obedecía a la efectividad orgánica con que estaban amalgamadas la instancia técnica y la instancia expresiva, sino a que yo percibía que el todo constituía un bloque compacto que tendía invariablemente hacia la lógica de la significación.

A la par de este teatro existía en Buenos Aires -y hasta la llegada de la pandemia fue así- de una intrincada red de pequeñas salas donde se exhibe un teatro de experimentación. Éste último territorio fue el que más me entusiasmó apenas comencé mi tarea periodística: siempre me fascinó el cruce de lenguajes, y estos artistas, la mayor parte jóvenes, echaban mano de todas las artes de representación. Entre las obras de este circuito alternativo al teatro oficial y comercial se encontraba el llamado teatro de grupo. Y éste fue para mí el elegido entre los elegidos.

¿Por qué me llamaba la atención el teatro de grupo? Porque se notaba que sus integrantes trabajaban en estrecha conexión, porque compartían un sistema de signos físicos y gestuales, una forma de utilizar la voz, un modo de manejar los elementos de la puesta. Observando estos espectáculos me era posible diferenciar los diversos niveles de construcción que había creado el director con su grupo. O aquellos efectos que provenían de la opinión que los actores manifestaban acerca del texto, efectos tales como variación de ritmos, texturas y temperaturas en los cuerpos y en las voces. Esa modalidad de actuación rompía -rompe- con la pretensión especular de un teatro conservador que desde siempre escenifica los hechos de la vida, tal como la vida parece hacerse presente. Esos actores -y comienzo a hablar en presente porque pasada la pandemia este teatro continuará- rompen la aburrida tautología palabra/representación. Y hasta abandonan la idea de personaje. Y comprenden el texto desde su musicalidad y hasta dan por tierra las nociones de causa y efecto, resultando así, algunas escenas clave de una obra, de una duración temporal mayor de lo que la lógica del teatro tradicional hubiera tolerado. En ese contexto poético, los elementos humorísticos se convierten en fundamentales. Porque hay situaciones en las cuales es mejor abandonar las palabras y buscar equivalentes risibles, a contrapelo del conjunto, para traducirlas mejor.

Frecuentando esas modalidades de teatro conocí directores que -en ese entonces y también ahora- rechazan todo abordaje psicológico del teatro por considerarlo profundamente antipoético. Para estos artistas, profundizar en la actuación no tiene que ver con desarrollar psicológicamente aspectos diversos de un personaje. Lo que buscan es sumergir al actor en un trabajo específico, a la búsqueda de una pulsión y un flujo de asociaciones que le permitirá luego al espectador ver multiplicadas sus posibilidades de percepción. Estas cualidades de actuación surgen en el tiempo del ensayo, cuando las improvisaciones sobre los textos son utilizadas para descubrir cómo impacta el tiempo y el espacio ficticio en los cuerpos de los actores. Así se va construyendo un trabajo de

artificio, con la conciencia del actor que está siendo mirado y que tiene que tener una conciencia iconográfica, podría decirse, del uso de su cuerpo. Se trata de un actor que crea formas plásticas en el espacio, previo estudio de la mecánica de su cuerpo. Y que desde allí pone en juego diversos niveles de energía física y vocal para manifestarse en una variedad de planos expresivos que van de lo emocional a lo visual, cuyo objeto es la multiplicación del sentido.

Viendo los espectáculos de estos artistas, pude realizar un análisis de los procedimientos que utilizaban en la interpretación. Encontré diferentes modos de crear el material escénico. Me daba cuenta de que algunos directores o grupos optaban por las partituras de acciones surgidas en los ensayos, algo que yo conocía como modo de creación de los actores de Grotowski y del Odin Teatret, en tanto que otros defendían una cierta “temperatura” que el actor había conseguido para abordar cada escena, intentado preservar esas texturas físicas y vocales del comportamiento de cada personaje, sin plasmarlas en un tratamiento que se podría ligar a lo coreográfico.

