



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación

TESIS

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Analía Brun
Diciembre, 2025



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación

ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



comisión sectorial
de enseñanza

Universidad de la República Oriental del Uruguay

Área Social

Comisión Sectorial de Enseñanza

Una práctica extrema

Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería.

Autora: Mag. Analía Brun Rodríguez.

Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Enseñanza Universitaria del Área Social y de la Comisión Sectorial de Enseñanza de la

Universidad de la República.

Directora de Tesis: Dra. Arianna Fasanello.

Montevideo, 2025.



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Agradecimientos

Dedico mi trabajo a los bufones de todos los tiempos.

También a colegas: María Amigo, Claudia Coppetti, Alberto Sejas, Fernando Scorsela, Juanita Fernández, Fernando Toja.

A estudiantes involucrados en este trabajo: Paula Kryger, Dahiana Ramos, Joe Vicaire, Fanny Pelletieri, Pablo Colacce, Fernanda Castillo, Joaquín Medina, Agustina Pérez, Eugenia Ciomei, Facundo Lago, María Eugenia Stella, Valentina Sande, Eli Garrone y Juan Castiglioni, quienes con su tarea y generosidad respaldan esta investigación académica. Agradezco su confianza en mi capacidad de recomponer, revisar, reflexionar y narrar nuestras experiencias vigentes y comprometedoras.

También agradezco a quienes le dedicaron tiempo de calidad a la lectura de este trabajo: Bettina Girrott, Liliana Pérez Recio, Sandra Marroig, Rodolfo Míguez; a la comprensión y corrección de Daniela Albarengue y a las discusiones y observaciones de Arianna Fasanello que me ayudaron a construir cada una de las oraciones.

Agradezco este trabajo a la docente que fui y a sus modos fracasados de direccionalidad.



Tabla de contenidos

Agradecimientos	3
Resumen	8
Capítulo I	10
Introducción	10
1.1. <i>Hipótesis</i>	11
1.2. <i>Objetivos</i>	11
1.3. <i>Antecedentes institucionales</i>	11
1.4. <i>Interdisciplinariedad</i>	14
1.5. <i>Delimitación y justificación del corpus a estudiar</i>	15
<i>Recorte específico</i>	15
1.6. <i>Metodología</i>	17
1.7. <i>Descripción de la investigación académica</i>	22
1.8. <i>Definiciones primarias y marco teórico conceptual</i>	23
Capítulo II. Breve historia y actualidad	26
2.1. <i>Elementos iniciales a tener en cuenta sobre la formación en teatro en Montevideo</i>	26
2.2. <i>Elementos de la Bufonería hilados entre el primer y último estreno en nuestra ciudad</i>	29
2.3. <i>Primeros elementos del diseño teatral y su anclaje en Transformación del Objeto y Materiales (TOM)</i>	33
2.4. <i>Desde el Taller de Diseño de Vestuario II a TOM</i>	35
2.5. <i>Desde TOM hacia la máscara corporal bufonesca</i>	38
2.6. <i>TOM como propuesta pedagógica: comprensión y proyección en Bufones</i>	42
Capítulo III. Sobre Escuela de Bufones	46
3.1. <i>Aspectos generales de la experiencia 2022</i>	46
3.2. <i>Descripción del grupo de estudiantes</i>	48
3.3. <i>El equipo interdisciplinar: Los docentes</i>	50
3.4. <i>El autor, su contexto y la obra</i>	53
3.5. <i>Otros alrededores</i>	55
Capítulo IV. Laboratorios	59
4.1. <i>Introducción</i>	59



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

4.2. Laboratorio I: Impedimentos y proyecciones.....	60
4.3. Laboratorio II: Piel base.....	70
4.4. Laboratorio III: Formas, colores y texturas.....	76
4.5. Laboratorio IV: La corporalidad y el movimiento en el espacio.....	84
Capítulo V. Discusión y reflexiones.....	90
5.1. Un punto de partida.....	90
5.2. Recapitulación y unión.....	91
5.3. Nuevos elementos observados.....	93
5.4. Primeros cierres.....	98
5.5. Espejo deformante.....	100
Bibliografía.....	103
Anexos.....	106
Anexo I. Entrevista a Estudiante de Actuación I.....	106
Anexo II. Entrevista a Estudiante de Actuación II.....	109
Anexo III. Entrevista a Estudiante de Diseño I.....	113
Anexo IV. Entrevista a Estudiante de Diseño II.....	118
Anexo V. Entrevista a Estudiante de Actuación III.....	125
Anexo VI. Entrevista a Estudiante de Diseño III.....	133
Anexo VII. Entrevista a Estudiante de Intercambio Colaborativo con el Área de Foto Cine y Video de IENBA-EMAD.....	140
Anexo VIII. Entrevista a Estudiante de Actuación IV.....	145
Anexo IX. Entrevista a Estudiante de Diseño IV.....	149
Anexo X. Entrevista a Estudiante de Diseño V.....	155
Anexo XI. Entrevista a Estudiante de Diseño VI.....	161
Anexo XII. Entrevista a Estudiante de Diseño VII.....	166
Anexo XIII. Entrevista a la Docente de Caracterización y Accesorios.....	171
Anexo XIV. Entrevista al Docente de Actuación.....	175
Anexo XV. Entrevista a Fernando Toja Director y Docente de la EMAD.....	187
Anexo XVI. Entrevista a Lorena Rosano y Evana Frid, diseñadoras profesionales.....	191



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

<i>Anexo XVII. Diagnóstico médico del ser bufón/a.....</i>	<i>195</i>
<i>Anexo XVIII. Enlaces a planes y programas.....</i>	<i>196</i>
<i>Anexo XIX. Material de prensa.....</i>	<i>197</i>



Índice de figuras

Figura 1. Mapa conceptual realizado por las estudiantes de Diseño luego de la lectura del texto disparador.....	56
Figura 2. Mapa conceptual traducido a imágenes por las estudiantes de Diseño (collage colectivo).....	57
Figura 3. Algunos ejemplos de collages individuales.....	58
Figura 4. Algunos ejemplos de muñecos vudú realizados.....	64
Figura 5. Imagen donde se puede ver las deformaciones en el cuerpo de la Estudiante de Actuación I.....	70
Figura 6. Elementos ilustrativos de la piel de la Estudiante de Actuación I.....	76
Figura 7. Imagen de algunos elementos de color y textura en la Estudiante de Actuación II y sus compañeros.....	84
Figura 8. Esquema del espacio escénico proyectado.....	86
Figura 9. Imagen que muestra a parte del colectivo en el espacio.....	89

Índice de tablas

Tabla 1. Calendario del trabajo de Bufones.....	47
Tabla 2. Nombres de estudiantes de Ambas carreras involucrados directamente en este caso en cuestión.....	49
Tabla 3. Nombre de los docentes responsables de los cursos que integran Diseño Teatral Integrado D (Bufones).....	53

Resumen*Primeras palabras*

Es preciso situar esta investigación de educación artística en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú, específicamente en el curso de Diseño Teatral Integrado D Bufones, espacio académico donde convergen sus dos carreras, la carrera de Actuación y de Diseño Teatral. Allí, dentro del espacio de enseñanza-aprendizaje en artes, de un género teatral como lo es la bufonería, aparecen posibilidades de interdisciplinariedad.

En este sentido, estudiaremos y analizaremos las prácticas pedagógicas y artísticas que sustentan su relacionamiento interpersonal, para lograr resolver la máscara corporal, cuya solución está fuera del alcance de una disciplina. Aspiraremos, por tanto, a validar la mediación interpersonal como sustento de la interdisciplinariedad.

Por otra parte, observaremos cómo algunos elementos del diseño proyectual ofrecidos a los estudiantes de Diseño Teatral en el curso de Transformación del Objeto y Materiales de primer ciclo, se potencian y desarrollan en este Laboratorio en cuestión, que da lugar a la deformidad escénica de un cuerpo ficcional. La construcción conjunta de esta forma plástico-expresivo es una práctica extrema.

Con todo lo dicho, es de orden profundizar en la utilización de los siguientes conceptos:

Bufonería: Género teatral, “los que no creen en nada y se burlan de todo” (Lecoq, 2003, p.174). En directa relación, el curso de Bufones que aquí compete, llamado de Diseño Teatral Integrado D, corresponde al Segundo Ciclo de las carreras de Diseño Teatral y de Actuación y se oferta de manera optativa para estudiantes que cursan curricularmente tercero y cuarto año de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD).

Cuerpo ficcional: Cuerpo estético y vital creado en la interdisciplinariedad de formación escénica por los y las estudiantes del curso. Su función es la representación.

Diseño proyectual: Marco científico y metodológico para garantizar procesos creativos y lógicos que brinden un máximo resultado con un mínimo esfuerzo.

Máscara corporal: Resolución técnica de un objeto escénico integral, que brinda cobertura funcional, social y ficcional a los y las estudiantes de Actuación. Construcción que contienen gestos y movimientos escénicos de la interpretación creada por estudiantes de Diseño Teatral.

Transformación del Objeto y Materiales (TOM): Curso que corresponde a los dos primeros semestres de la carrera de Diseño Teatral (Primer Ciclo) y brinda las bases para los procedimientos del diseño proyectual aplicado al escenario.

Laboratorio: Espacio de creación constante entre estudiantes y docentes a través del diálogo analítico y de participación en un intercambio por el cual estudiantes y docentes incorporan una actitud de aprendizaje, formulando una construcción personal e intrasferible.

Práctica extrema: Espacio de trabajo pedagógico artístico para la creación sensible de la máscara corporal entre la metodología proyectual aplicada al diseño escénico y la técnica de interpretación de la bufonería. Es un espacio interdisciplinar de formación escénica creativa donde los estudiantes construyen el cuerpo ficcional de los bufones a partir de los procedimientos del diseño. A su vez, se investiga hasta dónde lo humano puede llamarse humano.

En definitiva, nos centraremos en la práctica desarrollada en el año 2022 e intentaremos restaurar las miradas sobre estos vínculos en la construcción de la creación artística interdisciplinar que nos ocupa, se impone y nos interpela con su movimiento e irrupción en el espacio.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Por otra parte, esta investigación contiene esa cuestión interminable de la enseñanza en artes escénicas, donde la teatralidad aparece con todas sus circunstancias, abordando la intimidad de la creación entre docentes, estudiantes y conocimiento. Además, lo haremos, porque es un arte en crisis, motivación extra para continuar haciéndolo.



Capítulo I**Introducción**

¡Mucha merde!

El teatro es, desde el mismo Eurípides, un espejo donde la sociedad se ve reflejada de un modo crítico, donde "(...) se invita a la conciencia de la expectación, en un doble juego de simetría reflexiva (...)" (Breyer, 2003, p.19).

Situados en ese mundo lúdico plástico, que da lugar a la palabra, a la visión estética de un trabajo implantado expresivamente, inscripto en un espacio, que deja de ser relativo, posible o conjetural y se manifiesta absoluto, concreto y necesario, nace un laboratorio escénico, donde se atenderá a las prácticas de enseñanza-aprendizaje centradas en una dialéctica objeto escénico-espacio escénico, que dan lugar a la construcción de un cuerpo ficcional, el cuerpo de los y las bufones/as.

En directa relación, se partirá del escenario como proyecto constructivo y pre-expresivo, cuya producción creará una escena en sí misma, que utilizará elementos del género teatral concreto de la bufonería, "los que no creen en nada y se burlan de todo" (Lecoq, 2003, p.174), acompañando a docentes y estudiantes, para construir la corporalidad de un ser que invita a la acción y ofrece protagonismo.

Se indagará en una historicidad necesaria referida específicamente al diseño teatral, que observe cómo estos procesos se descomponen totalmente hasta encontrar a docentes y estudiantes con el deseo de algún asidero útil, llamado conocimiento, y con la posibilidad de un aprendizaje que contenga y guíe, además de verificar o no, los procesos que la validen.

En referidas cuentas, se visualizará cómo desde ese abordaje trasciende la ilusión del teatro, de la representación ilusoria y literaria y el trabajo disciplinar lineal, para ofrecer prácticas colaborativas interdisciplinarias, apoyadas en diferentes perspectivas e indaga en la búsqueda de decisiones creativas y metodológicas en la resolución de problemas pedagógicos conjuntos. Además, se propondrá la enunciación de posibles respuestas en relación con la construcción de dicho cuerpo ficcional.

Finalmente, este trabajo permitirá redefinir nuevos conceptos en torno a la bufonería y su máscara corporal, dando lugar a las visiones conjuntas elaboradas dentro del contexto académico y artístico.

1.1. Hipótesis

Dentro del contexto mencionado, la hipótesis de trabajo estudiará la mediación del relacionamiento interpersonal en la construcción interdisciplinar de la máscara corporal en la bufonería. Este proceso se detendrá en las aplicaciones de las prácticas pedagógicas y artísticas del curso de Transformación del Objeto y Materiales (TOM), curso de la Carrera de Diseño Teatral e integrante de una de las disciplinas que integra el curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones).

1.2. Objetivos

En consecuencia, esta investigación académica plantea el siguiente objetivo general:

- *Validar la mediación interpersonal como sustento de la interdisciplinariedad.*



Por otra parte, los objetivos específicos serán los siguientes:

1. Detectar las características de las prácticas pedagógicas y artísticas en el proceso de aprendizaje del diseño proyectual.
2. Visualizar las habilidades que potencian las diferentes disciplinas en sus procesos creativos para profundizar su desarrollo.
3. Comprender el funcionamiento de este sistema, delimitando la mirada crítica de la docente.
4. Fortalecer las prácticas que sostienen el ámbito educativo-artístico profesional para fomentar la horizontalidad entre las disciplinas.

1.3. Antecedentes institucionales

La experiencia de bufones en la EMAD tiene registros institucionales desde 1985, sin embargo, a partir del cambio del Plan de estudio del 2013 pretende desarrollarse dentro de la interdisciplinariedad que ofrece la Escuela. En tal sentido, en una entrevista pautada a la docente del Taller de Diseño de Vestuario del Primer Ciclo, quien trabajó en este curso hasta el año 2015, confirma que Bufones “era una práctica extrema” dentro de la formación brindada en el segundo año, del Primer Ciclo de la carrera.

En aquellos cursos se ponía en práctica todo lo transitado por el estudiante en primer año, todo lo experimental en relación con el conocimiento de los materiales, pero colocado directamente en el cuerpo del estudiante de Actuación. Para muchos estudiantes se transformaba en la primera experiencia de práctica conjunta entre carreras. Articular esta experiencia implicaba el abordaje directo en la escena. Era el momento donde las escalas de trabajo se ampliaban y se tensaban en el espacio, llegando a sostener el tamaño real (escala 1:1). Por otra parte, se asistía a una gran producción de materiales modificados, algunos de ellos se originaron y se descartaron del área del vestuario, pero, aun así, se podían reciclar en otra área de la escena.

Ese concepto de transformación invadía a todos los participantes del Laboratorio. En aquellos momentos, se potenció fuertemente el espacio experimental, puesto que se transformó en un espacio concreto de Diseño Teatral Integrado y tomó un carácter de Laboratorio: “era un combo perfecto” (Comunicación personal, febrero de 2016). El origen de este Laboratorio fue la necesidad de cubrir las carencias que se evidenciaban frente a la incorporación tardía de nuevas áreas teatrales, como el sonido o la caracterización, tratando de asistir al cierre del trabajo, vale decir, a la presentación final, pero sin haber transitado orgánicamente este proceso. “Fue totalmente necesario hacer un proceso conjunto con las diferentes áreas de formación y la modificación en la estructura del curso nos permitió probarlo. Lo probamos y funcionó porque el proceso se enriqueció internamente” (Comunicación personal, febrero de 2016). Aquí se originó el marco académico donde hoy se instala el curso de Bufones.

