

Más allá del cuerpo. Problemática del decir y hacer obra, una aproximación al proceso de creación de LEJOS de Marina Sarmiento

Marina Sarmiento

UNLP

Especialización en danza UNLP

Colaboradora: Julieta Benedetto

marina.sarmiento@gmail.com / julieta.benedetto@gmail.com

Palabras clave: Lejos, Marina Sarmiento, investigación, creación, cuerpo en escena.

RESUMEN

Lejos se inició a partir de una investigación con una actriz (Florencia Bergallo - 1978), una fotógrafa (Mariana Roveda - 1979) y una coreógrafa/directora (Marina Sarmiento - 1979). Es una búsqueda artística en la que el pasado, como conjunto de legados personales y generacionales, se presenta como un ruido. Se desarrolla de acuerdo a una relación temporal no lineal entre pasado/presente que pone en tensión el vínculo cuerpo, identidad y representación.

Esta ponencia es una reconstrucción del proceso de dos años de investigación y creación de LEJOS, teniendo en cuenta las 4 áreas artísticas que dialogan en la obra: Fotografía-Teatro-Sonido-Danza/Performance.

LEJOS se estrenó en julio de 2014 en el Teatro Beckett de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Temporadas: 2014 / 2015.



Al escribir esta ponencia cabe preguntar ¿por qué y para qué hablar de la propia obra? Sin saber mucho la respuesta quiero enmarcar este escrito, que es así como abrir la cocina de Lejos, mi experiencia desde adentro del trabajo; un poco compartir mi diario íntimo; y en este sentido, lo hago con la intención de no modificar la mirada de los espectadores que ya vieron la obra y de los potenciales espectadores que estarán también posiblemente por acá.

De alguna manera compartir estos escritos es compartir mis motivaciones para crear, lo que no quiere decir que la obra hable de estas.

Contextualizar la búsqueda

La obra **LEJOS** parte de una experiencia personal. En el año 2011 a raíz de un video-ejercicio realizado unos años antes con una amiga-colega a quien entrevisté le pregunté: “¿sí tuvieras que hacer un autorretrato de vos misma, qué harías?” ella me respondió “*mi autorretrato en este momento sería una hoja en blanco*”. Luego me contó que su psiquiatra le había dicho que su angustia y la desorientación respecto a su identidad tenía que ver con la historia de su madre -quien nunca había llorado en presencia de ella por las pérdidas que sufrió a causa del terrorismo de estado: la desaparición de una hermana y el exilio de otra.

En el año 2012, con un boceto del proyecto y con una beca del FNA, decidí entrevistar a la madre, quien me contó “*estaba en un partido donde nos cuidábamos, fue una etapa de mi vida muy divertida, cambié mi identidad y dejé de ser yo*”(…) *A. desapareció muy rápidamente, era chica, ingenua y estaba empezando a militar en la JUP. L. se fue en búsqueda de trabajo, daba filosofía en la Universidad, y en ese momento cualquiera que pensaba estaba en peligro, no había laburo. Le mandaron una carta diciendo que prescindan de sus servicios como docente. Yo fui la oveja negra de la familia y soy la única viva. Militaba en el PC y fui la única que me quedé acá, cambié mi vida, mi nombre, todo!*” Ese día antes de terminar el encuentro me miró y me dijo “*Marina quédate tranquila; mira que esto a mí no me duele, eh?*” Después de esa entrevista la madre ya no estuvo disponible para volver a encontrarse conmigo y conversar. Yo quedé en silencio un largo tiempo hasta que, con estas dos contundentes frases: la hoja en blanco -retrato de la hija- y la negación del dolor y el cambio de identidad -retrato de la madre-, comencé mi investigación artística y emprendí una búsqueda para darle cuerpo y forma a lo que se me presentaba en ese momento: el vacío de lenguaje frente a lo irrepresentable una vez más.

Procedimiento

Tuve claro desde el inicio que no quería hacer un biodrama ya que estoy en una búsqueda estética personal, por lo que ese mismo año -2012- convoqué a la actriz Florencia Bergallo para que protagonice la obra y emprendí junto a ella la creación de la pieza, dado que así es mi forma de trabajo. Elegí una actriz porque pensé que era lo más acertado a los fines de mis intereses. Todo actor juega en el límite entre la ficción-no ficción y, además, tiene un entrenamiento emocional que en un bailarín es más difícil; quería potenciar esas capacidades y poner en dialogo esos límites, que por cierto cada vez los considero más difusos.