Volviendo a mi experiencia como espectadora-crítica, con mis lecturas de los textos de Grotowski y, especialmente, de *Más allá de las islas flotantes*, de Barba, ya había descubierto qué es lo que me había maravillado de adolescente al ver a la española Nuria Espert, en *Yerma*, cuando pasó por Buenos Aires, qué era lo que me llamaba la atención de nuestra Cipe Lincovsky cuando interpretaba textos de Brecht. ¿Qué era ese “algo más” que había percibido? Es, y hoy lo sigo constatando, una energía que fluye, aún en pequeñas acciones. Un actor que no ilustra lo que está diciendo, sino que con su cuerpo y con su voz es capaz de despertar estímulos diversos, independientes del texto que está interpretando. Un actor que sorprende al espectador, que agudiza su percepción porque trabajaba con un cuerpo y una mente despiertos a la marejada de sus propias asociaciones.

Años después de mis comienzos en el periodismo, el panorama iba enriqueciéndose. Y desde el atalaya de observación que me ofrecía la tarea crítica, las enseñanzas de la antropología teatral comenzaron a serme de utilidad para descubrir la singularidad de algunos intérpretes, cuyo trabajo se insertaba en este nuevo paradigma. Recuerdo a un actor de reparto que yo destaqué en una de mis críticas, un actor de formación tradicional que construía su presencia en escena trabajando el ritmo de su discurso a contrapelo de lo que su cuerpo manifestaba, tiñendo la situación de un extrañamiento cabal.

Los inicios de mi tarea periodística coincidieron con la disolución del grupo de danza-teatro que integraba como intérprete. De todas formas, sabía que estaba necesitando comprender a fondo lo que podía ver en los escenarios y lo que continuaba leyendo en *Más allá de las islas flotantes*. El estudio de las fotografías y dibujos que en este libro ilustraban los principios de la antropología teatral me fueron dando la ilusión de que estaba descubriendo un sistema de trabajo para mi uso personal. Pensé -al igual que pienso hoy- que esta modalidad de trabajo me acompañaría independientemente de la edad que tuviera. Pero no sabía por dónde empezar.

Por suerte en 1993, el periódico donde yo escribía, *Página/12*, me envió a Santiago de Chile a cubrir el Festival de Teatro de las Naciones que se desarrollaba en distintos puntos del país. Comenzando su gira por el sur, el Odin Teatret presentaba *Kaosmos*

o El ritual de la puerta. Pero llegaba a la capital cuando yo ya tenía previsto volver a Buenos Aires. De modo que, a mis expensas, resolví tomar un vuelo a Temuco, para ver el espectáculo y entrevistar a Eugenio Barba. Era la primera vez que veía al Odin Teatret: el mundo por ellos representado se me ofreció como un jeroglífico a interpretar, a fuerza de ir desanudando las tres historias que lo componían. La que más me impresionó fue la leyenda escandinava de la madre que busca al hijo raptado por la muerte, narración que me invitó a relacionarla con los desaparecidos de la última dictadura argentina. Por más, los pañuelos que aparecían durante el armado de las velas de una embarcación me hablaban de los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo. Luego de aquel primer diálogo con Eugenio Barba, le pedí que me contactara con la persona que organizaba las Odin Week en Holstebro, Dinamarca. Así fue como al año siguiente pude participar de esa experiencia de nueve días de duración.

Mi segunda visita a Holstebro fue en agosto de 1995, durante el seminario organizado juntamente con la EITALC¹ que dirigía el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. Hoy leo los apuntes en mi cuaderno de aquellos días y confirmo que esa experiencia fue de vital utilidad para profundizar las nociones básicas de la pre-expresividad, un campo de experimentación que había comenzado a transitar el año anterior.

