



**Revista de  
Artes  
Performativas,  
Educación  
y Sociedad**

**Número  
11  
Volumen 6  
2024**



# Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

## Revista APES

Volumen 6, Número 11, 2024

### Equipo editorial

#### Personas editoras

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

#### Consejo Científico

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dña. Patrice Baldwin. Drama for Learning and Creativity (Reino Unido)
- Dra. Marta Domínguez Escribano. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Javier Fernández-Río. Universidad de Oviedo (España)
- Dra. Alicia Gómez-Linares. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti (España)
- Dra. Martha Katsaridou. Universidad de Tesalía (Grecia)
- Dr. José Ignacio Menéndez Santurio. Universidad Isabel I (España)
- Dra. Mercé Mateu Serra. INEFC-Barcelona (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Mar Montávez Martín. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Tomás Motos Teruel. Universidad de Valencia (España)
- Dra. Rosario Navarro Solano. Universidad de Sevilla (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Ana Pérez de Amézaga Esteban. ESAD de Asturias (España)
- Dra. Monica Prendergast. Universidad de Victoria (Canadá)
- Dra. Rosario Romero Martín. Universidad de Zaragoza (España)
- Dra. Beatriz Sánchez Martínez. Universidad de Oviedo (España)
- Dña. Sanja K. Tasic. Artistic Utopia-UUU y CEDEUM (Serbia)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Ester Trozzo. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)
- Dña. Cristina Yarto López. Universidad de Barcelona (España)

**ISSN 2659-594X**

**Editado en Gijón, Asturias, España**

**por Ángela Antúnez Sánchez, Emilio Méndez Martínez, Xema Palanca, Sara Torres Pellicer, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez**  
**2024**

**Revista anual**

**<https://www.apesrevista.com>**

**Dirección de contacto: [apesrevista@gmail.com](mailto:apesrevista@gmail.com)**

## Sumario

Editorial. Revista APES nº 11 .....	5
TMM-87, una odisea espacial: propuesta didáctica basada en un enfoque performativo de enseñanza y aprendizaje de español en contextos de migración. <i>María Eugenia Flores</i> .....	7
Propuesta de arteterapia para un taller de memoria con personas de edad avanzada. Dibujos colaborativos a partir de líneas. <i>Vicente Monleón Oliva</i> .....	45
L'uso del process drama e del product-oriented drama nella scuola primaria, con particolare riferimento all'educazione attraverso le arti. Un'esperienza personale/ El uso de los procesos dramáticos y de los productos teatrales en las escuelas primarias, con especial referencia a la educación a través de las artes. Una experiencia personal. <i>Elisabetta Nicoli</i> .....	57
<b>Experiencias</b>	
Las Artes Escénicas como instrumento de creación, acción y reflexión en aulas hospitalarias. <i>Carmen Gloria Sánchez-Duque y Gonzalo Ruiz Muñoz</i> .....	69
<b>Entrevista</b>	
Entrevista a Aldo Pricco. <i>Sara Torres Pellicer</i> .....	71
<b>Reseña de libro</b>	
Reseña del libro " <i>El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo</i> ", de Augusto Boal. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez y Martha Katsaridou</i> .....	79
<b>Miscelánea</b>	
Trabajo sobre el Impacto de las Metodologías Dramáticas en la Educación Primaria: Desarrollo de Competencias Emprendedoras y Culturales. <i>Javier Suárez Parrondo</i> .....	87
10ª Cumbre Internacional de la WAAE (Alianza Mundial para la Educación Artística) Atenas, Grecia, 17 – 19 de octubre de 2024. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez</i> .....	89
Juliana Saxton, <i>In memoriam</i> .....	93