Al comienzo del trabajo hicimos una residencia de un mes en el Centro de estudios del cuerpo, dirigido por Helena Katz, en Sao Paulo, Brasil. Entonces, asesoradas por Julián Axat - HIJO, poeta, abogado, platense- nos adentramos en una serie de libros autobiográficos de algunos “HIJOS” editados entre los años 2007 y 2012 -período en el que los juicios por el terrorismo de estado comenzaron a ser efectivos -. En estos materiales⁹⁵¹ observamos puntos de vista políticamente incorrectos, violentos, paródicos, juegos ficcionales; podíamos ver que el pensamiento de un grupo generacional los “post huerfanitos”, los “inapropiados”- que habían crecido bajo los discursos de “la memoria”, bajo la ruina como monumento o patrimonio cultural, se cagaban en todo eso.

Habitar el vacío y la ausencia

Gabriel Gatti, en un capítulo maravilloso de su libro “Identidades desaparecidas” llamado “Los militantes del sentido: ruinas, cuerpos, archivos, memorias”, cruda y agudamente cuestiona lo que él llama “las narrativas del sentido”, es decir aquellas prácticas: antropológicas, arqueológicas y psicológicas de nuestra sociedad, que pretenden re-unir, re-hacer, re-componer la relación de sentido entre cuerpo y nombre. “*Estas narrativas, hoy aún dominantes, aunque sean más propias de periodos de transición, de salida de guerras y de dictaduras, están marcadas por un mandato: el de la memoria (...) el arqueólogo, en fin, remienda materiales derruidos y los integra a un relato: dota de materialidad a una memoria; hace de la ruina nada menos que un patrimonio.*” (Gatti, 2011: 86:96). Aquí el problema en sí no es recordar, sino hacer un monumento del recuerdo y clausurar todo sentido. Gatti en su libro, le da la voz a Albertina Carri quien dice “*quiero desmitificar la figura del desaparecido como estatuas de mármol intocables y grandes héroes. Correrlos de lugar, sacarles protagonismo. Y decir: bueno okey, está bien, esto pasó, ellos fueron protagonistas de una época. Ahora me toca a mí*” (Gatti citando a Carri, 2011: 179).

⁹⁵¹

Libros de Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ángela Urondo, Mariana Eva Perez, Daniel Tarnopolosky.

Soy parte de esta generación y, a través de mi lenguaje, me pregunto ¿en el cuerpo de mi generación están los cuerpos de las generaciones del pasado? ¿Cómo? ¿Es la hoja en blanco un síntoma de dolor como rastro físico y emocional que se hereda? Entonces, ¿cómo se reformulan y se cuestionan las “narrativas del sentido”? Estas preguntas no pueden caber totalmente en una obra, pero sí pueden ser la pulsión para investigar y crear, e incluso para pensar -aquí y ahora, con ustedes- los procesos de creación. Tal como Sontag dice “*no debería suponerse un nosotros cuando el tema es la mirada al dolor de los demás*”. (Sontag, 2003: 15)

Me encuentro bajo esa señal generacional, entre ese pasado y este presente, es decir entre el sentido y la ausencia de sentido. En contraposición a los militantes del sentido, Gatti refuerza la ausencia de éste al poner la mirada sobre nuevas prácticas culturales, sociales y artísticas que se permiten habitar el vacío y la ausencia. “*El blanco como forma de nombrar el lenguaje de la ausencia*” (Gatti, 2011: 117).

Así, durante dos años de proceso, nos mantuvimos entre lo sobre cargado de sentido y el vacío de este ¿Tratamos de hacer obra dando cuenta de la ausencia?

¿Hacer presente una ausencia? No lo sé.