“El trabajo que demanda el Laboratorio de Bufones es muy corporal, es muy gestual, no solo por la gestualidad del intérprete, sino también de los materiales” (Comunicación personal, febrero de 2016). Implica llevar esa búsqueda del cuerpo ficcional a los materiales expresivos que constituyen la máscara corporal. Las siguientes palabras de la Docente del Taller de Vestuario hacen alusión al trabajo conjunto donde se visualizaba claramente un proceso de introspección de los estudiantes de la carrera de Diseño Teatral y de Actuación:

Muchas veces me conmovía cuando se llegaba a la unión del trabajo de estudiantes de ambas carreras. (...) Salían cosas que estaban en la esencia de cada persona, como el bufón que llevamos dentro, y también logramos verbalizarlo. Removía vivencias de la infancia, o de la adolescencia; era un trabajo muy íntimo, muy extremo, absolutamente vivencial. (Comunicación personal, febrero de 2016)

En este curso, el diseño proyectual exige con rigor modificar los materiales plásticos expresivos que dan cuenta de la comunicación en la representación.



Es de destacar que, con los cambios institucionales implementados, los cuales uno de ellos fue sumar interdisciplinariedad al curso, se incorporó a partir del 2015 el trabajo de Transformación del Objeto y Materiales al equipo de Diseño Teatral Integrado D (Bufones), luego de que se retirara el Taller de Vestuario. Dentro de este contexto, el trabajo con los y las estudiantes de Diseño fue el de crear la máscara corporal, utilizando la herramienta del diseño proyectual. Es decir, construimos un espacio estético de resolución técnica que brinda cobertura funcional, social y ficcional a los y las estudiantes de Actuación, donde se contienen sus gestos y movimientos escénicos.

En este sentido, entiendo pertinente rescatar como investigadora elementos antecesores registrados en mis propios procesos pedagógicos docentes entre los años 2015 y 2020 que incluyen, además de registros fotográficos, entrevistas pautadas a diferentes estudiantes. Estos materiales se asientan como basamento fundamental para el trabajo de campo, antes de la decisión vital que me llevara a transitar este proceso de enseñanza-aprendizaje en la Maestría de Educación Superior y detenerme en el estudio de la experiencia 2022. A su vez, este material se presenta desde el capítulo IV en diálogo con los diferentes teóricos que sustentan esta investigación y toma cuerpo en el capítulo anexo.

Es preciso señalar que, desde las primeras ediciones de este curso, la creación de la corporalidad ficcional podía estar sujeta a valores, estéticos o funcionales, debido a que en algún caso los y las estudiantes de Actuación necesitaban protección física para su bufón o bufona. Es decir, aquellos elementos que en primera instancia parecían secundarios podían llegar a ser parte fundamental del cuerpo. Los ejemplos más claros se encuentran en las rodilleras o coderas necesarias para amortiguar y colaborar en las diferentes caídas. Estas protecciones requerían en sí mismas una resolución específica concreta para cada personaje y eso que era algo, en principio, utilitario, casi secundario, se podía transformar en algo estructural dentro de una construcción visual integrada.

En definitiva, este trabajo se inscribe dentro de un devenir histórico de transmisión de conocimiento e intercambios sostenidos directamente desde la praxis, que comparte la experiencia y la labor concreta entre todos los involucrados, bases que, en gran medida, sostienen el crecimiento colectivo de la pedagogía teatral en nuestro medio. No hay huellas de un material de investigación académica en artes escénicas que atraviese el espacio pedagógico, la creación del cuerpo ficcional y una metodología proyectual de la bufonería en estos términos concretos. También es importante destacar que esta oportunidad de hacerlo está respaldada por la experiencia de ocho años consecutivos por la praxis de docencia directa.

1.4. Interdisciplinariedad

Se entiende la pertinencia de esta investigación académica dentro de la interdisciplinariedad, en tanto podemos afirmar lo siguiente:

Es una modalidad de investigación para equipos o individuos que integra información, datos, técnicas, herramientas, perspectivas, conceptos o teorías provenientes de dos o más teorías o cuerpos de conocimiento especializado para lograr comprender principios o resolver problemas cuya solución está fuera del alcance de una disciplina o área de investigación tomada en forma aislada. (National Academy of Science, 2005, p.23)

Profesionalmente, integrar el equipo docente interdisciplinar, que trabaja en el curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones) con colegas de Actuación y Diseño específico de Sonido, Iluminación, Caracterización y Accesorios me ha desafiado constantemente; me ha exigido, en primera instancia, una apertura y flexibilidad para enfrentar las barreras estructurales y conceptuales que un trabajo interdisciplinar de esta naturaleza requiere. Por otra parte, he confrontado mi tarea con tensiones académicas que implican ajustar dichos conceptos, ideas y bagajes dentro de este equipo colaborativo, teniendo presente que, “si bien la escena se constituye por las capas de relatos plásticos, espaciales, sonoros, el campo de batalla es en y a través de la actuación” (Percovich, 2025, p.200).

Personalmente, me he cuestionado sobre las diferentes metodologías aplicadas desde el diseño proyectual, en general, y, concretamente, en el diseño teatral, con

independencia de los resultados esperables, en una organicidad necesaria que articule saberes y aprendizajes con intercambio de procedimientos desde las diferentes especificidades de la enseñanza del diseño. Por otro lado, sumamos a esta tarea las voces más sensibles, las de los y las estudiantes de ambas carreras, que hacen posible estos recorridos puntuales, sustentan el curso y posibilitan incuestionablemente esta investigación.

Este espacio creativo de trabajo funde, en nuestro caso, las diferentes áreas que van desde el espacio, la conexión del espacio y la piel, la conexión del espacio-piel y su contenido, el gesto, la actuación y todo lo que esto implica actuar en un contexto determinado (un salón de clase) y donde se actúa (una escuela de arte dramático). Por otra parte, es necesario destacar que en este curso en cuestión el diseño se posiciona directamente en la interpretación, operando concretamente sobre el cuerpo de los y las estudiantes y poniendo en valor y tensión el espacio que los contiene.

¿Cómo es ser en ese espacio?, ¿cómo habitamos un desequilibrio de tensiones y percepciones dentro de un mundo matérico que trabaja con la energía?, ¿qué procedimientos utilizamos para que esas tensiones y percepciones equilibren el espacio escénico?, ¿cómo habitamos ese espacio equilibrado no únicamente por la acción individual, sino también por la acción colectiva?

Importa destacar, a su vez, que el curso ofrece el espacio para esta modalidad, sostenido en una experiencia de Laboratorio que ofrece una comunicación constante entre estudiantes y docentes a través del diálogo analítico. Esto permite gestionar los procesos de enseñanza-aprendizaje, atravesados por dudas e inseguridades conjuntas, esas zonas grises planteadas por Hernández (2011), donde la propuesta pedagógica es la herramienta directa en el proceso de aprendizaje.

Por tanto, urge y es pertinente la reflexión, el análisis y la reconstrucción de esa práctica pedagógica, en tanto el Laboratorio es la vía por la cual los y las estudiantes acceden al material del inconsciente como dimensión necesaria para entrar en cada instante con una actitud de aprendizaje, en la construcción de ese ser, que se formulará personal e intransferiblemente.

En este espacio de aprendizaje se estudiará cómo cada persona trabaja deconstruyendo su singularidad, apoyado en elementos de la interpretación, el diseño proyectual y especificidades concretas del diseño teatral, para dar forma a esa truppe colectiva. Dentro de esta construcción pedagógica todos los involucrados estamos inmersos en un mismo impulso, convivimos en un aprendizaje tangencial donde cada uno, cuando lo necesita, busca acceder a los contenidos sobre los que requiere información, sin que por ello se desvíe de su propósito incipiente.

Dar lugar a la interdisciplinariedad va más allá de su intención primaria. Requiere una integralidad en su praxis, en los términos que se expresan, independientemente de su rol de docente o estudiante.

1.5. Delimitación y justificación del corpus a estudiar

Recorte específico

Si bien este trabajo de investigación académica se comenzó a gestar en el 2019, se centrará en el curso de Bufones 2022, puesto que facilita una mayor profundidad y actualización de sus prácticas académicas. A su vez, ofrece la oportunidad para concretar la investigación específica que hace foco en lo pedagógico vincular, en torno a la creación del cuerpo ficcional de la bufonería y la construcción de su máscara corporal. Se verá también que se da lugar al diseño proyectual en la materialidad que sustenta la creación del espacio del gesto y, por consecuencia, al espacio escénico.

Es importante señalar que esta profundización se enmarca en un equipo que ha consolidado su trabajo interdisciplinar, entendiéndolo vital, desde el año 2015.



Es decir, este equipo ofrece un lugar claro a la construcción y fusión de diversas motivaciones personales, que implican proponer y sostener sus diferentes prácticas metodológicas. Dichas prácticas me interpelan individualmente como docente y, posteriormente, como investigadora.

Por tanto, la estructura interna del curso en cuestión toma la siguiente forma:

Bufonería (género teatral de interpretación) + Diseño Proyectual (aplicado al diseño teatral) = Examen abierto al público (puesta en escena).

Género teatral de interpretación

+

Transformación del Objeto y Materiales

+

Caracterización y Accesorios

+

Diseño Espacio Sonoro

+

Diseño de Iluminación

Examen abierto al público

(puesta en escena)

Vale decir que el desarrollo de este curso atiende al género de la bufonería con áreas específicas del diseño proyectual aplicado al teatro en la metodología de los cursos de Transformación del Objeto y Materiales, Caracterización y Accesorios, Diseño de Espacio Sonoro y Diseño de Iluminación, ofreciendo a los estudiantes de Actuación un espacio para la incorporación de la construcción de la corporalidad deformada, y luego la proyección de esa deformidad en el espacio. Por otra parte, este curso brinda a los y las estudiantes de Diseño Teatral el contexto, las texturas, el espacio físico y matérico para indagar en la construcción del gesto matérico e interpretativo de su par de Actuación que dará lugar al nacimiento de un personaje.

En este punto es donde se profundizará hasta llegar a una dimensión arquetípica, vale decir, a la vivencia de la representación teatral inconsciente, ofrecida por estudiantes de ambas carreras y donde se arremete la "liminalidad"¹ (Dieguez, 2007, p.17) de lo escénico. Además, se invitará a los espectadores al centro de la acción, dejándolos bifurcados y observando dicha acción en simultáneo.

Este es, entonces, el campo de estudio donde se observarán las prácticas de enseñanza artísticas y pedagógicas que producen los gestos de los materiales y los cuerpos en la construcción de la bufonería en la EMAD.

1.6. Metodología

Esta investigación académica se emplaza en la práctica Practitioner Research de Mc. Leod (1999), Mc. Ivor (1995), Hall (2001) y en mi propia práctica artística pedagógica, integrada al equipo interdisciplinar que conlleva el esfuerzo colectivo de comprenderse, para formular cambios significativos en la reformulación de su realidad.

¹

La palabra liminar viene del origen latín limen, que significa límite o frontera. Es el lugar en el que dos cosas totalmente diferentes se tocan.

La investigación se formula en los cuatro laboratorios en cuestión, de las diferentes disciplinas dentro y fuera de los encuentros áulicos, tal es así, que cada uno de los participantes, docentes y estudiantes, comparte en la experiencia, la información y reflexión de los diferentes procesos abordados en el espacio.

La recopilación de datos (Hall, 2001) que, en nuestro caso, son discusiones, producciones gráficas, bocetos, diagnósticos y entrevistas, así como la gestión respecto a los mismos, se encuentra al alcance de todos los involucrados, teniendo acceso a las dimensiones sustanciales que definen el proceso.

Por su parte, dentro de las potencialidades de esta investigación podemos enumerar la capacidad de escucha y debate, el deseo de aprendizaje colaborativo e interdisciplinar, la flexibilidad entre lo que creemos que sabemos y lo que ignoramos, o creemos que ignoramos, y cómo el deseo de realización y concreción de un hecho artístico es capaz de comunicar.

Estamos alerta, por otro lado, a evitar la autorreferencia, una investigación puede estar sesgada y servir para reforzar los puntos de vista y las prácticas existentes en lugar de orientar sus prácticas metacognitivas a profundizar el análisis y la reflexividad.

Además de lo antes mencionado, comparto la visión de Siri Hustvedt (2005), quien afirma que “escribiendo y leyendo altero mi organización cerebral, por lo tanto, ofrezco una construcción permanente y móvil” (p.154). En consecuencia, esta perspectiva sobrevuela e influye en los vínculos que se observan y, en este caso se yuxtaponen, como docente e investigadora que requiere, a su vez, una necesaria flexibilidad creativa.

En consecuencia, este trabajo académico busca reflexionar sobre las experiencias prácticas de enseñanza artística, concretamente en la pedagogía teatral, y dentro de ella en la Bufonería. Toma referencias iniciales de El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral (2003) de Jacques Lecoq, exponiendo al género teatral atravesado por el diseño proyectual. Esto se realiza concretamente en las áreas del espacio escénico, cuyas aplicaciones serán a través de TOM, Caracterización y Accesorios, Diseño de Espacio Sonoro y Diseño de Iluminación, dando lugar a la creación interdisciplinar, vale decir, como área de conocimiento, que conforma una comunidad apoyada por una identidad particular y producida en el contexto dentro de una institución.

El trabajo propone, además de una mirada crítica sobre los diferentes abordajes en formación escénica, observar y revisar los puentes tumultuosos, al decir de Ellsworth (2005), situados entre yo y el otro en el que no existe un lugar adonde llegar. Por otra parte, esta investigación exige una escritura que pretende dar cuenta de lo vivido en cada encuentro, por lo tanto, desde allí inhala y exhala a través de la memoria, mientras que se vertebra y corrige.

El Laboratorio como tal apoyado en la herramienta de diálogo analítico tiene la peculiaridad de abrir una profunda brecha respecto a la captación de sentido y a las posibilidades de representación y comprensión que pueden generarse, es decir, que nos moviliza permanentemente y nos posiciona en nuevos lugares del saber y del hacer. Esta herramienta en sí misma construye su trama relacional desde la discontinuidad y eso nos proporcionó la relectura de nuestras pulsiones y deseos.

Por otro lado, este Laboratorio admite estudios sobre las diferentes habilidades que inhiben o apoyan los diferentes procesos creativos y pedagógicos que hacen a una experiencia formativa artística, dentro de la escena teatral, utilizando como vehículo la construcción del cuerpo intervenido con la máscara corporal.

Al comprender parte del funcionamiento colectivo, y sus características propias, abordados desde la filosofía de la diferencia que nos propone salirnos de las categorías fijas y revisar nuestros espacios de la ficción, construimos una práctica pedagógica y artística que nos sostiene dentro de su ámbito profesional y humano, aspirando a generar una horizontalidad entre los diferentes espacios de formación de la teatralidad.

Es importante mencionar que los y las estudiantes y docentes involucrados respaldan con su sensibilidad y trabajo la realización de esta investigación académica, puesto que tienen voz propia en las entrevistas pautadas que permean esta producción. A su vez, son los protagonistas directos de la construcción



colectiva que da lugar a esta tarea de investigación. Esto es personalmente sustancial, entendido desde una modalidad de investigación holística y reflejado en los diferentes modos de hacer, institucionalizados y sostenidos en la cotidianidad.