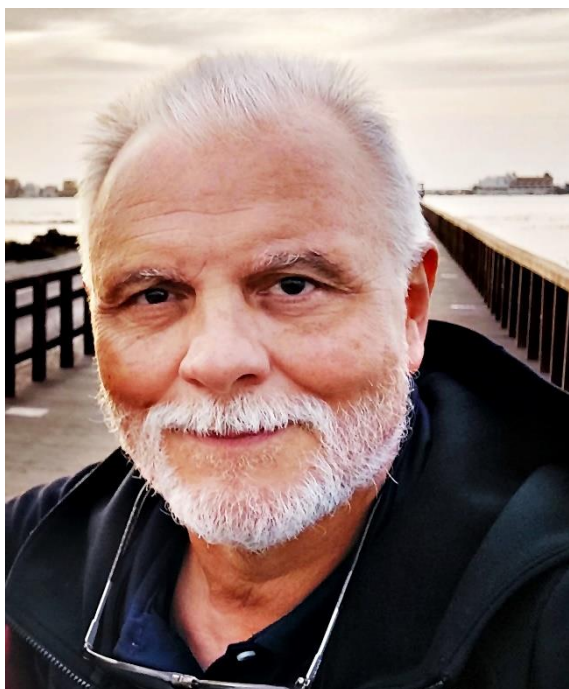
## Entrevista a Aldo Pricco

### Sara Torres Pellicer

Universidad Rey Juan Carlos, España  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

[torrespellicersara@gmail.com](mailto:torrespellicersara@gmail.com)

**Para referenciar:** Torres Pellicer, Sara. (2024). Entrevista a Aldo Pricco. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 6(11), 71-77.



El 16 de abril de este año tuve el placer de escuchar a Aldo Pricco que dio una conferencia en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. Aldo Pricco, es doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), es actor, director, docente e investigador teatral y tiene una dilatada carrera académica nacional e internacional. Sus últimas publicaciones rondan alrededor de la retórica escénica y la relación entre espectáculo teatral y espectadores, y de los criterios teórico-prácticos de una didáctica del teatro para la formación de docentes. Sería bastante larga la lista de sus logros y publicaciones, pero quiero centrarme en lo que suscitó su conferencia. Aldo fue hilando conceptos, experiencias, hallazgos, argumentos, etc., de muchos aspectos del teatro. Así se fueron abriendo varios interrogantes que se transformaron en preguntas. Esta entrevista está hecha de sus respuestas a mi curiosidad.

**¿Qué obsesiones te guían hoy como investigador, te hacen reflexionar y escribir?**

Una de mis obsesiones es el modo en que el teatro interviene en la vida de las personas. Porque si bien, no resulta necesario, quienes "teatramos" estamos obligados a convertirlo en relevante. De mis experiencias como espectador de cualquier ficción, se derivan reflexiones que me conducen a pensar y escribir. ¿Por qué me enamoro de una escena o me fascina un actor o una actriz?, o ¿por qué me aburro ante un espectáculo. Mientras me encuentro en una platea solo pretendo entretenerme, ser cautivado y seducido somáticamente por lo que ocurre en la escena, pero surge imprevistamente un desacople, un desajuste, un corte en ese *feedback* y el placer de mirar y escuchar se detiene. Esas disrupciones son las que me llevan a pensar en las causas de ese displacer y luego escribir.

Por otro lado, pienso que he tenido maestros de una enorme sabiduría que ante mis preguntas callaban o desviaban la atención. A veces, por no saber lo que sabían, no podían transmitirlo; otras, por no querer –de modo mediocre, claro– explicarlo para no perder control. Compartir el saber implica el riesgo (bienvenido) de que tus alumnos te superen. Estar dispuesto a eso es mi elección. Por ello, una de mis mayores obsesiones consiste en tratar de entender el fenómeno del Teatro y compartirlo con clases y escrituras. El libro que quiero terminar en breve (siempre agrego algo nuevo y demoro su factura), titulado provisoriamente *Construir el deseo ajeno. Breve (Des)Tratado de actuación y dirección teatral según una retórica de la escena*, se compone de dos grandes partes. La segunda de ellas se llama "Atajos", especie de breves *típs* del actuar y dirigir teatro al modo de sugerencias (argumentadas desde las perspectivas teóricas) directas para el oficio de captar la atención de espectadores, mantenerla y causarles algún tipo de experiencia no exenta de "entretenimiento" y de disfrute. La transmisión, el hecho de compartir con otros y la democratización de conocimientos y saberes de la praxis teatral demandan orientaciones precisas, que en la historia teatral han configurado una cultura, una continuidad de hábitos y de tecnologías que no dependen directa y únicamente del juicio estético de las subjetividades múltiples o de los cánones que cada época establece.