Juego de identidad: Biografía/s y autobiografía/s

Es inevitable, en este tipo de procesos, poner en juego lo propio y guiar en este caso - bajo mi rol- a que el otro se exponga, es decir facilitar un espacio-tiempo para trabajar sobre “recuerdos” o “experiencias” propias. Por más conceptos que haya atrás, por más grande que sea el disparador, los procesos que emprendo son íntimos, largos y lleno de preguntas. El tiempo es una condición, y en mi caso una de mis obsesiones, pues en el tiempo uno prueba, permite la experiencia y va actualizando sus preguntas, sus dudas, sus inseguridades.

A continuación comparto la **sinopsis** de la obra, para desandar a partir de aquí, el trabajo que llevamos a cabo:

La actriz busca en su memoria los cuerpos de representaciones biográficas-ficcionales del pasado. A través de un recorrido físico extremo desde la respiración, los cuerpos del pasado aparecen y se actualizan como presente. LEJOS se pregunta cómo habitar un espacio vacío y desterrar físicamente cierta memoria, en un intento por transformar los mecanismos de la representación, y en busca de un pequeño gesto de autonomía.

LEJOS tiene dos versiones. La obra comienza con un texto que varía según el contexto; en la versión que realizamos en un espacio teatral con puesta en escena, la actriz dice un fragmento de éste; en la versión en espacios no convencionales es leído completo por otra persona. Leo el fragmento de la puesta en teatro que dice Florencia, la actriz:

Decidió actuar para hacer todo lo que creyó no haría jamás en la vida.

*Matar,
morir,
ser asesinada,
hombre,
geisha,
militar,
doncella,
extraterrestre,
bailarina,
animal.*

*Hizo de Ofelia y metió la cabeza en un inodoro
Hizo de Penteo, un hombre. Lo alcoholizaron e intentó violar a una mujer.*

*Lloró,
lloró
aproximadamente unas 137 veces
en 12 meses
durante un montón de años.
Fue un ciega
Fue un general travestido
Fue el amiguito especial,*

*un extraterrestre,
se tiró de una escalera y dice: que voló.
Hizo de María, la mujer de Woyseck
Hizo de Beatrice, la enamorada de Dante..
Fue la enamorada de Dante
Intento hacer de Laviña.
La que le cortaron la lengua y las manos
¿Cómo se puede hacer de Laviña?
Quiso ser una niña del 78, intento ser... fue una niña del 78, desenterró juguetes y recuerdos, todos perdidos en la arena.
Fue una doncella enamorada de Klaus Kinski.
Enamorada del teatro.
Fue un cisne y bailó el lago. Casi se caga antes de salir a escena y su profesora se cayó adentro de un cisne hecho de utilería, una especie de justicia poética por querer hundirle la panza y el culo con un palo de plumero.*

Quiso ser el cuerpo que se asemejara al de una bailarina e inventó uno posible, inventó varios posibles.

*Creyó no tener rostro a costa de demasiada ficción.
Creyó ser una hoja en blanco.*

Parafraseando a Barthes, sostengo que este texto teatral lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, *"hacia una suerte de lengua sin memoria"*, entonces el texto no puede contar nada. La apertura de la obra es su pasado, así mismo las fotografías que circularon también como difusión por diferentes medios. Por lo tanto ambos, texto y fotos, son el pasado de LEJOS.

Personajes en LEJOS



serie fotográfica de Lejos Bergallo - Roveda - Sarmiento

El trabajo fotográfico fue realizado durante el año 2013. Junto con la fotógrafa Mariana Roveda hicimos una serie de 12 personajes, las ficciones de LEJOS. Esta serie fue alimentada por un doble proceso: las lecturas de los libros autobiográficos antes referidos y la biografía actoral/ficcional de la actriz Florencia Bergallo. De esos 12 personajes elegimos entre 6 y 8 -siendo algunos icónicos del teatro, que han sido recreados de acuerdo a este mix y nuestro contexto-. Las fotos impresas en transparencias son también un cuerpo en sí que ha formado parte de la muestra Buenos Aires Photo 2014, y que se muestran -y en el mejor de los momentos se regalan- en el teatro antes o después de la función.