Por otra parte, es necesario destacar que este trabajo final también puede contribuir a exploraciones e investigaciones que permitan comprender cómo operan las intersecciones o coyunturas del pensamiento provisional², que nos ayuda temporalmente, y nos permite continuar abiertos a nuevas definiciones de las pedagogías artísticas, en relación con el diseño teatral (desde lo general) pasando por el diseño de vestuario (lo particular) y produciendo contenido desde el curso de Transformación del Objeto y Materiales (a lo específico), en la manifestación de la creación de un cuerpo estético, que atraviesan los procesos de creación de diferentes parámetros y se reformulan en modos o modelos artísticos, culturales y sociales más complejos.

En referidas cuentas, el abordaje de esta investigación se enfocará en los procesos y prácticas pedagógicas concretas por los cuales se llega a las raíces del trabajo escénico más profundo y primitivo, que implica construir el cuerpo que habitamos, incluyendo nuestras sensaciones corporales espaciales y matéricas únicas, para luego desde allí conquistar el cuerpo estético y su proyección en el gesto, tanto en el movimiento como en la materialidad. Por otra parte, el cierre de esta experiencia incluye la vital instancia escénica de la representación frente al público, quien, en ocasiones, parece estar excluido de la pedagogía teatral, pero en este trabajo se considera sustancial.

Importa destacar, además, que esta investigación aborda específicamente el espacio educativo a través de un recorrido cualitativo en torno a diferentes exploraciones del género interpretativo y del diseño teatral, con la finalidad de comprender los diferentes procesos individuales a través de la reconstrucción del curso en cuestión. El curso en sí se estructura en cuatro Laboratorios progresivos, acumulativos y explorativos en función de dos conceptos que lo atraviesan estéticamente; el primero de ellos es la tramoya descubierta, es decir, la exposición explícita o implícita del conjunto de mecanismos que sirven en la sala para efectuar los cambios de decorado y efectos especiales. El otro concepto estético es el minimalismo, vale decir, la tendencia artística que reduce al mínimo sus medios de expresión a lo fundamental, utilizando para ello los elementos básicos. Sobre estos conceptos ejes que el curso se plantea volveremos en el último de los Laboratorios.

Por tanto, los cuatro Laboratorios que estructuran el curso llamado Diseño Teatral Integrado D (Bufones) son:

Laboratorio I: Impedimentos y proyecciones.

Laboratorio II: Piel base.

Laboratorio III: Formas, color, texturas.

Laboratorio IV: La corporalidad y el movimiento en el espacio.

Si bien estos Laboratorios se plantean en una clase concreta de tres horas de duración, los y las estudiantes de ambas carreras continúan trabajando posteriormente, es decir que tienen repercusiones acumulativas y continuas en esta metodología. Sobre cada uno de ellos podemos destacar algunas afirmaciones que se desarrollan en las siguientes líneas.

En el Laboratorio I, y en relación a los impedimentos, los y las estudiantes de Actuación descubren a los y las estudiantes de Diseño y sus formas físicas en el espacio, es decir que, a partir del trabajo interpretativo, aparecerán innumerables dificultades. A modo de ejemplo, podemos señalar, como veremos en este caso de estudio, el muñón o falta de una mano. También puede suceder que el impedimento o dificultad sea facial y afecte el habla. En consecuencia, estos

²

Principio de provisionalidad, para referirnos a un pensamiento que dejamos provisionalmente o temporalmente en la mente.

impedimentos físicos planteados por los estudiantes de Actuación dan lugar al ejercicio proyectual del Diseño, donde es esperable que los estudiantes ofrezcan posibles soluciones para el desarrollo o la inclusión de esa organicidad específica atrofiada.

En este caso en cuestión, el curso se desarrolló únicamente con dos estudiantes mujeres de la carrera de Diseño y se observará cómo ellas apoyan la postura corporal encontrada con la sujeción de las diferentes articulaciones. Esta acción concreta les permite a los y las estudiantes de Actuación un descanso de las tensiones físicas y la posibilidad de una mayor libertad y conciencia de su trabajo interpretativo.

Por otro lado, los y las estudiantes de Diseño toman nota de esta nueva corporalidad limitada, deformada y sujeta, que ayuda como tal a visualizar las limitaciones de su diseño. En cuanto a la realización de este diseño será construida entre los estudiantes de las diferentes carreras y dará lugar al comienzo de los cuerpos ficcionales en la bufonería.

A partir de allí estamos listos para continuar la segunda parte dentro del mismo Laboratorio, aquella de las proyecciones donde los y las estudiantes de Actuación construyen a partir de su diagnóstico y el diseño de su bufón, un muñeco vudú. Las estudiantes de Diseño proyectan, acompañan y asisten a esta construcción. En consecuencia, la premisa de trabajo aquí será detectar cómo los impedimentos y deformaciones anteriores se proyectan para garantizar su funcionalidad escénica.

En el Laboratorio II, el de la Piel base, los estudiantes de ambas carreras trabajan con elementos adaptados del mundo textil al cuerpo del bufón, concretamente aquel que se encuentra ligado directamente a los deseos de los y las estudiantes de Actuación. Esto implica que la construcción de la deformación está en proceso, generando una posible primera piel. Dentro de este contexto se intentará generar un friso visual que agrupe la escena, dando lugar a la familia de bufones. Por lo tanto, la premisa de trabajo será encontrar conjuntamente los puntos en común en esta heterogeneidad de cuerpos construidos.

Por otra parte, en el Laboratorio III, el de Formas, colores y texturas, aparecerán las jerarquías y los personajes correspondientes al texto en cuestión. Los elementos disparadores serán los que emerjan de la lectura crítica del texto teatral, referenciando a los personajes y sus circunstancias, por tanto, aparecerá el mundo ficcional, es decir, la nueva dramaturgia a partir de un texto inicial.

Dentro de este contexto del mencionado Laboratorio, cabe preguntarnos entonces: ¿se puede establecer otra segunda/tercera piel en la máscara corporal? En tal caso, ¿cuál sería la forma?, ¿cuál sería el color? ¿Aparecerán los apliques ficcionales secundarios del mundo del autor o autora o se verán afectados por los mundos de la nueva dramaturgia planteada? ¿Será suficiente el maquillaje tradicional o deberemos recurrir al no tradicional?

La máscara corporal resultante evidenciará varias pieles. La deformidad está expuesta y viva en ese espacio, puesta en tensión a la vista del colectivo, conformado por el resto de la comunidad educativa. Por consiguiente, la premisa de trabajo será establecer los elementos plásticos que aparecerán necesariamente en estas escenas.

El cuarto y último Laboratorio refiere a la corporalidad y el movimiento en el espacio. Aquí, se intentará traducir lo abyecto rescatando lo bello (Han, 2015) en cada escena, al desarrollar los diferentes espacios del diseño y la actuación.

Es importante destacar que el Laboratorio IV indaga en las posibilidades de materiales que generen sensaciones visuales y corporales ofrecidas por la nueva dramaturgia y permiten aplicarse a la corporalidad del gesto. En consecuencia, la premisa de trabajo en este último Laboratorio será generar una escena funcional y el trabajo de investigación será determinar qué herramientas pedagógicas se despliegan para poder definir dichas escenas.

Ayudados en los Laboratorios anteriores y dando lugar a la reflexión constante del trabajo en conjunto se investigará en las necesidades de la escena y se

establecerán los elementos utilitarios a sumar, estudiados previamente y propuestos para modificar, crear e incorporar a la estética global. Como en cada uno de los Laboratorios anteriores se valorará su pertinencia y funcionamiento.

Conviene subrayar que, en cada una de estas instancias, los cuatro diferentes Laboratorios implementarán su funcionamiento específico. Por lo tanto, se observará, registrará y reflexionará diferentes recorridos grupales, capitalizando la experiencia y poniendo en valor los aciertos y desaciertos desde las prácticas de enseñanza y de aprendizajes en la educación artística. Posteriormente, se vincularán sistemáticamente los diferentes procesos de investigación, que intentan dar cuenta de los procesos del colectivo.

Podemos comprender entonces, que se encuentran en paralelo la solución para los actores y el diseño.

1.7. Descripción de la investigación académica

Este trabajo aspira a una reconstrucción individual y colectiva profunda en el abordaje de las metodologías planteadas para resituar la experiencia y observar las prácticas pedagógicas y artísticas dentro del curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones). Su presentación contiene cinco partes, o capítulos, que vertebran el estudio explicitadas a continuación.

Una parte introductoria (Capítulo I), de rigor, donde inicialmente se revisará toda la estructura de la investigación académica.

Una segunda parte (Capítulo II) donde se puntualizan conceptos básicos que ayudarán a comprender el marco donde se inscribe esta investigación: su contexto cultural y su ámbito institucional. Por su parte, se ahondará posteriormente en la incidencia del curso de TOM, de la carrera de Diseño Teatral, y se indagará en sus elementos que permean sobre el curso que lleva por nombre Diseño Teatral Integrado D (Bufones), a los que se hace referencia en los Apartados 2.3., 2.4. y 2.5. de esta investigación.

Posteriormente, en el Capítulo III, se abordará la descripción general del estudio de caso, sus aspectos generales, la descripción del grupo y el abordaje del texto disparador. También aparecerán otros emergentes que ayudarán a comprender el curso en su amplia propuesta.

En el Capítulo IV, este trabajo abordará las circunstancias de la creación desde las prácticas de enseñanza-aprendizaje en los cuatro Laboratorios concretos del año 2022. Se dará cuenta de sus particularidades referidos a los Impedimentos y proyecciones (I), la Piel base (II), Forma, color, texturas (III) y, el último y definitivo, La corporalidad y el movimiento en el espacio (IV).

Dentro de este contexto, se revelarán los vínculos pedagógicos nacidos desde la dramaturgia visual y los valores escénicos que se imponen en su origen preexpresivo comunicativo y conforman el discurso escénico, que se centran en cómo se enseña y cómo se aprende en la práctica artística específica que ofrecemos.

Es necesario destacar también que en el Capítulo V de esta investigación tendrá lugar la presentación de la discusión teórica pertinente, que recapitula y une los diferentes conceptos para dar lugar a los primeros cierres y algunas conclusiones alcanzadas.

Una sexta parte (VI) se dedicará a la bibliografía y el material anexo, donde se encuentran las transcripciones de las diferentes entrevistas, entendiéndola su valía primordial para el desarrollo de los diferentes puntos de esta investigación y oportunidad para recopilar material específico disperso.

1.8. Definiciones primarias y marco teórico conceptual

En este trabajo de creación escénica cada estudiante, por un lado, deberá tomar todas las decisiones que implican la construcción de un ser, y su vitalidad en el espacio, por lo tanto, cada estudiante de Actuación se enfrentará al entrenamiento del trabajo cotidiano, de la herramienta corporal, de la observación de sí y de su entorno. Por lo tanto, transita inevitablemente aspectos de la autopercepción y pone en marcha los engranajes del aprendizaje autónomo, independent learning (Doyle, 2008).

A su vez, se enfrentará a sus virtudes y dificultades, apoyado en lo artístico y espiritual. Este último punto, lejos de cualquier connotación religiosa que lo describa y defina, se entiende (antropológicamente) desde una dimensión específicamente humana, para atravesar un ocaso, en palabras de Nietzsche, que lo ayude a pasar al otro lado por encima de algo, que suponga una transición. El hombre, dirá Zaratustra, es un tránsito y un ocaso. Esto es, al hundirse en su ocaso, como el sol, pasa al otro lado (de la tierra, se entiende, según la vieja creencia). Y pasar al otro lado es superarse a sí mismo.

Ese ocaso individual y colectivo que se atravesará en este curso está enmarcado en la idea nietzscheana de transmutación de todos los valores, de la concepción de la diferencia. Esta mediación crítica supone una comprensión, revisión y autoevaluación sobre nuestra percepción de la tarea artística, educativa y humana con las que nos pensamos como personas, o como sujetos, en el sentido foucaultiano (Foucault, 1999) e implica, por consiguiente, un cambio en los vínculos que desarrollamos y se ponen en juego en el curso. Ese ocaso que lo aproxima a lo más abyecto de sí mismo deja en los y las estudiantes de Diseño la tarea de transformarlo en bello, en palabras de Han (2015), y en nuestro caso en cuestión, para ofrecerlo al público, al próximo, al otro, en una creación tan única e irreproducible como irremplazable. Es desde aquí que esta tarea toma sentido e indaga en las intersecciones de los elementos del diseño proyectual, por un lado, y, por el otro, en los bordes del cuerpo ficcional.

A partir de allí, no solo las herramientas conceptuales vertidas por Nietzsche (2003), desde el vértice de la filosofía de la diferencia, nos respalda en esta tarea, sino que también nos amparamos en el concepto de acontecimiento de Atkinson (2012). Se entiende que un acontecimiento se refiere a una perturbación, una ruptura, una manera de performar la comprensión o la actuación que tiene el potencial para precipitar el verdadero aprendizaje. Esta pedagogía, la pedagogía del acontecimiento, es algo que está sucediendo y desconocemos. Desde ese espacio desconocido llegamos al acontecimiento, por lo tanto, se constituye como una forma de aproximación pedagógica abierta.

Vale decir que una verdadera experiencia de aprendizaje "(...) implica un movimiento en un nuevo estado ontológico que se define como un problema de la existencia, en contraste con el aprendizaje más normativo en sus normas y competencias diarias (...)" (Atkinson, 2015 s.p.) Postulamos entonces que las experiencias de este curso producen, en palabras de Atkinson (2015), "una nueva alineación en el pensamiento y la acción.

Este concepto trae implícito un aprendizaje real. El autor antes mencionado plantea que un aprendizaje real significa "desdoblamiento de la representación de lo establecido" (Atkinson, 2015). Es una punción o perforación en las formas asimiladas. Estas refieren a lo que cada uno piensa de sí mismo, a lo que se puede aprender, a lo que es posible y a lo que puede llegar a ser. Aspiramos a transitar diferentes subjetividades, donde cuenta la entrega de cada quien, en la deformidad del espejo. Lejos de mostrarnos nuestra mejor imagen, nos invita a revisar nuestras sombras y deformaciones, intentando re-habitar posibles espacios de desarrollo creativo.

Para ello, como se puntualizó anteriormente, el curso está emplazado dentro de una metodología que utiliza el diálogo analítico constantemente. En consecuencia, este diálogo abre una profunda brecha respecto a la captación de sentido y a las posibilidades de representación y comprensión que pueden

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

generarse. A partir de allí nos posicionamos en nuevos lugares, construyendo una trama relacional desde la discontinuidad. Por otra parte, se establecen vínculos mediados por la trama de significados en la red de deseo, poder y conocimiento (Ellsworth, 2005).

Advertiremos entonces que será necesario trabajar desde el concepto de deconstrucción planteado por Derrida (Choen, 2005), donde es necesario mantenerse dentro de ciertos márgenes de la hegemonía conceptual y procedimental del pensamiento binario, caracterizado por la clasificación y oposición entre categorías.

El trabajo propone, además, una necesaria mirada crítica sobre los diferentes abordajes involucrados en el hecho teatral. Observaremos y revisaremos el tránsito por sus puentes tumultuosos (Ellsworth, 2005), situados entre el otro y yo, en el que no existe un lugar a donde llegar, pero sí hay un espacio, como hemos plantado con anterioridad, donde la construcción social del conocimiento y del aprendizaje se hace profundamente personal, dentro de una relación cuyas sutilezas pueden dar forma y deformar vidas, pasiones por aprender y dinámicas sociales más amplias.