**En relación a la implementación del teatro dentro de las escuelas primarias y secundarias, ¿a qué te refieres cuando dices que ha habido un exceso de ludismo y expresivismo?**

Observo en el dictado de Teatro en las currículas primarias, secundarias y de estudios superiores, una marcada preeminencia del rol lúdico y de la expresividad, sin que haya una transferencia efectiva hacia la construcción de conocimiento, a lo que se suma la despreocupación de construir la expectativa ajena, que pareciera dada de antemano y que resulta un problema nuclear del Teatro, no suficientemente atendido. La experiencia del dictado de Teatro –por cierto, bienvenida y grata a la comunidad educativa– soslaya una serie de presupuestos teóricos fundantes y reflexiones inherentes acerca de la índole de "disciplina" del Teatro. La consideración de mero "lenguaje" otorga subsidiariedad a la actividad y la pone en riesgo de convertirse en un "recreo ampliado".

**¿Por qué consideras inconveniente pensar el Teatro como un lenguaje?**

Resulta claro que la existencia de un actuante es producto de una reciprocidad con la percepción del espectador: adquiere valor la performance actoral en tanto la legitimen ojos, oídos, cuerpos ajenos atentos a aquella. Es obvio que no hacemos referencia aquí al último tramo de las especulaciones grotowskianas en las que el teatro "como vehículo" deriva en un acceso a otro estado de conciencia en el que la presencia de observadores deviene irrelevante, puesto que el actor actúa para él mismo. Por el contrario, sobre todo en la práctica teatral en la Escuela, la índole solidaria del discurso teatral, por la cual se necesita del otro para experimentar la performance juntos, en el entendimiento de que, de ese acontecimiento, tanto quienes observan y escuchan, como quienes se exponen actuando podrán no solo disfrutar, conmovirse, ser levemente modificados en algún aspecto, sino también aprovecharse mutuamente en el ritual teatral. De otra manera, el público únicamente se estaría prestando a que el actor desarrolle su acto privado utilizándolo: el oficiante realizaría su acto empleando la percepción ajena, pero sin que esta le importe, ya que los espectadores

han sido convocados al onanismo escénico. ¿Si se declara que se puede prescindir de los espectadores, para qué convocarlos en el convivio? Es, lisa y llanamente, usar y tirar. Una ética que parte claramente de una relación asimétrica e irrespetuosa entre actores y espectadores.

### **¿Cuál es la alternativa, según tus reflexiones?**

Ante este fenómeno, prefiero establecer una ida y vuelta que dote de sentido el convivio, y no me refiero al significado del acontecimiento poético de lo teatral, sino a la razón de compartir las presencias más allá de los juegos (tanto dramáticos como teatrales) y la transferencia de informaciones y expresiones. Son, justamente, las “expresiones” las que han convertido el teatro en un desafortunado sitio de “lo expresivo”, de tal modo que aún en muchas instituciones de formación teatral y en las currículas de la disciplina para la escuela primaria, secundaria y superior de Argentina, se sigue hablando de “lenguaje”, como si la disciplina teatral fuese subalterna, vehículo, solo un medio de comunicar contenidos relevantes, ideas. “Lenguaje teatral” suele decirse, como si el teatro no tuviera estatutos propios, teoría propia, destinos poéticos y estéticos. ¿Es solo comunicación de ideas el teatro? Habría que rastrear los constructos teóricos acerca de la comunicación y fijar una postura en este rubro. Esto ha conducido a la reiteración de estereotipos teóricos, prácticos y pedagógicos en la formación profesional docente, que suelen apoyarse preeminentemente en el “juego por el juego” (ludismo) y la “expresión” personal, sin reflexiones pertinentes que habiliten procesos indispensables de metacognición para la construcción de conocimiento. La gran pregunta es qué se hace con lo jugado y expresado: cómo se desmonta una experiencia para que se ponga en palabras (con guías categoriales de índole teórica) y se democratice más allá de metáforas y palabras bonitas.

Esto se manifiesta en la ejercitación áulica en general, en la que la centralidad de sujetos jugadores-actantes (juego/juego dramático) deviene síntoma de un exceso de individualismo, que podría cotejarse con ciertas posturas neoliberales que parecen colarse, subrepticamente, en el discurso pretendidamente progresista, puesto que se

prescinde de “comunidad”, de regulación general que, a modo de un “estado” que atiende a la gente, prevea solidaridades y equidad (ese “estado” es, en gran parte, la teoría teatral). Justamente, en esas prácticas que privilegian el juego por el juego y la expresión por la expresión, no termina de construirse una “comunidad narrante”. Alumnas y alumnos quedan en soledad, pero eso sí: han jugado y se han expresado (con estereotipos festejados por docentes). Es un riesgo que no suele formar parte de las discusiones sobre el rol del Teatro en la Escuela.