Los personajes en LEJOS son anecdóticos aunque se recrean en escena. En este caso, la biografía es una excusa para hablar del "yo" como multiplicidad y vacío a la vez. El texto en tercera persona / en pasado / y el juego confuso *entre ser - intentar ser - hizo de -* expone la fragilidad del yo como unidad y apela al concepto de sujeto quebrado. *"Escribir la propia autobiografía implica colocarse en un inevitable espacio narrativo, dividirse en dos, mirarse desde afuera"* (Diego, 2011: 37). No es la historia en sí misma sino el relato, lo que se pone en juego en LEJOS. En este sentido, podría decirse que la fotografía es tan "mentirosa" como el texto. En esa complejidad jugamos y

vamos acumulando capas, pues estas fotos contundentes acompañan la obra -que en sí misma tiene su pasado- y a su vez también están despegadas de ella, es decir tienen autonomía.

A propósito del juego de paralelismos la actriz Florencia Bergallo reflexiona:
“Ese juego en la actuación, o al menos como vivo o pienso la actuación ya estaría un poco dado. En el sentido de que haga de quién haga estoy ahí, “estoy” en el sentido del cuerpo más actual que tengo, tomado por lo que me atraviesa, mi biografía está presente no como una foto vieja, si no como una dinámica, como una forma en la que me muevo y pienso. En la actuación el desafío es que esa dinámica propia y actual sea escuchada, afirmada y desde ahí potenciada, puesta en relieve. Es un acto de aparición de algo que estaba latente pero no estaba. Esa aparición es para mí cuando aparece “el otro” u “otros” cuando se siente uno habitado por otra cosa que en realidad le es propia. En cuanto a la biografía como historia o un tiempo histórico compartido, con esos en libros escritos por personas de nuestra generación indagamos un modo de pensar cómo “estamos viviendo el dolor” o “cómo lo estamos habitando”.
Fue muy interesante la identificación con algunos de esas formas de relatar dolor en mi caso particular con el libro “Quien te crees que sos” de Ángela Urondo. Para ambas el baño fue una cápsula protectora, el lugar donde ir a llorar, donde encerrarse y donde hablar en un idioma inventado. Cuando leí ese relato quedé impresionada, que ella hubiese puesto en palabras perfectas la forma en que yo vivía mi dolor. Mi dolor que ni yo sabía porque era tan profundo, un dolor que me costó mucho justificar racionalmente, sin comparación con lo vivido por Ángela. Quizás cuando yo entraba al baño, ella también y dialogábamos en nuestro idioma de cómo íbamos a hacer para salir de ahí. Con qué rostro”.

Estrella de Diego, en su libro “No soy yo” dice: *“A menudo buscando el yo nos damos de bruces con el otro, tal vez porque el yo tiene cada vez algo de otro o porque el yo es cada vez una ausencia, una imagen velada, borrada: la imposibilidad última de una esencia para siempre (...)cada sujeto dividido en el narrar (...) relata desde la comunidad a la que pertenece y, de este modo, configura una ficción autobiográfica que, al fin, podría ser en lo fundamental la autobiografía de cualquier otro miembro de ese mismo grupo”* (Diego, 2011: 37-38). Los sujetos son intercambiables por su heterogeneidad, aunque no hayan existido en el mismo tiempo ni en el mismo espacio. El proceso de LEJOS está marcado por estos lugares difusos, pasar por estos relatos y estas identificaciones fue necesario en la búsqueda de un lenguaje propio, pues algo sí tenía claro, no quería hacer una obra neutra-despojada-documental, quise poner todo eso en una picadora de carne, en una búsqueda caprichosa quizá, por buscar respuestas a ciertas preguntas o para profundizar en ellas.

Desandar lo hecho. Olivarse del disparador, matar las imágenes. Vaciar lo propio. Los ensayos y el montaje

Cuando una actriz dice: *“Yo fui un milico. Yo fui Beatrice”*, ¿A qué se refiere? ¿A haberlo representado únicamente? ¿O a intentar afectarse por la imagen que se tiene de él? ¿Cómo se ponen en juego los grados de representación en una actriz? Si el teatro es pura ficción y representación, el yo -en las nuevas reflexiones contemporáneas- es también una ficción o una construcción, entonces ¿dónde se logra la plena presencia, sobrevaluada, como gesto artístico autónomo? ¿Existe la autonomía en el arte? Estas preguntas desprendidas de los ensayos hicieron que junto con la actriz discutamos e investiguemos co-creando procedimientos que cruzan diversas disciplinas y que a la vez, nos mantengamos interesadas en encontrar un lenguaje y universo propio de LEJOS. Sí bien en el proceso tomamos el texto y las fotos como puro pasado, paralelamente en los ensayos buscamos un procedimiento de materiales escénicos concretos, que fuimos construyendo de modo singular: el cuerpo/espacio/tiempo de la obra. A raíz de esto, Flor Bergallo expresa *“Los cuerpos en LEJOS tienen, en general, un tiempo que hace que se desnaturalice el signo para comenzar a ver otra cosa”*