Mirar mis anotaciones me ubican en la perspectiva que me permitía aprender a ver. Viendo a los maestros se aprende a hacer y también a observar el trabajo de los otros. Resumo mis escritos: comprendo que hay una cantidad de ejercicios que me dan una valiosa información a mi cuerpo. Se distinguen de los ejercicios comunes, aquellos que lo fortalecen o le dan elasticidad. La diferencia es enorme: estos ejercicios me ayudan a dirigir la mirada y a variar sus intenciones conscientemente, a trasladarme venciendo resistencias y a variar la modalidad del movimiento, lo cual duplica las posibilidades expresivas de mis movimientos. Comprendo que la pre-expresividad finalmente sirve a la expresividad: se debe ser expresivo y no querer expresar. Una nueva conquista.

En esos días queda para siempre en mi vocabulario esas dos palabras que provienen de la tradición de la danza india: lo *lasya* y lo *tandava*, lo delicado y sinuoso frente a lo recto y fuerte. En esas prácticas de 1995, unas partes del cuerpo observan un espíritu introvertido y otras, se expanden en sentido opuesto. El paso del samurai que nos enseña Iben Nagel Rasmussen contrasta con el de la geisha y el movimiento en slow motion que nos muestra Roberta Carreri. Ambas nos entrenan en agarrar, soltar y empujar objetos imaginarios tomando en cuenta diferentes ángulos, a danzar ejecutando lanzamientos ilusorios. Cuánta verdad adquieren esas actitudes que tienen su raíz en lo imaginario. El secreto está en la verdad de los obstáculos que nos ponemos al realizar una acción.

Rodillas flexionadas, desplazamientos guiados por la cadera, pisadas con talón o con el empeine estirado, espina dorsal inclinada levemente hacia adelante o hacia atrás, bastones que nos ayudan a conformar acciones que luego abandonamos -aunque nos dejan su huella en el cuerpo-, acciones que se agrandan o se empequeñecen guardando su corazón energético. Y magnético.

Julia Varley nos explica cómo analizar un texto y tomar sus verbos para construir secuencias. Decimos un texto corriendo, saltando, caminando. Lo decimos como si

1 Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe creada en 1988 por La Casa de las Américas, en la Habana, Cuba.

quisiéramos ser oídos a tres kilómetros de distancia, como si quisiéramos hacerlo rebotar contra el techo o atesorarlo en nuestro corazón. ¿Cuáles son las calidades que pueden modificar nuestra voz? Hablar entre la niebla o en medio de la lluvia, “arrojar” y “recoger” palabras, seguir el vaivén de las olas del mar, imaginar que somos una vendedora de pescado, un gato en celo o que somos una víbora que avanza sinuosa en la hierba. Podemos decir un texto calcando la estructura rítmica de una melodía sin que lleguemos a cantarla.

A la vuelta de mi viaje, pruebo en soledad unir los impulsos vocales con los impulsos físicos, tratando de adecuar ambos ritmos sin que esto implique homogeneidad. Porque también busco saltos y cambios bruscos. Pruebo crear un conjunto de caminatas diferenciadas por “consistencias” particulares. Las combino con ejercicios realizados con bastón a diversas velocidades y tamaños, buscando diferentes acentos y pausas dinámicas. Luego, mi objetivo es ligar las piezas de este rompecabezas que tiene a mi cuerpo como único foco de interés. Pero, ¿Cómo ir más allá de lo mecánico? ¿Cómo reunir cada unidad, cómo borrar esa “costura” para no dejar los pespuntos tan en evidencia? ¿Será la práctica, la repetición, lo que unifica todas las piezas, lo que le da la pátina de naturalidad que estoy buscando?

Sigo trabajando en mi terraza -no tengo un espacio amplio bajo techo y opté por elegir horarios en los que nadie va a colgar la ropa- pensando en lo valioso de estar presente en cada momento. Procuro vivir conscientemente esas micro peripecias que me invento para que la repetición no me abrume. Alguien me critica: “¿No llevás demasiado tiempo trabajando sola? El teatro es para ser visto por otros...” No digo que esa opinión me resulta indiferente... pero algo que no sé definir me hace persistir en aquella tarea. Tiempo después me di cuenta de que mi decisión de sostener en soledad la experimentación del training me llevó a “especializarme” en la construcción de unipersonales, desde la interpretación y desde la dirección. Y hoy lamento haber tenido poca experiencia en integrar grupos y elencos.