### **¿A qué denominas la “Teatralidad expectatorial”?**

Resulta productivo hablar del paso de una “s” a una “x”. Quien solo es testigo y se limita a mirar lo que ocurre en un espacio escénico está “espectando”. Por otro lado, el trabajo de composición actoral, la edición en tiempo y espacio de cuerpos y objetos teatrales, incentiva aquel simple mirar y lo transforma –ese es el ideal– en un mirar-esperando, en una visión que, en lugar de mirar, “admira”, desea, es decir, “expecta”. Así, el interés ajeno se construye. Hay teatralidades que no se preocupan por esto y presuponen que solo se trata de informar o de significar: son las que no se asientan en una generación de umbrales de empatía y están allí, desinteresadas por una existencia recíproca entre intérpretes y público. En base a esto (frecuente en espectáculos de todos los circuitos), adhiero a una teatralidad “expectatorial”, que debe saber lo que sabe y valerse de las teorías acerca de las tendencias culturales y biológicas que regulan –nos guste o no– la atención humana.

Desde nuestra concepción, la relación entre las entidades escénicas y quienes expectan modela la experiencia del fenómeno teatral. “Hacer juntos” es parte fundamental del deleite expectatorial: ni el comportamiento racional crítico constante ni el místico absoluto se prestan a una experiencia convivial teatral. Más que una comunidad de meros “narradores y de traductores”, más que “intérpretes activos que elaboren su propia traducción para apropiarse de la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia”, el público necesita experimentar algún tipo de placer que lo instale en su rol y que agregue goce también somático a su decisión. Y para que la



interfaz escena/espectadores se materialice, las personas que conforman el público aportan su predisposición y su entrega, que no son eternas ni inalterables, dado que requieren que se las incentive desde la escena. En ese sentido, nuestra labor consiste en hacer, hacer y hacer para que aquella "s" se transforme en una "x" permanente.

### ¿A qué te refieres cuando hablas de “los dominios de la performance escénica”?

Durante la performance, las nociones que integran el esquema de los “dominios” se imbrican en simultaneidad, de modo que resulta imposible desligar esas dimensiones y verlas por separado en el efímero del acontecimiento escénico, habida cuenta de que operan a la vez e interactúan. Así, esta concepción de “dominios” se presenta como una perspectiva-matriz que recorre transversalmente los acontecimientos teatrales y se constituye en un posible esquema organizador del entrenamiento, de la composición de personaje, de la puesta en escena y del discurso escénico en general.

Permite al actor situarse frente a las ejercitaciones y rutinas que se le proponen, y estar en condiciones de vislumbrar, analizar y proyectar su ejecución y alcances, de modo tal que pueda, a partir de su inclusión o relación con uno o más de los “dominios”, administrar y reciclar la práctica teatral. Al docente teatral, lo auxilia para una organización secuenciada de sus propuestas de trabajo, procedimientos didácticos acotados y una evaluación basada en criterios precisos y compartidos provenientes de una observación categorial que permite pasar de un saber implícito u otro explícito. Se trata de establecer una conjetura de “zonas” de trabajo (dominios) con el fin de asimilar objetos de experiencia a evidencias consensuadas.

Estas dimensiones implican interrogaciones puntuales para el actor: ¿qué hago?, ¿por qué y para qué lo hago?, ¿cómo lo hago? Y ¿con qué o a partir de qué lo hago? Estas preguntas –ciertamente, ineludibles– se relacionan respectivamente con la estructura (qué hacer), la vinculación racional y afectiva (por qué y para qué), la morfología-composición (signos evidentes: cómo) y, sobre todo, con un conjunto teórico de tendencias y leyes de la percepción humana,

que he dado en llamar "dramaticidad". Justamente, este dominio resulta el punto de vista que rige el resto, en cuanto tiene en cuenta, independientemente de poéticas (estilos), las tendencias culturales y biológicas humanas frente a una ficción (es lo que desarrollo en mis investigaciones, clases y trabajos como "retórica escénica"). Por consiguiente, una de las propuestas de este esquema de dominios "estructural", "vincular", "morfológico" y "dramaticidad" persigue la posibilidad de establecer, por ejemplo, ensayos preferentemente estructurales (partitura de acciones), o vinculares (creencia ficcional subjetiva de orden lúdico), o morfológicos (registros de estilo por signos dados a ver y escuchar), para luego editar lo producido en una *poésis* espectacular.