¿El trabajo escénico está atravesado por la de-construcción o la re-significación de aquellas ficciones, de esos relatos? Para que aparezca ante todo el cuerpo de la actriz, por la acción compartida en un presente temporal con el espectador, nuevamente apelé a la acción en el tiempo, que permite un estado y un proceso de transformación. El resultado es el cuerpo de LEJOS: un cuerpo entre el presente y el pasado; un vaivén entre la respiración y la representación del imaginario propio de la obra, alimentado por ese cúmulo biográfico/autobiográfico.

El proceso fue de mucha experimentación. Los ensayos se dividieron en tres momentos claves que luego en el montaje se superpusieron: 1) entrenamiento físico consciente con una rutina muy rigurosa incluyendo prácticas aeróbicas, pases energéticos y un registro de los pulsos de la actriz en cada ensayo, 2) modos de resistir el dolor propio o ajeno, donde también jugábamos a recrear el pasado biográfico-ficcional de Florencia y 3) un trabajo intenso y al a vez muy sutil de la respiración.

Respiración como dispositivo escénico

Me voy a detener especialmente en la respiración ya que como coreógrafa fue una llave de acceso al cuerpo de Florencia. La respiración es de por sí compartida, nadie puede negar en este momento que estamos respirando, más allá de las características de cada uno. Florencia dice sobre eso: *“Lo más desafiante fue meternos en el cuerpo desde la respiración desde el primer ensayo. Que el cuerpo se modifique desde ahí es muy simple y complejísimo al mismo tiempo, sobre todo cuando una como actriz está más acostumbrada a controlar y producir signos desde el cuerpo. Es un viaje a la potencia de uno, te modifica también la subjetividad y las imágenes, abre puertas que realmente te llevan lejos. Eso es increíble como el cuerpo es el colmo de los comportamientos aprendidos de una dinámica de respirar y pensar. Fue un desafío muy fuerte para mí, fue enfrentarse al miedo continuamente y trascenderlo en mayor o menor grado. Si hay algo que aprendo al hacer Lejos es a conocer cada vez mejor el miedo. En el proceso-ensayo sucedieron tantas cosas que fue muy difícil recuperar o ver el modo de que estuviese eso en escena, cada ensayo podía ser una obra en sí misma”*.

Quizá la respiración como dispositivo escénico quiere traer un cuerpo, actualizar un cuerpo cada vez, expresar una otra cosa en lugar de solo personificar ficciones o recrear memorias físicas, quizá la respiración es un acto vivo, el tiempo performativo que transforma el cuerpo, en un aquí y ahora, es el cuerpo que se ve a sí mismo, que parte de un pasado y una memoria construida para hacer presente un estado que va más allá. La respiración como motor es el texto de esta obra. Y el silencio, otro motor para ser escuchado, amplificado. El ruido es, desde este punto de vista, un pasado latente -y quizá también compartido-. La memoria como ruido es, al fin y al cabo, fuerzas e intensidades que por momentos trae formas inolvidables, pero corremos el peligro de someternos a ellas.