Capítulo II**Breve historia y actualidad**

El recorrido de este capítulo pretende situar en la formación en artes escénicas, en general, y particularmente en el diseño proyectual específico del teatro. El derrotero histórico de este marco bien merece un trabajo más exhaustivo, sin embargo, este capítulo presenta algunas características a tener en cuenta para comprender ciertas peculiaridades que sustentan el estudio del caso en cuestión.

2.1. Elementos iniciales a tener en cuenta sobre la formación en teatro en Montevideo

En cuanto a Montevideo, concretamente, la formación autodidacta en técnicas de actuación fue incipiente de manera informal desde las últimas décadas del siglo XVIII.

Podemos encontrar, en este sentido, documentación inicial en las hipótesis de trabajo de Rafael Curci y Susanita Freire que formulan en su libro Misericordia Campana, El origen de los títeres arcaicos montevideanos (2021), un recorrido a volatineros, equilibristas y titiriteros de la Plaza Matriz, que acompañaron la infancia de los hermanos Podestá. Un dato relevante de este material es el registro de robo de los títeres de Juan Camacho en 1792.

Por otro lado, en La Historia del Teatro Uruguayo (1996) Walter Rela atiende a los aspectos teatrales históricos de la colonia, la independencia, el romanticismo, el teatro criollo, el teatro culto y la llegada de nuestro primer autor nacional, Florencio Sánchez, y señala “que la actividad escénica nació con el total apoyo del Cabildo de la ciudad” (p.5), ya que construyó un barracón para fines de representación en la calle Del Fuerte en 1794. Este espacio conservó sus actividades hasta su demolición final en 1880 y entre sus varios nombres se lo conoció como Teatro San Felipe y Teatro Nacional. Cabe destacar que sus actividades referirán a representaciones literarias y poéticas paródicas. No tenemos estreno de autor nacional hasta 1808 cuando Juan Francisco Martínez presentó una forma dramática alegórica La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada. De aquí en más el proceso de nacimiento del teatro nacional terminó de consolidarse “cuando el drama criollo dejó de pertenecer al fin de fiestas del espectáculo circense para convertirse en el número central del espectáculo, con el estreno de Juan Moreira en 1889” (Rela, 1996, p.9). El constante entusiasmo popular lo legitima como acto teatral autónomo y cierra su cronología documentada con el estreno de En Familia de Florencio Sánchez en 1905.

En este mismo sentido, Juan Carlos Leguido, en El Teatro Uruguayo (1968), señala que:

Es sabido por otro lado, que la capital de nuestro país ha estrechado el origen de sus raíces teatrales con las de su vecina orilla. No solo a través de diferentes espectáculos con producción empresarial y familiar compartido, sino también con intercambio y producción oficial. (p.20)

Este autor también afirma que en 1942 se intentó crear un centro de formación oficial interpretativo en el Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE). La primera convocatoria atrajo a ochenta aspirantes, de los cuales fueron seleccionados quince de ellos para comenzar su carrera. La Escuela solo contemplaba la carrera de Actuación, impartida por un pequeño grupo de docentes. Un año más tarde Margarita Xirgú, la catalana, fue nombrada directora. A partir de entonces sus pautas planteadas no fueron bien acogidas por los docentes, cuya dimisión en bloque provocó el cierre de la incipiente institución. Xirgú volvió a Buenos Aires, pero fue nuevamente convocada en 1949 por Justino Zavala Muniz, hombre de teatro y letras, y senador nacional.

La Escuela Municipal de Arte Dramático se abrió ese mismo año. Planteó en aquel entonces, y sostiene hasta hoy, un ingreso por examen de oposición, ofreciendo en la actualidad, a nivel metodológico pluralidad y heterogeneidad de pedagogías y didácticas próximas entre docentes y estudiantes.



La carrera de Actuación se desarrollaba en cuatro años de duración, el primero de ellos era de carácter preparatorio o prevocacional, eliminatorio, y sus cursos se extendían de abril a noviembre, con un personal docente designado por concurso y con contrato a término. La institución nació y continúa dentro de la esfera del gobierno departamental.

Entre las responsabilidades de la dirección se encontraba impartir clases de Arte Escénico. Treinta años después, en 1979, con la reapertura de la Escuela en plena Dictadura militar, la institución, bajo la dirección de Mariuja Santullo (información recuperada del folleto institucional de su página en línea), convoca a cursos de técnicos en Realización y Diseño Teatral. En palabras de Mariuja Santullo, directora de aquel entonces, con relación a su funcionamiento expresa: "Se incorpora en ese año una Escuela de Técnicos, que comprende cursos de iluminación, historia del traje, del mueble, escenografía, luminotecnia y realización de vestuario" (El País, 17 de noviembre de 1979).

Aquellos incipientes cursos de formación (iluminación, historia del traje, del mueble, escenografía, luminotecnia y realización de vestuario) fortalecieron, en primera instancia, a la producción teatral municipal y, posteriormente, a finales de los años setenta, a diferentes instituciones privadas. Desde nuestros días parece lejano este comienzo que nos presenta, (luego de muchas transformaciones académicas) la carrera de Diseño Teatral vigente. Las figuras de Marta Grompone, Elisa Fló, Hugo Mazza y Osvaldo Reyno son, entre otros, referentes ineludibles de aquellos comienzos y su posterior desarrollo.

Hoy esta carrera se organiza en dos ciclos de estudios, uno básico y otro superior, y cada uno de ellos tiene dos años de duración con sus respectivos semestres. Allí se forman Diseñadores Teatrales con especificidad en Vestuario, Escenografía e Iluminación. En el Primer Ciclo, la carrera tiene un nivel básico nivelador y experimental de cuatro semestres, donde las diferentes unidades curriculares se reúnen en torno a los cursos troncales y no troncales, obligatorios y optativos. Es en el cuarto semestre donde empieza la vinculación directa con la carrera de Actuación. Los próximos y últimos cuatro semestres (V, VI, VII y VIII) de la carrera corresponden a los relacionados con la espectacularidad, vale decir, al cursado superior. Una vez allí, los estudiantes pueden optar por un área de diseño específica y troncal de cursado obligatorio de Diseño de Escenografía, Diseño de Iluminación y Diseño de Vestuario, sumando las correspondientes unidades curriculares que el plan ofrece.

Estas áreas de competencias son esencialmente prácticas y sus realizaciones son específicas y concretas desprendidas del diseño proyectual de cada curso en cuestión, vale decir, que cada diseño específico dará respuesta escénica a las necesidades de cada puesta en escena (exámenes), para cada generación, de las carreras centrales, la de Actuación y la de Diseño Teatral de la Escuela.

El nuevo Plan de estudio de la EMAD, aprobado por el Claustro en septiembre del 2012 y aplicado desde el 2013, incorpora el sistema de créditos establecido por la Universidad de la República, contribuyendo al reconocimiento del trabajo académico, así como a la movilidad del estudiante horizontal y verticalmente dentro de la curricula institucional.

La investigación que nos ocupa hace foco en un curso que se ofrece para ambas carreras, el curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones) situado en el Segundo Ciclo, concretamente en el octavo semestre, durante los meses de julio a octubre, con una duración de quince semanas.

Es importante señalar que el desarrollo de los saberes de la plástica escénica en nuestro país se apoyó en la práctica directa, es decir, que se produjo en forma autodidacta, haciendo y compartiendo entre los integrantes del colectivo. Tal es el campo de desarrollo formativo, público o privado, en nuestro país, ofrecido en sus diferentes salas y en todos los tiempos a sus oficios y profesiones artísticas. En ese sentido, podemos tomar del texto Diseño Teatral en Uruguay, la escenografía desde la experiencia (INAE, 2016) elementos que nos ayudan a establecer, entre otras cosas, que la formación de conceptualización y valores artísticos en el campo escenográfico fue compartida de esta forma, incluso antes de la creación de la Comedia Nacional (1947), compañía oficial de Montevideo.

Una vez reconocida la tarea del teatro independiente como movimiento teatral, en la formación y desarrollo que esta pedagogía ha tenido y se ha brindado a sí misma, debemos reconocer sus bases en las manos de tres escenógrafos fundamentales. El primero de ellos es la figura ineludible de Hugo Mazza, quien se desempeñó como docente en la EMAD, antes de la apertura de la carrera de Diseño, ofreciendo Historia del Mueble a los estudiantes de Actuación. Por otro lado, es justo y necesario el reconocimiento al trabajo del arquitecto Alejandro Curcio, quien, además de realizar un sinnúmero de espectáculos nacionales e internacionales, sistematizó metodologías en trabajos académicos de referencia dentro de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Finalmente, es preciso señalar el trabajo profesional de Osvaldo Reyno, quien, como los anteriores, fue docente. Reyno ejerció su trabajo durante más de treinta años en la EMAD, donde dejó un legado vivo a quienes fuimos sus estudiantes. Este equipo de profesionales estableció sus enseñanzas en torno a la comprensión del espacio escenográfico y su trascendencia escénica, desvinculándose del decorado, además de cimentar los pilares para el desarrollo de la escena contemporánea.

2.2. Elementos de la Bufonería hilados entre el primer y último estreno en nuestra ciudad

En nuestra cultura el diferente es segregado. Aquel no hegemónico es aislado, por miedo, por dolor, por desconocimiento, por falta de empatía, por rechazo, por desinterés. Eso no hace que desaparezca. Es inevitable. Entonces, el diferente sobrevive en los márgenes.

Sobrevive, vive y explora. Sobrevive, crea y se reproduce.

Sobrevive, se muestra y confronta al resto de la sociedad.

El bufón es un diferente que, instalado en lo social, también se despliega en los campos del arte y la política. En palabras de Pavis (2017) el bufón es

El principio orgiástico de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los picaros). El bufón es como un loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar imprudentemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra como la del loco es a la vez prohibida y escuchada. (p.58).

Según nos dice Fernando Toja, en la entrevista ofrecida para este trabajo (ver Anexo XV), el género de la bufonería llega a Uruguay con el retorno de Mario Aguerre: “Él, trajo su experiencia desde su formación con Jacques Lecoq”. Mario Aguerre se había formado en Francia directamente con él.

En consecuencia, a partir del regreso de Aguerre, sucedieron dos cosas. La primera de ellas es dejar a un grupo de jóvenes trabajando, entusiasmados a partir de los talleres impartidos, antes de su regreso a Europa. Este colectivo transitó un camino propio que dio lugar a la primera puesta en escena profesional de la bufonería en nuestro país en el año 1991. Se trató de Bufones en la Sala Dos del Teatro Circular. En esta ocasión, el colectivo “se apoyaba en el cuento de Hansell y Gretel como metáforas de los desaparecidos, para cuestionar el contexto en el que estábamos y aún sigue vigente” nos dice Toja. Podemos visualizar el programa de mano de este espectáculo en el material anexo (ver Anexo XIX).

La segunda, y no menos importante, es haber fundado conjuntamente con cuatro compañeros más la Escuela de Formación Teatral Alambique. Esta escuela formó durante diecisiete años a profesionales de la actuación y durante catorce años de su existencia a estudiantes en el lenguaje de la bufonería. Es importante destacar que el archivo de los autocursos (modalidad de enseñanza) de la Escuela Alambique, actualmente está en la FIC para su digitalización.

Se trata de una colección de más de 30 VHS, a disposición de quiénes lo soliciten.



Fernando Toja al recordar su experiencia personal expresa lo siguiente:

No tenía hasta ese momento la investigación en el cuerpo. No había consciencia de eso, entonces al encontrarme con los bufones (no solo con la experiencia que trajo Mario, sino con la mía propia al formarme) cambié el sentido de la respiración, de la energía y la acción. Porque ahí no hay proceso psicológico válido, ahí es acción y eso te coloca en otro estado.

Por otro lado, al preguntarle qué son los bufones afirma que:

Los bufones permiten con su deformidad, la metáfora de la deformidad de la humanidad misma. Pero aparte tienen impunidad para decir lo que quieran desde esa condición, porque ellos están más allá. Históricamente en Francia había un día para los deformes, es decir, un día para escuchar a los deformes. Bajaban de campanarios y de montañas donde estaban marginados y llegaban a la ciudad para hacer una fiesta, la fiesta de la fogata.

Ahí coronaban a uno. Lecoq toma esta dimensión trágica para trabajar.

Hay bufones, divertidos, trágicos, fuertes, pero lo que más me interesa de este lenguaje son dos cosas, la primera la impunidad (...) y lo segundo está en la técnica, que te lleva a una dimensión de energía que te posibilita lograr mayor síntesis con el cuerpo. Me gusta el bufón en banda, no solo el que expresa una denuncia, sino también el que genera manada. No solo en lo textual, sino también en lo físico. Como es una hermandad, las partes que uno no tiene las tiene el otro y eso implica un gran entrenamiento físico. Están los bufones fuertes, los ágiles, los más lúcidos, los terribles, los pícaros, los ingenuos y dentro de todo eso se compone un colectivo.

Para un estudiante de teatro siempre lo recomiendo porque te cambia la perspectiva física, el trabajo de la energía, son estilos que te liberan y se hacen propios.

La energía puede ser desbordante o pequeña. El bufón no cae en la histeria y el grito, ese trabajo también lo ajusta el bufón. El bufón te coloca en la dimensión trágica sin hacer tragedia. Atrás del bufón está el actor y el diseñador.

A pesar de las potencialidades que la bufonería tiene como lenguaje teatral son escasísimas las oportunidades de ver a los bufones en escena. No hay en el medio una presencia constante, más allá de los espacios de formación que existieron en la Escuela Alambique de Acción Teatral y el que actualmente se sostiene en el segundo semestre de la EMAD, espacio de investigación donde se sitúa esta tesis.

A nivel de producción profesional en nuestra ciudad, en una nota de Leonardo Flaminia referida a la bufonería, nos cuenta lo siguiente:

Desde el espectáculo inicial de Bufones hasta nuestros días, solo cuatro espectáculos de la cartelera montevideana se pueden catalogar como teatro de bufones: Bufones (1991, con dirección de Héctor Manuel Vidal y Héctor Guido), Pinocho de Bergerac (1994, escrito por Marcel Sawchik), Ave Regina (estrenado en 2012 con dirección de Dada) y El jardín del tiempo (2019, dirigido por Alberto Sejas) hasta el reciente estreno, en el 2025, que nos propuso Normas: la última barahúnda con dirección de Rossana Tócoli, donde tres bufonas nos narraban las peripecias de llegar a Uruguay para jubilarse.

En diálogo con las responsables de la construcción de la máscara corporal y el diseño de vestuario, Evana Frid expone que “los bufones son seres que te vienen a decir las verdades del mundo con la visión más crítica y más cruda”. Por otro lado, Lorena Rosano nos dice:

Estos bufones son seres exacerbados, que vienen a romper con la cotidianidad, desde un punto de vista donde todo es posible y traen una crítica



social. Es como “me río de mis males, pero sigo”. Hice bufones en la EMAD, fue una de los cursos que realmente me dio mucho gusto.

El planteo de la Escuela era encontrar un mundo desconocido, un mundo de materialidad y de forma donde nada se censuraba, el único juego era con el actor. Ahí conocí esa comunión del juego con el actor, el cuerpo del actor, el diseñador y el realizador. El recuerdo positivo de esa experiencia me ayudó a trabajar en esta.

Por otra parte, Evana Frid rescata lo siguiente:

Yo lo hice en el 2014, era opcional, si no hubiera tenido ese curso difícilmente hubiera aceptado esta obra, porque sin una experiencia de acercamiento inicial, está difícil abordar el lenguaje. Me pasó también que fue de lo que más me gustó. Trabajé con el actor a un nivel que no lo trabajé en ningún otro caso, componés con él, trabajás muy en conjunto. En bufones intervinis mucho porque le estás cambiando el cuerpo al intérprete. Es a otro nivel del diseño. Es potenciar esa construcción.