En definitiva, la propuesta de "dominios" consiste en un ordenamiento posible para incorporar y ejercitar una psicotécnica que evita que el actor "piense" técnicamente mientras actúa, lo que se logra –esa es mi hipótesis– dando nombres a las cosas y ocupándose de reaccionar ante estímulos. El camino técnico, guiado por los "dominios", sería el de experimentar, reflexionar y entender lo realizado, para luego, habiendo incorporado todos los factores, volver a la praxis: obviamente, cuando el actor interpreta no hace consciente estos dominios, ya que, como toda herramienta técnica, existe para ser olvidada en el momento de la performance.

### ¿Cuáles son las diferencias entre el teatro explicativo y el teatro de la experiencia estética?

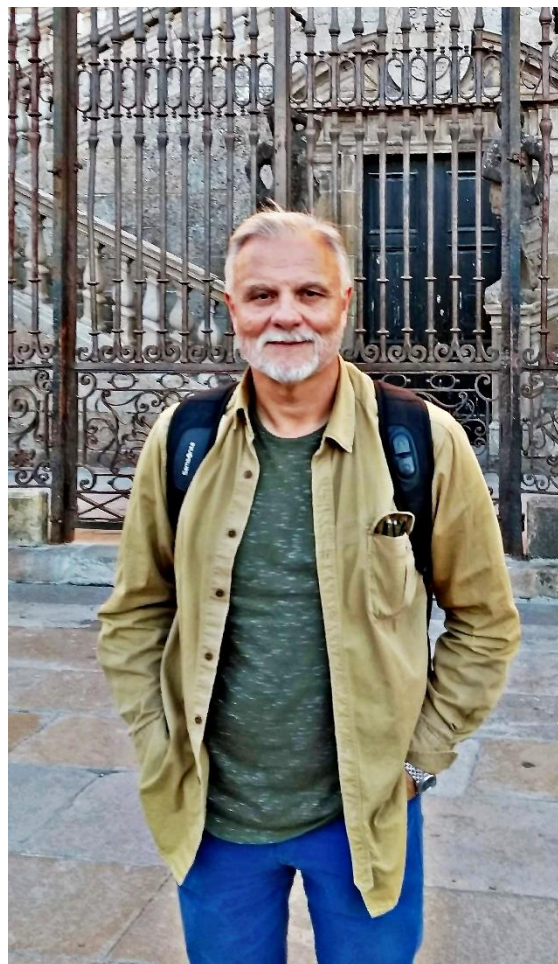
Esa dicotomía provisoria sintetiza dos polos oscilantes de la actitud que cada teatrista asume al momento de montar un espectáculo. No existen en términos absolutos y, al modo de la noción de "dominios", he propuesto ese diagrama como una manera de visibilizar el vínculo que se piensa, diseña y construye con los espectadores. Parte, fundamentalmente, de dos pretensiones muchas veces enfrentadas. Me refiero, en la definición de "explicativo", a actuar y dirigir para transmitir, informar y dar a conocer una idea o un sentimiento, en plena perspectiva solo comunicacional (teatro semiótico-semántico). Acerca de la "experiencia estética", aludo al intento primordial de provocar y afectar emocional y e intelectualmente al público

(teatro fenomenológico), invitándolo a involucrarse psicofísicamente. Esto último presenta su estrecha vinculación con el goce (estético), es decir, sensorial, somático. Al respecto, Brecht afirmaba que una "buena" obra de arte es siempre entretenimiento o diversión y que esa era la misión más noble. Efectivamente, sin esa base de provocación de interés y seducción no sería posible la comunión con el espectador. Si se coincide con el director y dramaturgo alemán, estaríamos en una posición que otorga al componente de seducción, fascinación e interés no solo una función "productiva", sino también de deleite.