“El tiempo común con los espectadores estaría en la memoria de que todos respiramos, sino no estaríamos allí. La memoria es lejana y es cercana, es actualidad también, es construcción o conciencia, lectura de lo que deviene o se acumula y lo que se pierde en el proceso. Los cuerpos en LEJOS tienen en general un tiempo que hace que se desnaturalice el signo para comenzar a ver otra cosa”, continúa en su reflexión Florencia Bergallo. En esta dirección, busqué un músico para que me ayude a procesar lo que ensayábamos, para que la conciencia sonora de LEJOS, que ya tenía cuerpo pudiera plasmarse, tener un soporte desde una perspectiva de composición. Así conocí a Ezequiel Abregú, con quien decidimos trabajar en vivo y en tiempo real, intervenciones sonoras que dialogaran con la actriz en escena. Ezequiel Abregú dice: *“Quizás esta idea de la memoria como ruido se pueda pensar no como una sola cosa, sino como un concepto multidimensional. Por un lado, está el ruido como conector y símbolo con el pasado. Y por el otro, tenemos el tratamiento del silencio, que en LEJOS también se conecta con lo pasado. Estos dos puntos de anclajes que representan estas dos dimensiones, ruido y silencio, en realidad pueden llegar a ser una misma cosa. En LEJOS creo que el ruido y el silencio es la memoria. Desde el punto de vista de lo que ocurre con el sonido, ruido-silencio-memoria son tres dimensiones de una misma cosa”*.

Históricamente la relación música-danza es un matrimonio incuestionable, en general la música representa o acompaña rítmicamente al bailarín. A mi me interesó partir desde lo opuesto, quise que Florencia marcara el ritmo y que lo sonoro fuera un paisaje del que los espectadores, con sus propios sonidos, formaran parte en cada función. Ezequiel, entonces, se preguntaba: *“¿Cómo debería ser el Silencio en LEJOS? En primer lugar, el silencio, la nada absoluta casi no existe en el mundo real. Lo que existe es un ruido de muy baja amplitud que modula nuestro background constantemente. En segundo lugar, fue importante pensar en una perspectiva acústica, en un punto de fuga que trascienda la escena. Que el sonido comience en un punto que expanda la escena en distancia. A partir de los primeros ensayos, decidí que lo mejor era trabajar desde y para el sonido que ya se estaba produciendo en escena y no generar material nuevo. Por tal motivo grabé varias horas de ensayo, reutilizando y reciclando sonido generado por Florencia: respiraciones, pasos,*

ruidos del movimiento corporal. Las primeras pruebas no fueron muy satisfactorias. Fue un proceso comprender que la obra necesitaba sacar más que incluir”

A partir de la reflexión sobre el cuerpo sonoro, la música del solo recrea un fragmento “El Lago de los cisnes”. Hicimos una versión “*impresionista, surrealista y abstracta, como si fuese una memoria difusa y vaga*” en palabras de Ezequiel Abregú. La música entonces se convirtió en otro recuerdo más de la obra. Esa resignificación resultó ser muy buena para la obra, era una capa más. También pudimos recrear el sonido de las pulsaciones de Florencia, de las que llevé un registro durante los dos años de ensayos. Era material sonoro en superposición con el trabajo escénico del solo. Para Ezequiel el desafío fue “*trabajar en los umbrales perceptivos, en el desdoblamiento del espacio acústico, en la ubicuidad y en los puntos de transición en donde un símbolo o sonido puede ser una cosa u otra dependiendo del contexto.*”

Dramaturgia escénica o dramaturgia en danza

LEJOS, como vengo contando, se montó en una superposición de materiales, es interesante ver los cuadros de disociación que inventamos para las hipótesis de montaje. Teníamos una multiplicidad de materiales bastante difícil de abordar. Era necesario tener un asesoramiento dramático. Convocamos a Ezequiel Steinman, y en nuestro primer encuentro le llevé una copia de “Repensar la dramaturgia” de Lepecki, me interesa el juego de palabras que hace al repetir incansablemente: “no estamos listos” o la puja entre “saber o no saber”, ¿palabra vs cuerpo? Acá la pregunta interesante fue cómo juega un dramaturgo en una obra que, sí bien parte de un cruce de lenguaje, se ancla en el cuerpo. Ezequiel nos visitaba eventualmente en los ensayos, pero lo más enriquecedor fueron los encuentros entre Micaela Moreno -asistente a partir de ese momento de LEJOS-, Ezequiel y yo. Discutíamos sobre lo que aparecía, sobre cómo pensar la composición para LEJOS.

Este asesoramiento fue clave, no solo para despejar la cantidad de materiales que teníamos y que generaba cierta confusión -propia de un proceso largo con tantas capas acumuladas-, sino también para anclar una necesidad de las obras escénicas donde LEJOS se inscribe, que es pensar nuevas lógicas de sentido cuando desde el cuerpo se comunica.