Es que la mayor parte de los grupos teatrales que pude haber integrado eran grupos eventuales cuya práctica se circunscribía a la búsqueda de obras. No desarrollaban trainings físicos y vocales. Iban a la biblioteca de Argentores (Asociación de autores dramáticos) y pedían obras que tuvieran la misma cantidad de personajes que ellos tenían de actores. Como actriz nunca me llamó la atención el hecho de “poner obras”. Siempre estuve cautivada por textos narrativos o por la sonoridad de fragmentos de poesías; me fascinaban los collages de materiales diversos que había visto en los teatros de verano en mi infancia y adolescencia.

En 1996, Iben Nagel Rasmussen, actriz del Odin Teatret, dictó un seminario en Tucumán, provincia al norte de la Argentina, adonde viajé. Allí aprendo a pasar una secuencia creada de pie a su equivalente estando sentada. A contar una historia con mudras inventadas. A realizar una danza de desequilibrios y, cuando estoy a punto de caer, a cambiar de frente. A dar vueltas, paradas y contramarchas.

En ese tiempo voy reuniendo textos para construirles “puestas en escena” con materiales de mi entrenamiento. En septiembre de aquel mismo año de 1996, llega el Odin Teatret a Buenos Aires para mostrar su espectáculo *Kaosmos*, el mismo que yo había visto en Temuco. Se organiza un encuentro con grupos de teatro, para mostrar

a Eugenio sus entrenamientos. Ese día me animé a hacer pública una breve puesta que realicé sobre un relato literario. Pienso que salió muy mal porque estaba demasiado nerviosa. De todas formas, cuando Eugenio quiso mostrar a los presentes su forma de dirigir actores me llamó al frente y tomó de base mi narración. Me hizo decir el texto como si tuviese enfrente a un niño de tres años y luego, a un extranjero ubicado al fondo de la sala. Me pidió cambiar algún detalle de mi partitura, a “acallar” el cuerpo para darle un respiro al espectador. “Hablo a los demás a través de ti”, no puedo olvidar que me dijo, una frase que, en vez de envalentonarme me llenaba de una responsabilidad que tendía a paralizarme de miedo. En efecto, estaba tan nerviosa que no me era posible disfrutar de aquella oportunidad única.

Cuando esa misma tarde le preguntaron a Eugenio sobre el sentido espiritual del teatro, dijo algo que me hizo comprender y darle valor a mi obcecada determinación de continuar mi trabajo en soledad. Copio lo que escribí en aquel momento en mi cuaderno: “He oído que Cecilia hace su entrenamiento en el techo de su casa, sin que nadie la vea. ¿Qué es eso sino un ejercicio espiritual?” Así, entonces, reforcé mi tarea.

También me dediqué a encontrar mis acciones a partir de la observación de pinturas o fotografías. Y con el tiempo me di cuenta de la importancia de alternar movimientos trabajados en el entrenamiento con actitudes de las llamadas “naturales”. Entendí los beneficios de componer el cuerpo y suspender luego la formalización, porque esto contribuye a airear los movimientos. Hoy también estoy de acuerdo en que es deseable que todo lo que muestra un actor no sea producto del training.

En 1998 pude participar de la ISTA, la sesión de la International School of Theatre Anthropology, organizada en Montemor-O-Novo, Portugal. Allí volví a hacer acopio de otros ejercicios, otras tareas que me sirvieron para forjarme los principios de una dramaturgia actoral, una dramaturgia no relacionada con un sentido narrativo. Encontré nuevos ejercicios que me ayudaron a ajustar la noción de precisión en el tiempo más que en el espacio. A trabajar en pos de un despliegue físico que no implica grandes movimientos sino acciones personales creíbles, verosímiles, convincentes a los ojos de los espectadores. Reales sin ser realistas. “Sendas secretas y personales manifestadas en signos precisos”, como leo en mi cuaderno que definió Eugenio.