Una actitud "estética" entraña la reacción entre inconsciente e intencional del sujeto espectador, consistente en restaurar equilibrios en las entidades artísticas que percibe. Debe existir un deseo (la teatralidad debería inducir esa apetencia perceptual) que provoque interés, primero, y que induzca, luego, a la reflexión, a los efectos de crear una solución de sentido o de claridad respecto de una enunciación que presenta deliberadamente ambigüedades, ocultamientos, incompletitudes, desvíos, anomalías o, simplemente, sugerencias de una futuridad o completamiento. Esta solución de sentido al conflicto inicial de cualquier ficción promoverá el placer atribuido a la denominada experiencia estética. Primero habrá una pulsión, escópica y auditiva en el caso del Teatro, y luego un reacomodamiento de una inestabilidad sensible que activará el goce de continuar percibiendo y apropiándose de los resultados de esa experiencia: un motor de búsqueda que se activa con el estímulo de la escena. Ahora bien, ese placer relacionado con el cimiento sólido de un interés sostenido resulta tanto somático como psicológico, en una suerte de fusión psicofísica. Hago referencia puntual a una serie de placeres provocados convencionalmente por el artefacto teatral. Por eso atribuyo "pornografía" al teatro "explicativo" y "erotismo" al de "experiencia estética". El "explicativo", sin preguntar por nuestra disposición como espectadores, impone, mientras que el de "experiencia estética" propone, seduce, acompaña.

Dice Byung-Chul Han que "El teatro erótico es el lugar en el que es posible la seducción, la *fantasía para el otro*". Esto supone lo contrario a un teatro "explicativo", en tanto aquel se basa en una dualidad poética/estética del

"encubrimiento". Cuando elaboré esta dicotomía provisoria –reitero que nunca es estricta– me basé en uno de mis maestros, el catalán Pere Salabert, quien sostenía que "en esta necesidad de completar lo incompleto veía Tatarkiewicz una condena del hombre a la creatividad. Efectivamente, sin tal necesidad no habría arte".



### **Peter Brook define la actuación mortal, ¿cuál sería para ti el teatro muerto?**

A veces, viene bien que voces prestigiosas y autorizadas como la del maestro Brook se refieran a un teatro "mortal", que no es otra cosa que un teatro monótono, que no divierte o entretiene o sigue pautas únicamente comerciales o dóxicas. Digo con frecuencia que una obra termina cuando el espectador comienza a aburrirse y, por ende, a pensar en otras cosas, es decir, se dispersa. En ese momento perdemos su presencia, que es la que fundamenta la nuestra como actores. En ese sentido, no ha tenido buena prensa el verbo "entretener", tal vez, asociado con



divertimento fácil. Incluso, hay gente que piensa con convicción que lo importante no debe ser placentero o interesante. Al respecto, "si me aburro o no entiendo del todo es porque debe de ser muy bueno y profundo", constituye una actitud extendida como creencia. Un crítico argentino afirma en uno de sus libros, acerca del director alemán Franz Castorf, de la *Volksbühne*, que realiza producciones comprometidas y populares, "inteligentes pero amenas" (sic): este "pero" implica aquella creencia extendida de que lo inteligente se asocia con el aburrimiento.

Desde un punto de vista técnico, una actuación "mortal" aparece cuando el intérprete se preocupa por "expresar" y no lucha contra sus grandes enemigos: la anticipación y el texto o la partitura de acciones, actitudes y gestos como una imposición memorística. En esos casos, la "espontaneidad" de la conducta no se construye y la performance actoral exhibe su técnica, lo que vuelve "mortal" la actuación o la puesta en escena.

**Me intriga una frase que dijiste: “El teatro es un hecho que se demora”. ¿Qué significa?**

A diferencia de lo que se enseña y ejecuta en los entrenamientos y las interpretaciones escénicas, no resulta la acción el elemento primordial de la actuación. Justamente, el embrión de un acto consistiría en un acopio de tensión capaz de provocar expectativas en plena clave erótica, de acuerdo con la noción de *otkaz* o *predigra* de Meyerhold (que la Antropología teatral denomina *sats*). En efecto, la tensión se convierte en el núcleo indispensable, tanto del trabajo actoral y de puesta en escena, como de la experiencia del espectador, quien espera que algo suceda. Y es, justamente, esa espera, esa instancia no conclusiva, plena de dinamismo eventual, la que alimentará la inquietud, curiosidad y expectativa del público, pero no desde sucesivas "descargas" de tensión acumulada, sino desde amagos o efectos de pronta resolución ("engañar la perspectiva cenestésica del espectador" dirá Barba). Por eso se señala en mis clases "intentar resolver un conflicto, pero nunca solucionarlo". Es la ambigüedad del resultado el territorio de la vida escénica; por ende, la "demora" —que no deviene reposo ni quietud— resulta constitutiva de todo fenómeno teatral