La obra LEJOS se compuso con dibujos, cuadros, hipótesis de montajes, prueba y error. Lo que prevaleció fue una composición en diálogo entre las disciplinas en juego, incluyendo el vestuario que Belén Parra también realizó como proceso de descomposición de las imágenes ficcionales de LEJOS.

Con todos los rubros ya presentes, LEJOS se compuso con una idea de Frankenstein, en una superposición de capas de los procesos paralelos de la obra. Un juego interesante de disociación e hibridación.

La obra en movimiento / Variaciones de LEJOS

El montaje nos llevó a pensar dónde hacer la obra, sí la obra tenía que hacerse en una sala cualquiera, sin puesta o con puesta. Sí el texto lo tenía que decir Florencia, yo o un tercero. Una serie de preguntas que no tienen respuesta. Se alimentan de las pruebas que aún hacemos y de las devoluciones de los espectadores. Por eso, ante la duda, LEJOS se montó en una sala teatral, en una caja negra con una puesta, pero también se presentó en un contexto fuera de ello. En diciembre del año 2014 hicimos una versión de LEJOS en un espacio no teatral, con luz día e invitamos a Ángela Urondo para que lea el texto original completo al inicio de la obra. Con Ángela resignificamos el texto, al leerlo ella requería de cambios y otras referencias, se sumaba su mirada en primera persona. Fue una experiencia muy importante para nosotras, que seguro repetiremos.

Ese espacio abierto, compartido, también recrea las preguntas de la obra, y le da otra dimensión a su materialidad. Creo que la obra no tiene una línea de sentido, sino posibilidades de lecturas que dependen de los espectadores que acompañan cada función. Las devoluciones que he tenido de la obra han sido diversas, hay lecturas más simples y otras más complejas. Mucha gente, de diferentes disciplinas escribieron sobre LEJOS. Es muy interesante ese feedback, del que comparto algunos fragmentos.

Natalia Lerussi -filósofa e investigadora del CONICET- escribió en un ensayo pronto a publicarse “*Hay dos dispositivos de mutación específicos. Por un lado, la desarticulación entre el gesto y el afecto o la pasión.(...) Por otro lado, la metamorfosis que se produce a través de la respiración (...)El ritmo y la intensidad con la que el aire entra y sale de los pulmones y el líquido del*

cuerpo se expira por las manos y las axilas, la frente, las entrepiernas, la boca configuran un rostro, una hazaña, una pasión, una serie de pasiones (las pasiones se producen siempre, al menos, de a pares), una naturaleza. Los movimientos de los fluidos del cuerpo, la vida orgánica del cuerpo, se vuelven así una máquina loca de actuación” (Lerussi: en prensa)

Juan José Santillán -crítico teatral del Diario Clarín- me escribió un mail con un punteo sobre la obra que luego publicó en una nota llamada “Una experiencia radical sobre “la memoria como ruido” en el circuito alternativo”, un fragmento de esta dice: “Lejos es un anti biodrama, ya que funciona por sustracción de datos. O la información biográfica no es dada en el sentido tradicional. En todo caso, está contenida en el cuerpo de la actriz, más concretamente en la respiración. La dramaturgia está allí. Por lo tanto Lejos también puede pensarse como una secuencia rítmica, una partitura de respiraciones en loop que provocan una determina calidad y textura en escena. Ahí está la actriz y los residuos que deja haber pasado por la lista de obras a las que les puso el cuerpo”.

Alejandro Cruz, en la nota “Cuerpo y Respiración” para el Diario la Nación, describe LEJOS así: *En el complejo mapa de las subjetividades, hay propuestas escénicas que pueden dejar marcadas sensaciones físicas en el espectador. En muchos sentidos, de eso se trata Lejos, la propuesta coreográfica de Marina Sarmiento. En escena está la actriz Florencia Bergallo y no mucho más. A lo sumo, está acompañada por un dispositivo lumínico/escenográfico. En el programa de mano se habla de un trabajo basado en la memoria, de un cuerpo ficcional-biográfico, de un ruido. En escena, ese cuerpo todo vibra, jadea, molesta, perturba, atrae. A lo largo de 50 minutos, la respiración de Florencia Bergallo se transforma en el soporte sonoro, en el ritmo, en el pulso de ese cuerpo en total estado de tensión y concentración.”*

Esta es mi experiencia en el proceso de LEJOS.