Las palabras finales de Lorena Rosano resaltan que “es un tipo de espectáculo que se puede hacer en cualquier espacio, no depender de la sala, da lugar a rescatar ese público amigo, con la idea de que se lleve adelante”.

A partir de estas reflexiones, y teniendo presente que cada bufón contiene la idea de clan familiar, donde cada individualidad compone un colectivo que, a su vez, lo contiene, abraza y anida. Podemos observar en cada uno de los y las estudiantes de este curso que expresan en principio un grotesco, marginal, con olores, sabores, excesos y comportamiento desagradable, generando y comunicando rechazo. En oposición a ello, también trabajan la ternura, el humor, la complicidad, la empatía, la búsqueda de la mirada del espectador a través de la solidaridad y la complicidad, generando vínculos en primera instancia con sus pares y, posteriormente, con sus docentes para llegar finalmente al espectador que lo descubre afectándose.

Con todo lo expuesto, podemos inferir las potencialidades de este espacio de investigación en educación dentro de este curso en cuestión.

2.3. Primeros elementos del diseño teatral y su anclaje en Transformación del Objeto y Materiales (TOM)

*En los inicios de la pedagogía del Diseño Teatral podemos advertir, en un recorrido breve, que no son muchos los trabajos académicos que se encuentran en esta dirección. Sin embargo, nos llegan las figuras de Juan Bautista Piranesi (arquitecto veneciano, nacido en 1720 y representante del Barroco tardío) y de Juan Jacobo Rousseau, quien marcó con sus *Lettres sur les spectacles* (1939) una posición crítica e intransigente con el teatro a la francesa y se constituyó como el comienzo de la escenografía.*

Otros referentes ineludibles serán Adolphe Appia (1862-1928) y Edward Gordon Graig (1872-1966), quienes se reconocen como los primeros escenógrafos en toda su excepcionalidad. También se destacan las diferentes metodologías específicas de los teóricos del teatro como lo fueron Konstantin Stanislavski (1863-1938), Vsévolod Meyerhold (1874-1940), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956) y Tadeusz Kantor (1915-1990), fuertes pensadores de la escenificación, de ese proceso y dinámica que constituye e instituye a un acto de escena, es decir, al teatro como discurso autónomo. Como tal, su puesta en escena, en su acepción amplia, se designa como el conjunto de medios de interpretación escénica: decorado, iluminación, música y trabajo de los actores (Veinstein, 1955). La puesta en escena consiste en trasponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o acotaciones escénicas) en una escritura escénica (Pavis, 2017). Se entiende entonces que “es el arte de proyectar en el espacio lo que el autor solo ha podido proyectar en el tiempo” (Appia, 1954, como se citó en Pavis, 2017, p.38).

Es importante señalar que estos estudios se amplían integrando, a su vez, los campos de la metodología del diseño, arquitectura, semiótica, filosofía, historia del

arte, teoría del teatro y aspectos de la enseñanza y la percepción, entre otros. Todos estos elementos se desbordan en la praxis concreta del oficio y permean el desarrollo de la metodología específica del diseño proyectual aplicado al teatral.

La especificidad que plantea el curso de TOM refieren a las aplicaciones de las prácticas pedagógicas y artísticas que nacen de la conceptualización del espacio escénico, que determina el movimiento, y lejos está de la necesidad de un decorado, ya advertida por los escenógrafos de nuestro medio en las discusiones de los años cuarenta ³.

Dentro de este contexto importa destacar que en el curso de TOM se trabajan materiales y técnicas que transforman la corporalidad física de los intérpretes de la actuación, ofreciendo el marco académico para el estudio de esta tesis, en la mediación del relacionamiento interpersonal que sustenta la construcción de la bufonería. Para ilustrar el desarrollo técnico y artístico del curso se extrae de la curaduría de la muestra de trabajos de cierre del primer semestre en el 2022, en el Centro Cultural Terminal Goes, titulada Trazos y Retales el siguiente texto producido por la docente para la ocasión:

La propuesta es realizar un títere de guante para incorporar los procedimientos y saberes de la metodología del diseño proyectual en un ejercicio que se desarrolla en el curso de Transformación del Objeto y Materiales de la carrera de Diseño Teatral de la EMAD, desde el año 2013. Este proceso se desarrolla desde el entendimiento de la funcionalidad del títere de guante, que implica los estudios de la organicidad de la mano hasta los postulados de una forma animal que defina al personaje elegido. (...) Enfrentados a este desafío los estudiantes atraviesan una serie de pasos, que atienden a la comprensión y definición del problema, el relevamiento y gestión de la información necesaria, las técnicas, herramientas y materiales, la expresión en planos de dibujos y los intentos de concreción en el espacio, experimentando la implementación de estos volúmenes. De allí en más, el desarrollo de sus formas, texturas, colores y escalas, queda inmerso en los límites de la premisa y explosión de creatividad que hace de estos trazos y retales los personajes que, en manos propias y ajenas, cobran vida (Brun, 2022).

Este texto evidencia la sistematización y metodología en base a las definiciones conceptuales de Bruno Munari en su libro *¿Cómo nacen los objetos?* (1983). El mismo se desarrolla a partir de los siguientes pasos que se transcriben a continuación:

- Problema
- Definición del problema
- Análisis del problema
- Recopilación de datos
- Análisis de datos
- Creatividad
- Materiales y tecnologías
- Experimentación
- Verificación

³ Extraído de la conversación de H. Mazza y A. Torres en la EMAD.

- Dibujos constructivos
- Solución

Vale decir que, en primera instancia, se detecta un problema; una vez asumido como tal, se lo define y posteriormente se analizan sus elementos. En una etapa más avanzada, se recopilan datos útiles que ayuden a resolverlo, luego, se analizan esos datos y se da lugar a la creatividad para la presentación de las posibles ideas. Más tarde, se estudian los materiales y tecnologías a desarrollar para abordar la solución más acertada. Una vez materializado los modelos de control se experimenta con ellos hasta lograr la verificación del más adecuado. Posteriormente, se realizan los dibujos técnicos definitivos del modelo resuelto con la finalidad de comunicar cabalmente el resultado. Solo aquí estamos en condiciones de brindar una solución (Munari, 1983).

Esta es la base metodológica que se trasladará desde la resolución de espacios físicos que contienen y trascienden el movimiento de la mano para aplicarse a la bufonería, donde el espacio en cuestión es el cuerpo de los y las estudiantes de la bufonería, e involucran a los y las estudiantes de Diseño, para delimitar una máscara corporal que nace en lo individual y se instala en lo colectivo.

2.4. Desde el Taller de Diseño de Vestuario II a TOM

El presente ítem actúa como detonante para asumir el desafío de enfrentar una investigación como esta, en el barro, descalza, en un saber y un no saber situada. En este sentido, se integra junto a docentes y estudiantes un quehacer escénico-pedagógico, que provoca aconteceres que nos sitúan, frente a nosotros mismos, al grupo, al trabajo y al complejo intercambio que se produce entre colegas y actantes.

Más allá de los aportes del Taller de Diseño de Vestuario II llevado adelante por Coppetti, se hacía necesario que sus principios, fundamentos y contenidos fueran analizados y reorganizados con el fin de actualizar las propuestas para las nuevas generaciones, proceso que se llevó a cabo desde la incorporación al curso de TOM.

Ambos cursos implican la utilización de técnicas y materiales. Sin embargo, el Taller de Vestuario II lo hacía a partir de las técnicas de patronaje⁴ y el de TOM lo hace a partir de diferentes técnicas que requieren el uso y gestión de distintos materiales, no solo textiles, para la construcción de la máscara corporal de la bufonería, que se concreta en la segunda piel. Las diferencias citadas entre ambos cursos no son exclusivamente técnicas, sino conceptuales, ya que el Taller de Diseño de Vestuario II apunta al diseño y realización de un vestuario, mientras que TOM apunta a la construcción de la máscara corporal de un ser (Apartado 1.8. del presente trabajo). Eso implica que desde el punto de vista pedagógico las estrategias, dispositivos y vínculos sean completamente distintos cuando cada uno de los y las involucrados/as se enfrenten a los puentes tumultuosos (Ellsworth, 2005) en cada una de las prácticas. Vale decir que implicó un gran desafío explorar, producir y apropiarme de los nuevos sentidos que tendrían para mí como docente, en primera instancia, y como investigadora, posteriormente, estas nuevas prácticas artísticas y pedagógicas en artes escénicas.

La modificación de “la práctica extrema”, en palabras de la docente del Taller de Vestuario, necesitaba, a mi entender, ser analizada y reorganizada en la praxis directa, con el fin de actualizar los principios pedagógicos conceptuales que implicaba la nueva etapa. Por esa razón, esta investigación refiere a las reflexiones y acciones que necesariamente tuve que elaborar, en este proceso de revisitar el trabajo realizado hasta hoy, para comprender más cabalmente el sentido y significado que suponen para mí “los torciditos”⁵. Dichos significados por cierto son incapturables, inconclusos, inagotables, en tanto constituyen un

⁴ Técnicas de patronaje corte y costura y adaptación de prendas prehechas.

⁵ Término con el que se denomina el curso dentro de la comunidad educativa.

concepto vivo y en acción. Así, a partir de mi propia experiencia docente, acompañada por colegas y estudiantes luego de seis cohortes, logramos poner en juego y encrucijada los conflictos, angustias, desbordes y placeres que componían las prácticas artísticas del Laboratorio de bufones.

Luego de tantas indagaciones, y no pocas experiencias frustradas, comprendí que algunos elementos del método de diseño proyectual aportan dimensiones muy significativas para el abordaje del curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones). Tuve que buscar las estrategias y tomar las decisiones artísticas y pedagógicas adecuadas, para que los aconteceres palpitanes producidos en las prácticas áulicas de TOM (en el que se aplica el método del diseño proyectual) pudieran cobrar nuevos sentidos en el curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones), abordando las complejidades específicas que dicho curso implica.

El curso es un laboratorio de artes escénicas, una convivencia estrecha y real de cinco áreas, Caracterización y Accesorios, Diseño de Espacio Sonoro, Iluminación, Transformación del Objeto y Materiales, además de Actuación. Atravesar aquella experiencia primera, rodeados de incertidumbres iniciales, que nos propusimos modificar colectivamente apostando a la interdisciplinariedad, y a la investigación académica en lo personal, da por resultado la conquista de un espacio pedagógico con las características que hoy tenemos y me propongo develar.

Es importante destacar que en este proceso se pueden advertir algunos cambios. Se revisarán los más significativos de ellos, para comenzar con el enfoque en el análisis en cuestión, el caso del año 2022. En primera instancia, la participación de los y las estudiantes del cuarto semestre en el curso de Diseño Teatral Integrado D (Bufones) era de carácter obligatorio.

En cuanto a la metodología llevada adelante inicialmente, el estudiantado de Diseño ponía en práctica los saberes acumulados hasta el cuarto semestre de la carrera y potenciados por el Taller de Diseño de Vestuario una vez terminado el curso. Las propuestas de diseño se basaban en el reciclaje y adaptación, casi exclusivamente, de prendas de vestuario.

En cuanto la locación, la carrera de Actuación desarrollaba su trabajo en el Espacio de Arte Contemporáneo (en alguna ocasión, uno de los celdarios de la ex Cárcel de Miguelete o alguno de sus patios). Si bien como lugar alternativo este espacio ofrecía un entorno rico histórica y arquitectónicamente para las diferentes puestas, también ofrecía dificultades extras al conjunto de los y las estudiantes de la carrera de Diseño. Específicamente, se debe señalar lo que supone una adaptación del espacio a la iluminación y el sonido, con una creación de logística y preproducción de traslado y transporte de los mismos. La carrera de Actuación ensayaba en esta locación y la de Diseño producía en su sede central de la calle Mercedes 878. Esta situación generaba una distancia entre el espacio de producción y la comprobación de la aplicación de esos elementos en la escena, incrementando el desafío y afectando el proceso conjunto.

Hoy en este curso optativo, para estudiantes del cuarto semestre en adelante, las propuestas de diseño se basan en la innovación con materiales a partir del estudio conceptual del texto en cuestión. Esto nos habilita a investigar diferentes materiales y, una vez definidos, aplicar en los mismos, las diferentes técnicas de transformación que se requieran para el mejor uso y adaptación del movimiento y el cuerpo del intérprete, dentro de los valores estéticos que demandan las diferentes puestas.

Por otro lado, el curso se desarrolla en la sala María Azambuya, en el edificio de la calle Mercedes 1838. El espacio se constituye como caja negra, con acondicionamiento lumínico y sonoro. El espacio del Taller de Diseño es en simultáneo en otro salón del mismo edificio. Importa destacar que ambas carreras trabajan en espacios cercanos, que facilita el testeado en escena lo que se construye, ensaya y proyecta en ambas carreras. Eso significa, en primera instancia, un mayor enfoque y profundidad en el proceso de enseñanza, lo que trae por consecuencia una mayor organicidad en el proceso y un mayor despliegue de la interdisciplinariedad. Si bien en un curso integral estas diferencias suponen acompasar saberes, de diferentes especificidades, el curso continúa siendo una "práctica extrema" (Apartado 1.3. del presente trabajo) para todos los que participan en él.

2.5. Desde TOM hacia la máscara corporal bufonesca

Como se expresó previamente en el Apartado 2.3. el lugar que ocupa el diseño entre los movimientos de una mano para componer un dispositivo, en aquel caso un títere de guante, nacen de la conceptualización del espacio escénico (Apartado 2.2. del presente trabajo). En este contexto, dichas conceptualizaciones serán trasladadas a todo el cuerpo del intérprete para componer su máscara corporal.

Es importante señalar, una vez más, que dos de los cursos que integran el de Bufones, TOM y Caracterización y Accesorios, comparten el mismo espacio de desarrollo: el cuerpo del intérprete. Específicamente en la construcción de la máscara bufonesca trabajamos dos colegas con los mismos estudiantes de manera interdisciplinaria. Las docentes responsables entienden que la creación conceptual referida al cuerpo del bufón presenta una conformación integral. Esto significa que los cuerpos ficcionales se transforman consecuentemente, en el sentido de consecuencia de proceso, en un objeto concreto expresado en dicha corporalidad.

Vale decir que el proceso de enseñanza da lugar a un objeto concreto, expresado en esa corporalidad. Desde allí transitamos el camino constructivo multidisciplinario de los oficios teatrales, atravesados por la transformación de los materiales en un mundo matérico de las texturas, colores y formas directamente vinculadas a la corporalidad y al espacio. Esa presentación de la figura humana, dentro de un dispositivo diseñado, esa máscara corporal, es un objeto escénico que contiene a un sujeto, dando origen a un espacio narrativo, llegando a las raíces del trabajo más profundo y primitivo que implica proyectar el nacimiento de una estética personal y particular para los y las estudiantes de Diseño, entre las cavidades del movimiento del cuerpo en cuestión, el cuerpo de los y las estudiantes de Actuación. A partir de allí, conectaremos las sensaciones matéricas con las sensaciones corporales espaciales incorporadas a un espacio individual y grupal.

Dentro de este contexto, las escenas que construye este Laboratorio son de una materialidad sensible. El cuerpo es moldeado desde las líneas, colores y texturas, es decir, desde el propio gesto que provocan los materiales, para la construcción de la bufonería, poniendo en tensión la experiencia de lo bello e interpelando el planteo de Han (2015), quien afirma que “la experiencia de lo bello resulta hoy fundamentalmente narcisista” (p.70).