Si el ejercicio de una conducta toma como referencia las pre-acciones y las post-acciones para las ejecuciones de procesos, el actuante garantiza ser siempre insatisfactorio, provisional, momentáneo ("demorado") y, por consiguiente, constituir proyecciones, promesas. Estas promesas consisten en las ineludibles expectativas de futuro que provocarán que el receptor siga mirando, oyendo, atendiendo. Es entonces cuando el actor se convierte en un "productor de esperas". Por esa razón, cabe definir provisoriamente el teatro como "un hecho que se demora", habida cuenta de que es precisamente esa dilación la que otorga entidad admirable a un acontecimiento que de otra manera o a otra velocidad o ritmo o desenlace no cobraría relevancia. Es el tiempo utilizado en sus preliminares, su ejecución y sus consecuencias lo que cubre de pregnancia un acto para la percepción del espectador. Estamos en presencia de un "dar a ver y escuchar": sujetos que se dan a ver, objetos que se dan a ver, siempre vueltos a presentar, no como lo que son fuera de la escena, sino como lo que la singularidad de su exposición contextual les confiere, atravesados o tocados por algún grado de anomalía que los expulsa de su significación y desempeño original y los reubica en una función distinta. Sin embargo, la clave para el sostenimiento de la atracción de esos cuerpos subjetivos u objetivos resulta la restricción de su completa mostración, o sea, que jamás se den a sí mismos totalmente para ser vistos: que haya algo que aún no se ve o no se percibe, para que, inconscientemente, emerja la misión escrutadora del aparato perceptor del público y la visión (o los otros sentidos) "se alarguen" y salgan a la búsqueda de aquello que no se ve, pero se sospecha. Como en un diagrama erótico, habrá un espacio vacío o un punto ciego para que los inquisidores ojos salgan a llenar ese vacío al margen de lo presente (o en su detrás). La tensión entre lo que se percibe y lo que podría llegar a percibirse es el espacio o el tiempo del preacto, es decir, aquello que no se concreta y, por consiguiente, dilata el fin del acontecimiento.

Toda esta consideración surge al observar la tendencia actoral a completar rápidamente las partituras, por la inconsciente pasión —sin atender debidamente la tensión (que demora)— por adelantarse y cerrar acciones y gestos, lo que vuelve previsible la conducta y obliga al intérprete a empezar de cero cada

vez. Se trataría de una "pasión conclusiva" que no conviene a la vida y presencia del cuerpo ficcional.

### **¿A qué te refieres cuando hablas de "construir el deseo ajeno"?**

Al hecho de que los actores y directores estamos obligados a trabajar duro para que el fenómeno teatral suceda, con todas las implicancias de "agregar algo al mundo" que antes no existía y que está allí para provocar experiencia estética y placer. El teatro no es natural, ni el actuar es necesario. Nada ni nadie nos coloca naturalmente a mirar a otros hacer cosas ni a aquellos a llevarlas a cabo sin –por lo menos– una pretensión. A menos que la "belleza" de nuestro cuerpo maraville a quienes pueden mirar, nadie es mirable ni admirable en sí. Nos hacemos mirables por obra de la cultura, del artificio, de la conducta restaurada, como menciona Schechner. Por

ello, hay que fabricar la necesidad. De eso se trata el actuar y dirigir, de hacernos imprescindibles a los sentidos del otro, de cautivar con la mera presencia, de fascinar con el uso controlado de nuestro cuerpo en el tiempo y en el espacio. Si los otros no son convocados por nuestra presencia, el acto teatral no sucede, puesto que no surge la expectación imperiosa fundante de la teatralidad. Una de las condiciones básicas de la teatralidad consiste en la generación de expectación, de diseñar y llevar a cabo el "esperar que algo suceda" en escena de parte de los espectadores (quienes, por nuestra performance, pasan de espectar a esperar). Decía mi madre –por razones de salud– que hay que levantarse de la mesa ligeramente hambrientos. Como teatristas somos artífices de esa "ligereza", que construye en el espectador el deseo de seguir viendo y escuchándonos.