Ahora, quiero retomar el motivo de esta ponencia, vuelvo a preguntar ¿por qué abrir el proceso de una obra? ¿Es posible hablar del propio trabajo? Siento que esta ponencia puede clausurar sentidos. No quisiera condicionar la mirada con estas palabras que intentan reflexionar sobre el vínculo sobre pasado-presente (¿futuro?), que es motivo de la trilogía de solos en la que trabajo, que se inició con EIR, sigue con LEJOS y termina con SARMIENTO.

Presentar estas “notas de cocina” de LEJOS, pienso, puede generar diálogos, posibles y diferentes, desde otras perspectivas y percepciones. Y estos pueden contribuir al pensamiento de la generación a la que pertenezco⁹⁵² que está atravesada por una historia con momentos más difusos que los nacidos 10 años antes o después. Desde hace un tiempo veo obras, creadores y pensadores más críticos y singulares, que anclan su pensamiento en nuestro contexto, es decir desde acá, desde el cuerpo, desde el presente sin negar la historia.

Quizá esta ponencia es, ante todo, una auto provocación, es poner en común un ejercicio de desdoblamiento que vivo cotidianamente entre las Ciencias Sociales y el Arte, lo que lleva a involucrarme en procesos de trabajo mayores, con conectores múltiples con eje, siempre, en el cuerpo, pues el cuerpo tiene sus propias lógicas y aún las estamos descubriendo.

Pienso que abrir este material es un modo de invitarlos a compartir un intersticio, ese espacio de interrogaciones, para que juntos pensemos lo que Foucault dijo al inicio de la década de los 90’ “*todavía estamos estudiando qué cuerpo tiene necesidad la sociedad actual*”. Poder situar la propia obra como excusa de un intercambio, es otro espacio posible de encuentro. Estoy aquí y ahora, en el movimiento -de estas palabras-, donde encuentro motivación para el diálogo. Una chance para repensar cómo elaboramos colectivamente el sentido o la ausencia de éste, otra manera de estar cerca. Gracias por acompañarme.

Ficha técnico artística de LEJOS

Actriz: Florencia Bergallo

Fotografía: Mariana Roveda

Dramaturgia escénica: Florencia Bergallo, Marina Sarmiento

Asesoramiento dramaturgico: Ezequiel Steinman

Diseño y realización de vestuario: Belén Parra

Iluminación: Brenda Bianco

Diseño y realización de dispositivo: Ezequiel Colombo, Lucio Maselli

Diseño sonoro y música: Ezequiel Abregú

Diseño gráfico: Leandro Ibarra

⁹⁵²

Generación de los que hemos nacido entre 1975 y 1983, período en que transcurrió la última dictadura militar argentina

Caracterizador en fotos: Nestor Burgos

Colaboración artística: Julieta Potenze

Producción: Cooperativa Lejos

Asistencia general y de dirección: Micaela Moreno

Concepto, coreografía y dirección general: Marina Sarmiento

Esta obra se realizó con el aporte de la Beca Nacional en Teatro del Fondo Nacional de las Artes y el subsidio en Danza del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias.

Bibliografía

Cruz, A. "Cuerpo y Respiración". Diario La Nación 16/08/2014. <http://www.lanacion.com.ar/1719028-cuerpo-y-respiracion>

De Diego, (2011): *No soy yo*. Barcelona: Ciruela.

Gatti, G. (2011): *Identidades desaparecidas*. Buenos Aires: Prometeo.

Lerussi, N. (en prensa): *Actuación y Vida*. Lejos. Buenos Aires.

Santillán, J. "Una experiencia radical sobre "la memoria como ruido" en el circuito alternativo". Diario Clarín 29/04/2015.

http://www.clarin.com/extrashow/teatro/teatro-lejos-circuito_alternativo-marina_sarmiento-florenia_bergallo_0_1348065654.html

Sontag, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