En esa ISTA conocí a Etelvino Vázquez, director del asturiano Teatro del Norte, quien había tomado parte en la primera ISTA celebrada en 1981 en Volterra, Italia. Con el tiempo pude asistir a varias de sus demostraciones de trabajo, interpretadas por sus actores o por él mismo: su claridad expositiva la convertían en una herramienta útil para apreciar los diversos modos en que el actor y director español hizo suyos los principios de la antropología teatral. Una vez más, es posible aprender mirando el trabajo de los otros. Transcurrido cierto tiempo, tuve la suerte de ser dirigida por él en dos oportunidades; en *Emma*, obra de Maxi Rodríguez y en *La memoria de Federico*, del propio Etelvino, obra en la que ambos compartíamos escenario, interpretando a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca.

Estrenado después de la experiencia de Montemor-O-Novo, mi unipersonal *Lunario* contenía muchos elementos del entrenamiento. El espectáculo consistía en una colección de cuentos de autores argentinos elegidos especialmente para habitarlos con las formas que yo había concebido. Entre otros textos, *El ilustre amor*, de Manuel Mujica Láinez,



Cecilia Hopkins en *La memoria de Federico*. Foto: Eduardo Gutiérrez

como tenía varios personajes me permitía variar mis voces y acentos. Con *Los dos reyes y los dos laberintos*, de Jorge Luis Borges, construí una secuencia seca, compuesta de poses fijas como si conformasen un conjunto de fotogramas. *No se culpe a nadie*, de Julio Cortázar, fue trabajado estando yo sentada, con el movimiento de brazos y ojos, únicamente. Entre un texto y otro intercalaba danzas con elementos que había usado en el entrenamiento, como cascabeles, banderas, abanicos y bastones. Muy Odin. Tal vez demasiado, me digo hoy, sonriéndome. Pero también pienso, ¿Quién no ha imitado a otros en su camino hacia la singularización?

Desde hace 10 años que tengo a mi cargo las materias antropología teatral I y II en la carrera de dirección y puesta en escena de la EMAD, la Escuela Metropolitana de Arte Dramático que depende del gobierno de la ciudad autónoma de Buenos Aires. Se trata de una escuela que también cuenta con una carrera de actuación y de escenografía, además de talleres sobre dramaturgia. En cuanto a su orientación teórica, la EMAD incluyó dentro de sus planes de estudio a dos niveles sobre antropología teatral algunos años después de establecer contacto con el Odin Teatret: en 1986, durante la primera visita a Buenos Aires del grupo, algunos de sus actores brindaron un seminario de entrenamiento a los estudiantes avanzados. Esta experiencia concluyó con el montaje de un espectáculo callejero realizado en el barrio de San Telmo, cerca de donde se encontraba la antigua sede de la escuela. Al año siguiente, cuando el Odin Teatret volvió a Buenos Aires, el grupo también dedicó a los alumnos de la EMAD otro seminario de similares características. Con la llegada del antropólogo Ricardo Santillán Güemes a la dirección de esta escuela municipal se profundizaron los criterios de la orientación pedagógica ligada al campo de la antropología, tarea que continuó Antonio Célico, el siguiente director de la institución.

Además de enseñar las diferencias entre los teatros clásicos de Asia, como el kathakali, la Ópera de Beijing, el nô y el kabuki, con mis estudiantes también hacemos ejercicios de entrenamiento, dirigidos a la comprensión de los principios de la antropología teatral. Intento que aprendan a distinguir los niveles de trabajo que supone este campo de estudios. Que comprendan la utilidad de la práctica de un training entendiéndolo como un laboratorio personal. Así entonces, en estos días de cuarentena continuamos nuestras clases por Zoom, trabajando los principios frente a la pantalla, resignados a disponer de un pequeño espacio frente a la cámara para intentar equilibrios extra-cotidianos o probar relaciones de oposición sentados en una silla.