No domina la lateralidad (...) sino una centralidad narcisista. Se vuelve consumista. Frente al objeto de consumo se asume una posición central.

Esta postura consumista destruye la alteridad del otro, en beneficio de la cual uno se pondría a un lado o se retiraría. Destruye la heterogeneidad de lo distinto, la alteridad. (...) Hoy no resulta posible aquella experiencia de lo bello que conmocionara la posición central del sujeto. La belleza misma se vuelve pornográfica; es más, anestésica. Sufre menoscabo de toda trascendencia, de toda significación, incluso de todo valor que capacitará para, yendo más allá de lo meramente estético, acoplarse con lo ético y con lo político. La belleza, completamente desacoplada del juicio ético y moral, se entrega a la inmanencia del consumo. (Han, 2015, p.76)

Por otro lado, se decide alinear el proceso de enseñanza de las especificidades del diseño teatral, dentro de los espacios del Laboratorio, con la mirada que nos brinda Foucault (1966): “En apariencia, este (el) lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un artista donde el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar” (p.128). En consecuencia, se postulará que este intercambio se traslada necesariamente a la construcción de nuestra escena.

A este enfoque debemos sumarle las diferentes capas de las técnicas de interpretación, que cuestiona la perspectiva del observador inocente y presiona a tomar partido creativo en la construcción escénica que cada estudiante de Actuación decida abordar. Este enfoque permitirá posiblemente ser atravesados por la experiencia y provoca que la mirada de los y las estudiantes de Actuación, la mirada de los y las estudiantes de Diseño y también la mirada de los y las docentes

involucrados sean interpeladas y puestas en juego. De esta interrelación surge la confianza necesaria y la contención que exige un trabajo de estas características.

Es importante señalar que cada bufón contiene la idea de clan familiar, donde cada individualidad compone un colectivo que, a su vez, lo contiene, abraza y anida. Cada uno de ellos expresa en principio un grotesco, marginal, con olores, sabores, excesos y comportamiento desagradable, generando y comunicando rechazo. En oposición a ello, también trabaja la ternura, el humor, la complicidad, la empatía, la búsqueda de la mirada del espectador a través de la solidaridad y la complicidad, generando vínculos en primera instancia con sus pares y posteriormente con el espectador que lo descubre afectándose.

El curso evidencia que el trabajo en el área de actuación implica una mirada al universo creativo en íntima relación con las motivaciones ficcionales del texto original en cuestión, pero también con un bagaje personal de cada estudiante. Esto proyecta un trabajo específico sobre la dramaturgia actoral y escénica, creada por los y las estudiantes de Actuación para sus bufones, partiendo de materiales pre-expresivos sustanciales constituidos como un diagnóstico médico (ver Anexo XVII).

En este sentido, y con algunas respuestas para la pregunta inicial, estamos en condiciones de preguntarnos ¿cómo construimos el cuerpo del/la bufón/a?, ¿cómo será esa organicidad? En este contexto, comenzamos a buscarla en el movimiento de nuestro cuerpo en el espacio, intentando generar un camino consecutivo con las respiraciones, articulaciones, torsiones y deformaciones físicas y sonoras de cada estudiante de Actuación que se propone confrontar una miseria, una debilidad o parte de su mundo abyecto, con la intención de transformarlo en bello.

Este propósito desborda la actuación y ofrece una investigación volumétrica y espacial en los y las estudiantes de Actuación, acompañada y entendida por los y las estudiantes de Diseño, que da por resultado la morfología del personaje para, luego, pasar a la textura y al color, llegando así a una narración estética conjunta. En otras palabras, el cuerpo se empieza a describir desde lo interpretativo, a través de un diagnóstico realizado por los y las estudiantes de Actuación y luego los y las estudiantes de Diseño suman sus líneas, de forma tal que la corporalidad en sí misma se ve modificada por volúmenes, colores y texturas expresivamente necesarios que constituyen su creación.

Por otra parte, la escena aparece invadida de jorobas, muñones, caderas, pústulas, panzas, granos, prótesis, deformaciones en narices, en mentones y dedos, donde la caracterización y el accesorio cierran la totalidad de la imagen y fusionan el personaje con el espacio y el movimiento, exponiéndose plenamente vivo.

En suma, este proceso obliga a la observación constante atenta y silenciosa del trabajo constructivo de los involucrados. Supone la construcción de confianza recíproca y el trabajo indisoluble planteados por Nietzsche (2003), “el hombre, en palabras de Zaratustra, es un tránsito y un ocaso” (p.37). En este trabajo los y las estudiantes de ambas carreras son quienes juntos, e individualmente, intentarán llegar al otro lado, superándose a sí mismos.

En directa relación, las técnicas utilizadas para construir la estética de estos personajes son técnicas de realización que responden a los materiales elegidos, que surgen del texto y que, por consiguiente, contienen su naturaleza, en este caso de estudio, y que se trata de cuero, nylon y lienzo. Estas realizaciones no solo respaldan las decisiones tomadas para la producción concreta de la escena, sino que la constituyen y actúan como su soporte material concreto.

Por otra parte, el trabajo de los docentes es acompasado y coordinado durante todo el proceso de creación escénica. Inicialmente, emerge de una lectura conjunta y reflexiva entre docentes y estudiantes del texto. Luego de dicha lectura surge un trabajo colectivo que exige la aprobación y creación constante respaldada por la metodología proyectual, basada en el método cartesiano.

La formación técnica, que se incrementa en forma paralela, es básica para el desarrollo artístico y garantiza, a la vez, una cierta red de contención en los

ejercicios proyectados. A continuación, se enumeran elementos del programa específico de TOM para Bufones, entendiendo que su espacio de desarrollo aborda

los siguientes temas:

- *Proporciones / Cuerpo real / Cuerpo ideal / Articulaciones y pesos.*
- *Técnicas de traslación desde la espacialidad concreta a la espacialidad abstracta.*
- *Técnicas para la generación de volúmenes, apliques, prótesis y texturas (adentro/afuera).*
- *Descripción, características y usos de los distintos materiales (tejidos y texturas).*
- *Volumen y construcción, estudio de volúmenes a partir del soporte de la figura humana y formas específicas.*
- *Integración del diseño al espacio interdisciplinario del taller.*

Se recuerda que es un trabajo interdisciplinario sostenido con Actuación, Diseño de Espacio Sonoro, de Iluminación y de Caracterización y Accesorios.

Especialmente con esta última área de trabajo escénico es de donde se posiciona el curso para fomentar el término máscara corporal.

2.6. TOM como propuesta pedagógica: comprensión y proyección en Bufones

Diseñamos en nuestra cotidianidad. El diseño en sí es instrumentar metódicamente una forma de hacer diferentes cosas, utilizando diferentes motivadores para ejecutar una acción concreta: la acción de diseñar.

En el diseño teatral hay muchas posibilidades complementarias. Una de ellas puede ser a partir de una obra de teatro, un texto literario. Cada vez más nos aventuramos afortunadamente en esta ciudad, y aún más fuera de ella, a encontrar los personajes en su contexto a través de otras posibilidades que no sean presentadas por los sueños o fantasías del pensamiento de un director o directora y nos atrevemos a instrumentar una forma de hacer (diseñar) a partir de dispositivos propios.

Estos dispositivos pueden ser directamente los que ofrecen la experimentación y, aunque parezca inverso, se empieza a probar y se va construyendo un trabajo, un proceso, que es deseable acompañar con una premisa establecida, que determina los diferentes pasos a seguir para la concreción de la materialización. Este documento guía el recorrido y la ejecución de un deseo propio o colectivo. En ocasiones, los motivadores o disparadores sensibles pueden llegar a ser una imagen, un sonido o un objeto directamente atesorado como material orgánico y/o natural, con el cual comienza a conjugarse ese juego que es el diseño, en general, y, particularmente el que nos ocupa, el diseño teatral.

En el curso de TOM nos aventuramos a indagar en esos espacios (el títere de guante es un ejemplo de ello (Apartado 2.3. del presente trabajo) que, en palabras de Doberti, en Lineamientos para una teoría del habitar (1998), se produce entre las conformaciones y los comportamientos. En ese sentido, nos atrevemos a habitar esos espacios, detectando entre los dedos de una mano y un posible guante, a través de un títere enriquecido y elaborado artesanalmente con toda la materialidad, textura y paleta cromática ofrecida por los diferentes ejercicios previos.

Habitar estos espacios de movimientos nacidos de las acciones de nuestra mano que se organizan en comportamientos y que, a su vez, introducen nuevos procedimientos, nos permite componer otras nuevas conformaciones. Trasladar esas conformaciones y comportamientos al Laboratorio de Bufones es descubrir ese habitar. En este caso, de estos procesos surgirá un collage, que luego será un muñeco vudú, un tótem, como elementos previos a un recorrido escénico, o cualquier nuevo emergente en la luz, las formas, las texturas y las acciones que compongan la puesta final. Es decir que nos atrevemos a diseñar escénica y



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

colaborativamente, a aplicar la herramienta del diseño, aprendiendo un cómo, lo que requiere incorporar habilidades y procedimientos para desempeñarse socialmente, dando lugar a una nueva configuración de hábitos relacionales que modelan el trato entre los participantes de la experiencia que estamos desentramando académicamente en esta investigación.

En este contexto, el conocimiento del método proyectual, al decir de Munari (1983), de comprender qué es lo que hay que hacer para hacer o conocer las cosas, es un valor libertario, es un “haz de ti un tú mismo” (p.12), y se vuelve el espacio propicio para habilitarnos a la construcción de un ser, en este caso, el ser que habita la bufonería.

Tal es así que cuando los y las estudiantes de Diseño, ya habituados a transformar las palabras de Saltman y de su trabajo *La metáfora de la piel: diseñar es transformar* (2020), llegan al curso de Bufones están preparados para encontrarse con un espacio que potencia dicha transformación, compuesto por un proceso de cuatro etapas, los cuatro Laboratorios.

Al entrar concretamente en ellos, en primer término, se aborda la gestualidad del cuerpo, en el Laboratorio I, donde se descubre la protección directa de ese cuerpo único presentando impedimentos y proyecciones. Luego, se continúa descubriendo una primera piel, en el Laboratorio II. Posteriormente, se da lugar a un proceso donde surge la cobertura social y la máscara ficcional, que abre paso a formas, colores y texturas, en el Laboratorio III. Se concluye con la corporalidad y el movimiento en el espacio, es decir, la creación de personaje, en el último y cuarto de los Laboratorios.

La diagramación y gestión de los Laboratorios de Caracterización y Accesorios y TOM, en coordinación permanente, trabaja necesariamente para acordar, equilibrar y unificar los criterios estéticos, abordajes, soluciones técnicas, distribución de los tiempos y pertinencia de todo lo que la escena refleja. Luego, el colectivo de estudiantes de Diseño enfrenta el arduo desafío de recorrer creativamente las estrategias propuestas para la aplicación de la metodología proyectual.

Por otro lado, es necesario establecer que las actividades internas del curso por parte del equipo docente son constantes, para desarrollar una práctica artística y pedagógica coherente entre las disciplinas específicas, dentro de la interdisciplinariedad que promueven y gestionan las exigencias de los Laboratorios. Se debe recortar y seleccionar contenidos, sistematizar las experiencias, limitar premisas, contextualizar y respaldar teóricamente dichas propuestas. También es necesario evaluar las metodologías puestas en juego para cada uno de los Laboratorios en la creación de esa máscara total que cubre y proyecta al bufón, potenciando su movimiento. La tarea docente finaliza ofreciendo una devolución grupal y personal a cada uno de los y las estudiantes de ambas carreras.

Vivenciar este espacio de trabajo necesariamente es incursionar y sostener un espacio transformador, que sin duda se construye en relación a diferentes sensibilidades, las que son vinculares de los y las estudiantes de ambas carreras y también de los y las docentes involucrados.

Nacidos en estos espacios de transformación, los diferentes ejercicios que propone el curso no son ni más ni menos que atrevernos a cambiar, a cambiarnos y no únicamente las escalas de los materiales y las técnicas a trabajar, sino que implica cambiar los enfoques de la percepción. En ese sentido, los Laboratorios se manejan siempre dentro de la búsqueda de diferentes expresiones, con distintos materiales y sus posibilidades de comunicación concretas, vale decir, en la búsqueda de sus propios lenguajes.

Los y las estudiantes de Diseño transitan por construcciones que necesariamente los relacionarán con el medio y las formas sociales de la construcción colectiva nacidas en los movimientos de los estudiantes de Actuación. Quizás ayude a la presente investigación la siguiente pregunta: ¿en qué espacios pedagógicos y cómo se construyen estos elementos artísticos?



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

El trabajo de los y las estudiantes de Diseño es comprender los espacios de gestualidad del personaje y darle una estética orgánica y creativa, comunicativa y movilizadora, como conexión y prolongación del cuerpo en el espacio real y ficcional y, por consecuencia, en su contexto.

Abordar el diseño desde las deformidades físicas es validar el cuerpo, un cuerpo que se caracteriza por la temperatura, suavidad, torsión, apertura y cierre, por lo tanto, estará permeado por la capacidad de intercambio de las individualidades que conjuntamente transitamos el curso, estando dispuestos a compartir o no.

Por consiguiente, entendemos que es un trabajo que se centra en lo vincular.

En Bufones trabajamos desde el encuentro de la arquitectura inicial del personaje hasta la protección del intérprete, describiendo espacios que potencien movimiento y expresión. El trabajo está allí entre el movimiento de uno y de todos y los aportes matéricos que otros puedan concretar y establecer, para habitar ese espacio de transformación conjunta de conformaciones y relacionamientos.

Vale decir que, dentro del curso, una vez detectados los espacios de trabajo entre el gesto del intérprete y su piel somos capaces de colocar allí artefactos que solucionen las necesidades técnicas conceptuales que el colectivo presenta y proponer, a su vez, soluciones estéticas a las necesidades escénicas planteadas. Una vez resueltas técnicamente esas propuestas ejercitamos su pertinencia, ajustamos su funcionamiento, validándolos en los ensayos, para enfrentarnos al público.

En tal sentido, lo vincular pedagógico es determinante para el desarrollo del curso e indagar en él será tarea de la presente investigación académica que brinda la oportunidad de analizar y estudiar las prácticas pedagógicas y artísticas en Diseño Teatral, que rodean la construcción de un cuerpo ficcional.

Capítulo III**Sobre Escuela de Bufones****3.1. Aspectos generales de la experiencia 2022**

En este espacio interdisciplinar la transferencia de conocimientos de una especificidad a otra del diseño (Iluminación, Diseño del Espacio Sonoro, Transformación del Objeto y Materiales y Caracterización y Accesorios), y su estrecho vínculo con la actuación, se articulan previamente mediante una serie de encuentros docentes donde se definen y establecen las diferentes pautas pedagógicas y didácticas sobre el desarrollo del curso para cada año en diálogo con la dirección artística de la institución.

En primera instancia, el director⁶ de la EMAD, como ocurre habitualmente cumpliendo una de sus funciones artísticas, propuso el texto, atendiendo a las características y objetivos del curso. La obra fue La Escuela de Bufones de Michel de Ghelderode. El curso se planteó dentro del siguiente calendario: La carrera de Actuación trabajó durante los jueves y sábados de 12 a 15 horas. En paralelo, la carrera de Diseño trabajó los jueves en el mismo horario. Por lo tanto, el día de trabajo conjunto fue el jueves y los Laboratorios se organizaron para esos días concretos, desde agosto hasta noviembre. La última semana de clases de noviembre se trabajó en forma conjunta todos los días en el mismo horario, es decir del 12 al 19 de noviembre de 12 a 15 horas. A continuación, se presenta la tabla con el calendario de trabajo.

6

Levón Burunsuzián asumió por segunda vez como Director Artístico de la Institución entre los años 2020-2022.

Tabla 1

Calendario del trabajo de Bufones

Agosto		Setiembre		Octubre		Noviembre	
Jueves	Sábado	Jueves	Sábado	Jueves	Sábado	Jueves	Sábado
18	20	1	3		1	3	5
25	27	8	10	6	8	10	12
		15	17	13	15	17	19
		22	24	20	22		
		29	31	27	29		

Durante el curso el equipo docente trabajó estrechamente en el desarrollo del proceso de actuación en una sistematización de ensayo abierto, en otras palabras, con la posibilidad de proponer elementos disparadores en la práctica interpretativa. Este año, en el 2022, el curso de actuación trabajó con una pregunta disparadora como premisa de trabajo, que fue la siguiente: *Acompañar a morir: ¿Cómo sería hoy mi ensayo si fuese el último día de mi vida? Es importante mencionar que la premisa trabajada pretendió investigar el pasaje de un estado vital a otro, la frontera entre la vida y la muerte, la frontera entre dos estados opuestos y complementarios, donde intentó identificar los límites estéticos para mezclarlos. Este cuestionamiento individual generó una capa extra en la profundidad del trabajo expuesto, tal es así que me permite mencionarlo entendiendo, a su vez, que merece una tarea académica exhaustiva independiente.*

Por otra parte, la información programática de cada encuentro del curso es compartida con las estudiantes de Diseño Teatral, en comunicación oficial con el equipo docente a través de un archivo de Google Drive. A su vez, se establecen premisas que ayudan a todos y todas a dar continuidad a las áreas específicas cuando no están contenidas en el tiempo semanal del Laboratorio, una vez semanal durante tres horas de duración. Además, se les presenta detalladamente una guía de trabajo que apunta a definir forma, color y textura de las diferentes muestras, prototipos de modelos, si es necesario, y un calendario de cierre. Esta comunicación colabora para llevar el curso adelante conjuntamente con los cuatro docentes de las especificidades del diseño y con el docente de actuación.

3.2. Descripción del grupo de estudiantes

El curso se desarrolla con nueve estudiantes de Actuación, cinco de ellos son estudiantes de la Escuela (de nacionalidad uruguaya) y cuatro de ellas son estudiantes del primer programa de intercambio estudiantil internacional, fruto del convenio firmado entre el Departamento de Cultura y la Universidad Paul Valéry de Montpellier 3 de Francia. Las dos estudiantes de Diseño Teatral que toman este curso optativo son uruguayas. De este colectivo, quienes colaboran con su participación directa en esta investigación a través de una entrevista pautada, son cuatro estudiantes mujeres: las dos estudiantes de la carrera de Diseño y dos estudiantes francesas.

De aquí en adelante, sus sensibilidades se instalan directamente en este trabajo, por lo cual, es preciso detenernos en algunos elementos académicos y personales extraídos de los portafolios institucionales. En primera instancia, se presentarán a las dos estudiantes de Actuación:

Estudiante de Actuación I: Nació en Montmorency (Francia) en 1995 y mide 1.75 m. Habla francés (nativo), español e inglés. Es guardavida, practica equitación



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

y tiene licencia de conducir. Luego de estudiar una Licenciatura de español e inglés en Comercio Internacional en la Polinesia francesa y, al mismo tiempo, bailar en diferentes grupos profesionales de danza tahitiana, retornó a Francia para realizar una Maestría en Sociología. Durante dos años participó de un grupo estudiantil de teatro en la Universidad de Niza y enseñó Sociología en el liceo. Simultáneamente, presidió una asociación cultural de estudiantes y fue profesora de danza tahitiana. En el año 2021 dictó talleres de teatro para niños. En 2020 ingresó a la Maestría de Creación Teatral de la Universidad Paul Valéry de Montpellier 3, participando en varios proyectos como actriz, diseñadora de vestuario, productora de talleres y administradora de cortometrajes. Egresó con una tesis sobre un proyecto de creación de teatro testimonio. En 2022 participa del programa de intercambio en la EMAD, tomando clases en las carreras de Actuación y de Diseño Teatral.

Estudiante de Actuación II: Nació en Compiègne (Francia) en 1998 y mide 1.73 m. Su idioma nativo es el francés, su segunda lengua es el español y tiene conocimientos de inglés. Se especializó en maquillaje, artes marciales, edición de video y canto. Luego de cursar la Licenciatura en estudios teatrales en la Universidad de Paul Valéry en Montpellier 3 obtiene el grado de Máster en creación de espectáculos en vivo. Paralelamente, participa en proyectos de teatro, performance e investigación. Durante esos años trabaja en dramaturgismo, actuación, dirección, escritura, caracterización, danza, canto, comedia musical, performance y también dicta talleres. En 2022, se sumó al programa de intercambio de la EMAD.

A continuación, se presentan algunas características de las dos estudiantes de Diseño Teatral:

Estudiante de Diseño I: Nació en Montevideo en el año 2002, optó por la especificidad de Vestuario en la EMAD y acompaña su formación de Diseño Textil en la Escuela Universitaria Centro Diseño (FADU). Realiza la dirección de arte y diseño de vestuario para publicidad, moda y audiovisual en producciones locales. Lleva a cabo el diseño de escenografía y vestuario en teatro itinerante para Teatro sobre ruedas y Robots a la clase. Se desempeñó en el diseño de vestuarios de competición en gimnasia artística, danza y, además, diseñó el vestuario para el elenco de Disney on Ice. También participó en talleres de arte sobre vestuario, en el Teatro Solís, en el Desafío MOOS y en la pasantía de Conservación de vestuario teatral y accesorios en la Comedia Nacional.

Estudiante de Diseño II: Nació en Montevideo, en 1989, optó por la orientación de Iluminación. Dentro de su formación se encuentra el diseño de indumentaria y confección en la Academia Strasser. Estudió también cinco años en la Escuela Universitaria Centro Diseño (FADU) interesándose en la serigrafía y sublimación y, posteriormente, desarrolla estas habilidades en forma independiente. En 2022 llevó a cabo el diseño de caracterización y maquillaje para Historias de amputación a la hora del té en el Teatro El Galpón. Por otra parte, diseñó gorgueras y sombreros para la ópera Pagliacci. A su vez, participó en diferentes oportunidades en equipos de realización para murgas y trabaja como operadora de iluminación en varias salas de Montevideo.

Tabla 2

Nombres de estudiantes de Ambas carreras involucrados directamente en este caso en cuestión

Estudiante de Actuación I	Fanny Pelletier
Estudiante de Actuación II	Joe Vicaire
Estudiante de Diseño Teatral I	Paula Kryger
Estudiante de Diseño Teatral II	Dahiana Ramos

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

3.3. El equipo interdisciplinar: Los docentes

Docente de Caracterización y Accesorios: Egresada de los Institutos Normales de Montevideo y especializada en Educación Artística. Su gusto por lo plástico y su interés por lo escénico la llevan a formarse como Diseñadora Textil, egresada de la Escuela Universitaria Centro de Diseño y de la carrera de Maquillaje Integral en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). En el año 2013 ingresa por concurso de oposición y méritos como docente a la EMAD para desarrollar su tarea en la carrera de Diseño Teatral en los cursos de Maquillaje Teatral y Artístico (actual Caracterización y Accesorios).

Ha realizado también numerosos talleres y cursos vinculados al mundo escénico, asumiendo responsabilidades en la dirección de Arte, Diseño de Vestuario, Caracterización Teatral y Maquillaje Artístico. También realizó ambientaciones, dirección y gestión de equipos, con reconocidos profesionales del medio local e internacional. A su vez, participó en proyectos artísticos de manera independiente y dirigió Periplo, un espacio de exploración creativa que ofrece distintas actividades en formato taller. En su recorrido profesional trabajó en el Auditorio Nacional del SODRE como jefa del área de Caracterización y Accesorios, acompañando al Ballet Nacional del SODRE (BNS) bajo la dirección artística del maestro Julio Bocca, en más de 200 funciones y supervisando numerosas producciones de ópera y ballet junto a grandes maestros nacionales e internacionales.

Docente de Diseño de Espacio Sonoro: Es Licenciada en Interpretación Musical, productora independiente y docente desde 1999. Desde 2015 lleva adelante la cátedra de Diseño del Espacio Sonoro Teatral, en la EMAD. Dentro de su recorrido profesional cuenta con una beca por el Goethe Institute en la 70ª edición de cursos internacionales en Damstadt en Alemania. Sus trabajos han sido seleccionados para el Computer Music Center de la Universidad de Columbia de la ciudad de Nueva York, en Reembodied Sound: A Symposium and Festival of Transducer-based Music and Sonic Art, con el proyecto OCTOPUS, presentando la obra El Gavilán, un ballet de Violeta Parra.

Por otra parte, ha participado en estrenos latinoamericanos de repertorio de música contemporánea de nivel internacional, compartiendo escena con compositores como Steve Reich, en los estrenos de Music for 18 Musicians (bajo la dirección de Micaela Haslam, Synergy Vocals BBC de Londres), Tehilim (bajo la dirección de Pablo Druker) y Drumming (bajo la dirección de Robyn Schulkowsky). También participó del estreno latinoamericano de Timber de Michael Gordon, con el Ensamble de Percusión de Montevideo en el Ciclo del Teatro San Martín. Como intérprete solista ha realizado conciertos, destacándose Impulso, con obras de Iannis Xenakis, Frederic Rzewski, Christian Wolff e Iván Fernández, en los principales auditorios de la ciudad de Montevideo. A su vez, es compositora y productora de Pájaros. Ha colaborado directamente, con Head Brothers, Marco y Juan Pablo Colasso en el diseño de Limbic, en el desarrollo de nuevas inteligencias sonoras y visuales, con aportes análogos y acústicos, creando así piezas de largas duraciones, combinando lo digital con lo acústico, en festivales y muestras diversas de diseño sonoro en vivo. Es creadora de Al-Térico, instalación sonora basada en el canto del tero, con transductores de sonido en chapas galvanizadas.

Fue seleccionada para la temporada 2018 del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), en colaboración con la fotógrafa Mariana Martínez, quien realiza las visuales proyectadas sobre estas mismas chapas. Directora artística y co-productora del Ciclo Púlsar, conciertos contemporáneos que se realizan en el Teatro Solís de Montevideo desde 2015 hasta el presente. En 2018 produce y gestiona el estreno de Hipernova, una ópera contemporánea de Iván Fernández y primera ópera nacional de producción independiente. Co-productora del proyecto Container, Buenos Aires, Badajoz, Montevideo, una plataforma artística que desarrolla nuevas composiciones con nuevos medios experimentales/escénicos y tecnológicos.

Docente de Diseño de Iluminación: Es Diseñador Industrial, egresado del Centro de Diseño Industrial (1998). Cursó un posgrado en la Universidad Federal de



Paraná (UFP, Curitiba, Brasil) en 1999. Se vincula al teatro en la EMAD, de la que egresa en la especialización de Diseño de Escenografía e Iluminación en 2008. Es docente de las cátedras de Diseño de Iluminación, Proyecto Teatral, Diseño Teatral Integrado y Laboratorio de Diseño y Actuación en la EMAD, desde el 2018 hasta la actualidad. Se ha desempeñado como iluminador, maquinista, jefe y asistente de escenario en diferentes teatros de la ciudad. También ha trabajado como técnico de iluminación, asistente de dirección técnica, productor técnico del Auditorio Nacional Adela Reta del SODRE. A su vez, es coordinador de programación y director técnico en Centro Cultural Tractatus. Trabaja como escenógrafo e iluminador en espectáculos teatrales, musicales, danza y carnaval. Ha presentado obras en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú, Colombia, Venezuela, México, Cuba, Canadá, España, Italia, Alemania, Portugal, Dinamarca, Suecia, Noruega y Omán.

Por otra parte, fue seleccionado por el llamado anual 2015 y 2016 del Instituto Nacional de Artes Escénicas de Uruguay (INAE). Fue coordinador técnico en Teatro para el Fin del Mundo (TFM, Uruguay) y trabajó en el Programa Continuo de ocupación artística de espacios deteriorados del área oeste de Montevideo y coordinador técnico del primer festival TFM en el Cerro de Montevideo en noviembre de 2015 y 2016.

Como docente ha realizado talleres de escenografía aplicada en el Instituto de Actuación de Montevideo (IAM) en los montajes de Último piso del Hotel California de Santiago Sanguinetti (2010), Inocencia de Dea Loher (2012) y Feo de Christian Ibarzabal (2013). Ha participado en los siguientes Festivales: Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE, Montevideo, Uruguay); El Cruce (Rosario, Argentina); Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA, Buenos Aires, Argentina); Festival Iberoamericano de Artes Escénicas Mirada (SESC Santos, São Paulo, Brasil); Festival de Monólogos de Vitoria 2014 (Brasil); Semana Uruguay en Porto Alegre 2015 (Brasil); Santiago a Mil y Santiago Off (Santiago, Chile); Festival Internacional de Danza Contemporánea de Comas (Lima, Perú); Festival de Teatro a Una sola Voz 2013, Itinerante México y Festival de Teatro de Nuevo León 2014 de Monterrey (México); Vancouver International Dance Festival 2013 (Canadá); Dance in Ballsaal (Bonn, Alemania).

A su vez, realizó la gira nacional del Ballet Nacional SODRE 2010 y la gira internacional del Ballet Nacional SODRE 2011 por Europa. También ha impartido charlas y talleres en diferentes oportunidades dentro del territorio nacional.

Docente de Actuación: *Es actor, músico y director teatral. Trabaja como docente desde 2001. Se formó en actuación, danza contemporánea, butoh, música, canto, dirección y dramaturgia en Uruguay, Argentina, Paraguay y Brasil. Es egresado de la Escuela de Acción Teatral Alambique. Recibió el premio Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística, edición 2014. Entre sus trabajos más destacados se encuentran la Trilogía teatral: Teatro y noche, Esperpento, el insolvente niño distinto y La Kermesse de Pan, además de La Creación en la ex Cárcel de Miguelete y festival de teatro Mucha Merde, Rivera.*

En el año 2010 obtuvo el Premio IMM, Montevideo Ciudad Teatral, y el Premio a Escena, del MEC. También obtuvo el premio Fondos Concursables para la Cultura y premio del Programa de Fortalecimiento de las Artes de IMM en 2017. Por otra parte, inauguró la Sala al aire libre en el Patio de la ex Cárcel de Miguelete. A su vez, participó en el FIDAE, Montevideo, Uruguay.

Alberto es cofundador de diversos grupos de teatro y espacios culturales. También fue director de la compañía Teatro RE-X, desarrollando una actividad artística continua y permanente, dedicada a trabajar la técnica del actor en espacios alternativos, cerrados y abiertos.

Tabla 3

Nombre de los docentes responsables de los cursos que integran Diseño Teatral Integrado D (Bifones)

Docente de Caracterización y Accesorios

María Amigo



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Docente de Diseño de Espacio Sonoro Teatral	Juanita Fernández
Docente de Diseño de Iluminación	Fernando Scorsela
Técnica de Actuación	Alberto Sejas
Docente de Transformación del Objeto y Materiales	Analía Brun

3.4. El autor, su contexto y la obra

Adhémarr Adolphe Louis Martens nació en Ixelles, Bélgica, el 3 de abril de 1898. Es uno de los principales dramaturgos belgas⁷. Escribió todas sus obras en francés con el seudónimo de Michel de Ghelderode. Desde muy joven se dedicó al teatro y a los 28 años fue nombrado dramaturgo del Teatro Popular Flamenco.