En cuanto a las tradiciones de Asia, estos estudiantes de Buenos Aires admiran la dedicación artesanal de los actores de aquellos teatros, lo cual los entusiasma e inspira: se interesan en las mudras del kathakali, en las nociones de wagoto y aragoto del kabuki, de los códigos de maquillaje de la Ópera China. Pero si en años anteriores ellos consideraban que la perspectiva de creación que propone la antropología teatral es marginal en la Argentina, hoy se profundiza esta percepción. Incide el auge del streaming. Pero aun pensando en la reapertura de las salas, aparece el mismo razonamiento: quienes han tenido experiencia en el campo de la dirección ya han comprobado que los actores están dispuestos a la experimentación física y vocal solamente cuando un proyecto los convoca. Casi ninguno encuentra la necesidad de realizar un training sin tener a la vista una puesta a concretar. Claro que entienden que en el campo de la danza el

entrenamiento físico es esencial, más allá de funciones y presentaciones. Pero en general no les resulta viable la idea de convocar a un grupo de actores con la idea de conducir un training que perdure en el tiempo, independiente de un proyecto.

Sin embargo, el rechazo al trabajo pre-expresivo también puede estar presente aún en el proceso de ensayo de un espectáculo. En el campo de la dirección me ha sucedido. “Eso no tiene nada que ver con el teatro”, me dijo un actor cuando yo le propuse un ejercicio para comenzar a construir la gestualidad de su rostro. Estábamos empezando a ensayar un espectáculo sobre un texto del siglo XVIII. Nos encontrábamos en el centro de una habitación llena de bibliotecas y mi propuesta era la siguiente: él debía recorrer el espacio con la mirada, “dibujando” estantes y libros, alternadamente, utilizando como “lápiz” su nariz y su mentón, para luego variar el tamaño y la velocidad de sus movimientos. Le expliqué que le serviría de base para luego sobreimprimir el texto a ese material. Y que así podría eludir todo lo que suele imponer en el rostro la lógica del discurso. Le digo que se trata de un trabajo formalista que ayuda a extrañar una situación común y corriente, sin volverla extravagante. Pero no me entiende.

Instruido en un teatro en el cual el movimiento “natural” siempre proviene del texto, el actor me dijo que se veía a sí mismo realizando una acción ridícula y sin ningún sentido práctico. Su resistencia hizo imposible la implementación del ejercicio pre-expresivo. Proponía, a cambio, decir la letra sentado en un banco, en estado de relajación, con las manos libres para moverlas, en caso de necesitarlo. Fue imposible hablarle de la necesidad de aflojar el nexo con el significado del texto. Fue inútil asegurarle que luego realizaría otros ejercicios que iban a contribuir a despertar en él asociaciones personales conjuntamente con una conducta física particular. Y que todo esto despertaría el interés de los espectadores, más allá del tema de la obra.

Tuve que trabajar bastante para que aceptara la idea de descubrir las posibilidades tanto poéticas como autónomas del movimiento físico. Y sobre este punto insistí en que también me estaba refiriendo a los ínfimos movimientos que producen los músculos del rostro o los movimientos de una sola mano. Hubo que presentar batalla, en efecto, pero finalmente lo conseguí: el actor al cual me estoy refiriendo estrenó su unipersonal y hoy sigue comprometido con la necesidad de mantener “vivo” su trabajo recorriendo los laberintos que fue creando en los ensayos. Comprendió que este tránsito le garantiza a su personaje esa dosis de extrañeza que lo aparta de la obviedad. Y que le deja revelar mucho de lo que no manifiesta verbalmente. Por otra parte, vivenció el tránsito del ejercicio hacia la propia experiencia vital. Amplió su poder de asociación y comprobó que son muchos los espectadores que saben mirar a través de su cuerpo, a la búsqueda de las señales que conducen a una mirada de sentidos.■