Ghelderode es el creador de un territorio propio, como Faulkner con el condado de Yoknapatawpha o García Márquez con Macondo. Sitúa su universo grotesco en el Flandes medieval, en la imaginaria ciudad de Breughellande. Sus dramas y personajes son caricaturas sádicas empapadas de humor escatológico e inmediatamente remiten a las pinturas de Hieronymus Bosch o de Pieter Brueghel. Cabe señalar que entre su repertorio se encuentran textos para marionetas.

En sus obras los personajes, humanos o no, aparecen con una especie de rictus histórico en sus rostros y están muy cerca de los engendros de El Bosco. Sus personajes se basan, en la mayoría de los casos, en la exageración física de un solo rasgo; son casi caricaturescos, subrayando grandes deformaciones. Algunos de ellos son enormemente gordos, otros extraordinariamente famélicos, simplones hasta la locura o seres siniestros más allá de toda medida. En todos los dramas de Ghelderode hay una combinación de obscenidad y aquelarre, remitiéndose a las pinturas de Brueghel.

En palabras de Jean Cocteau, Ghelderode “es el diamante que cierra el collar de los poetas que Bélgica lleva alrededor del cuello. Este diamante negro arroja destellos crueles y nobles. No hieren más que a las pequeñas almas, pero deslumbran a todas” (Furor TV, 2016).

Por otra parte, su texto, Escuela de bufones, es uno de los mayores logros de Ghelderode dentro del campo grotesco. La pieza es un drama en un acto. La traducción en la que se encuentra basada la presente investigación es de Carlos Solórzano (s.f.). La obra transita por los temas de la vejez, la muerte, la lujuria, la locura, la traición y el poder. Los personajes originales son El caballero FoliaI (maestro de los bufones), su bedel, Galgut, y un ballet de lisiados compuesto por trece estudiantes de esa escuela. Uno de ellos representará en la ficción a FoliaI II. El cuarto personaje y, único femenino, es Veneranda, hija de FoliaI. La pieza se sitúa en la última noche de ese seminario en el subsuelo de un convento desmantelado. Ubica al espectador en Flandes, en la segunda mitad del siglo XVI.

En este drama en cuestión, el bedel, Galgut, se adelanta al maestro y quiere comunicar la última lección a los deformes. Les cuenta de sus orígenes nobles, al igual que el de su maestro FoliaI, quien lo rescató de la muerte y del bautismo, y se ocupa de su educación por encargo de sus padres. Galgut invita a estos

⁷ Entre su obra dramática destaca: La muerte mira a la ventana (1918), El extraño jinete (1920), La muerte del doctor Fausto (1926), Imágenes de la vida de San Francisco de Asís (1927), Escorial (1927), Fastos del infierno (1929), Magia roja (1931), Sire Halewyn (1934), La balada del gran macabro (1934), ¡Arriba, señor! (1935) y La farsa de los tenebrosos (1936). Su reconocimiento tardío le llegó en 1947 con el estreno parisino de su obra Hop. Signor, luego estrenaría La escuela de los bufones (1953) y Los ciegos (1956).



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

maltruchos a asistir a un acto improvisado como despedida, donde les enseñará que el secreto del histrionismo es la crueldad. Al amanecer, cada uno de los estudiantes retornará a las cortes para recreo y entretenimiento de los suyos.

Los y las estudiantes de Actuación apuestan a trabajar su dramaturgia propia sobre cuatro personajes elegidos. A continuación, se presentan los personajes que representan y las escenas elegidas:

- *Folial estará representado por las bufonas de tres estudiantes en las escenas II, IV y VII.*
- *Galgut estará representado por las bufonas de dos estudiantes en las escenas III y V y también por otros estudiantes en la escena I.*
- *Folial II estará representado por la bufona de dos estudiantes en la escena VII.*
- *Veneranda estará representada por una estudiante en la escena VII.*
- *A su vez, tres estudiantes trabajarán el coro de la escena VI.*

3.5. Otros alrededores

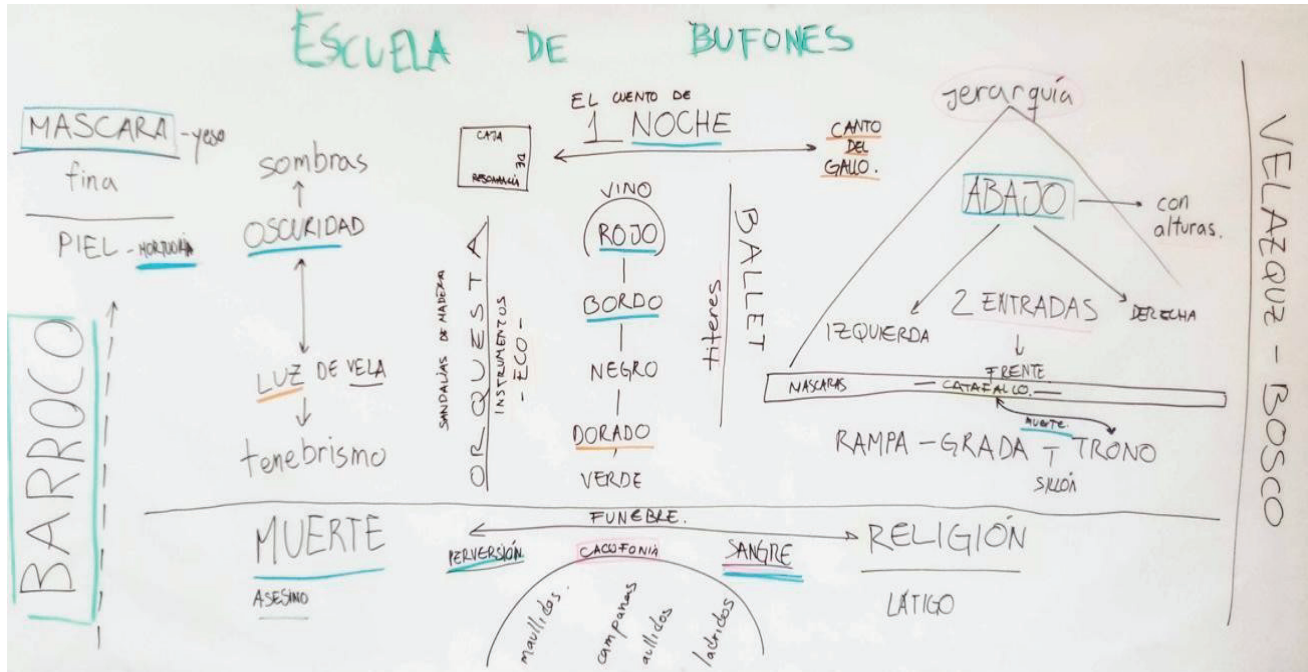
A continuación, se intentará contextualizar cómo se arriba a los cuatro laboratorios específicos. Desde la primera clase el trabajo se colectiviza permanentemente, no solo el curso y las propuestas, sino también los intercambios individuales y colectivos de expectativas, procesos, búsquedas y abordajes sensibles y metodológicos.

Es importante destacar que el curso abre un espacio de reflexión inicial y final en cada encuentro, donde se comparten percepciones y procesos vivenciados de los y las estudiantes dentro y fuera del aula. A su vez, la lectura del texto teatral se realiza conjuntamente entre estudiantes y docentes de diseño el primer día de clases. Posteriormente, en el mismo día, se les propone la construcción de un mapa conceptual que pretende sintetizar los elementos de la dramaturgia que presenta la pieza de Ghelderode. Allí aparecen los tiempos del desarrollo de la obra, las jerarquías y motivaciones de sus personajes, así como también las peripecias de su entorno vital y afectivo. También emergen de esta lectura una idea inicial de paleta cromática, texturas y líneas corporales. En consecuencia, veremos más adelante cómo esta conceptualización estética inicial se sostiene a lo largo del curso.

Figura 1

Mapa conceptual realizado por las estudiantes de Diseño luego de la lectura del texto disparador

Este camino procesual se continúa profundizando con la construcción colectiva entre estudiantes y docentes de Diseño por medio de una traducción en imágenes



que es ese mapa conceptual, en técnica de collage.

Figura 2*Mapa conceptual traducido a imágenes por las estudiantes de Diseño (collage colectivo)*

Por otro lado, los estudiantes de Actuación presentan un diagnóstico médico (material adjunto) que tiene que ver con la construcción de su bufón (véase Capítulo I, Apartado 1.8.). De allí se tomarán las deformaciones concretas que advierten los volúmenes, torsiones físicas y rasgos psicológicos de estos bufones y bufonas. Posteriormente, guiado por las estudiantes de Diseño, los y las estudiantes de Actuación realizan un collage individual de sus bufones y bufonas, con el objetivo de aproximarnos, de una manera figurativa, a una visualización de su transformación física. A continuación, a modo de ejemplo, se ilustran algunos de ellos.

Figura 3

Algunos ejemplos de collages individuales



En este momento del desarrollo del curso el docente de Dibujo Expresivo fue invitado para brindar una clase que abordó los conceptos proyectados para el curso de Margen, Centro y Crueldad, presentando los rostros monstruosos de Leonardo, El altar de Isenheim, de Matthias Grunewald, las pinturas negras de Goya y los bufones enanos de Velázquez, además de trabajos de Brueghel y El Bosco. En consecuencia, los estudiantes de Actuación están en condiciones de retomar el collage y continuar trabajando en él. Por su parte, las estudiantes de Diseño se encuentran aptas para plasmar plásticamente los conceptos hallados en el cuerpo de los y las estudiantes de Actuación. Desde aquí nos encaminamos a los Laboratorios.

Capítulo IV**Laboratorios****4.1. Introducción**

Esta tarea estrecha entre estudiantes de ambas carreras es el camino construido a partir de los siete años de docencia directa en este curso, para dar lugar a las corporalidades de la bufonería. Como se ha mencionado cada uno de los cuatro Laboratorios a observar implementará su funcionamiento. A su vez, se reflexionará conjuntamente entre estudiantes y docentes para capitalizar la experiencia, poniendo en valor los aciertos y desaciertos.

En el Laboratorio I, Impedimentos y proyecciones, el grupo de estudiantes de Actuación trabaja su deformación corporal y la plantea en el espacio. Allí, las estudiantes de Diseño apoyan la postura corporal encontrada con la sujeción de las diferentes articulaciones. Esto se realiza al incorporar endurecimientos, sujetar con cinturones y elásticos o retorcer con diferentes textiles. Esta acción concreta le permite al grupo de actuación un descanso de las tensiones físicas y la posibilidad de proyectar una mayor libertad y (conciencia de) enfoque en su trabajo interpretativo. Además, las estudiantes de Diseño toman nota de esta nueva corporalidad limitada, deformada, sujeta y proyectada. Estas experiencias son retenidas en imágenes de diferentes formas, analógicas y digitales por parte de los estudiantes y colaborarán específicamente en visualizar las limitantes que el trabajo de diseño y realización tienen en torno a esa corporalidad construida.

Con respecto al Laboratorio II, Piel base, los estudiantes de ambas carreras trabajan con elementos del mundo textil que adaptan al cuerpo del bufón o la bufona ya impedido, es decir, sujetado, deformado y proyectado, tratando de mantener las estéticas de los valores que se desprenden del mapa conceptual (Figura 1) y de las características que ofrece el texto. El ejercicio se continúa con la implementación de una posible deformidad.

Por otra parte, en el Laboratorio se genera un espacio de intercambio para ofrecer soluciones técnicas a cada etapa del proceso. Vale decir que el curso implementa talleres que brindan un marco a las cuestiones técnicas que requieren ser abordadas. Una vez resuelto esto, se exploran los valores estéticos y metodológicos propuestos por las estudiantes de Diseño en el mapa de texturas (ver Figura 2).

En relación con el Laboratorio III, Colores, texturas y formas, las estudiantes de Diseño trabajan desde los conceptos desprendidos del estudio del texto dramático, Escuela de Bufones, que continúan sujetos al mapa conceptual de la Figura 1. Desde esas lecturas críticas no solo aparecen conceptos generales y estéticos, como es el caso de los valores cromáticos, a modo de ejemplo, sino también en las diferentes áreas del abordaje estético específico. Algunos ejemplos de ello son el claroscuro (iluminación), máscara (interpretación-utilería) y trono (escenografía), que se traducen al mundo de la materialidad. Dentro de este contexto, estamos en condiciones de preguntarnos ¿con qué material construyo mi cuerpo?, ¿qué estado empieza a tomar el cuerpo?, ¿qué rastros empiezan a quedarse en él?, ¿cuáles son los elementos que aparecerán necesariamente en estas escenas? En consecuencia, se trabaja la máscara corporal integrando caracterización y accesorios que brindan técnicas y soluciones con maquillaje tradicional y no tradicional.

El Laboratorio indaga en los materiales posibles que generan sensaciones visuales y corporales del inframundo y que permiten, a su vez, aplicarse en los ensayos al cuerpo físico ficcional, para evaluar su pertinencia en conjunto.

Posteriormente, en el Laboratorio IV, sobre la corporalidad y el movimiento en el espacio, se investigarán las necesidades de la escena, al tensionar los elementos iniciales utilitarios estudiados previamente para modificar, crear e incorporar a la estética global y presentar al público.

Cabe destacar que los cuatro Laboratorios toman los siguientes elementos centrales del programa de TOM: Proporciones / Cuerpo real / Cuerpo ideal /



Articulaciones y pesos.

- Técnicas de traslación desde la espacialidad concreta a la espacialidad abstracta.
- Técnicas para la generación de volúmenes, apliques, prótesis y texturas (adentro/afuera).
- Descripción, características y usos de los distintos materiales (tejidos y texturas).
- Volumen y construcción, estudio de volúmenes mayores a los que obtenemos con el soporte de la figura humana y ampliar sus formas específicas.
- Integración del diseño al espacio interdisciplinario del taller de realización.

4.2. Laboratorio I: Impedimentos y proyecciones

En el Laboratorio de los Impedimentos y las Proyecciones aparece la construcción del alter ego y del muñeco vudú, donde la premisa de trabajo será detectar deformaciones del cuerpo y garantizar su funcionalidad. Para el desarrollo del Laboratorio los únicos materiales plásticos que funcionarán como elementos de sujeción serán corbatas y elásticos.

Los tres docentes, responsables de los cursos directamente involucrados, en Caracterización y Accesorios, Actuación y Transformación del Objeto y Materiales, en una reunión de trabajo articulamos previamente el ejercicio. La preparación de este Laboratorio, y de los siguientes, requiere un tiempo de trabajo previo para los y las estudiantes de Actuación, habitando la sensibilidad interpretativa que modifica sus cuerpos y, por consiguiente, la energía del espacio.

Esta tarea contenida entre los vínculos pedagógicos del docente de Actuación y sus estudiantes ofrece al resto del curso (docentes y estudiantes de Diseño) la posibilidad de acercarnos desde el exterior a ese cuerpo bufonesco que necesitamos conocer y comprender para luego intervenir plásticamente. Para eso, es prioritario dejar de lado la corporalidad específica de los y las estudiantes de la carrera de Actuación que, en ese momento, están exhaustos, transpirados, calientes y sudorosos, habitando su espacio ficcional y, en consecuencia, sus cuerpos están habitados por el trabajo interpretativo. El equipo de Diseño compuesto por dos estudiantes y dos docentes llega al espacio para sumarse a la tarea. El docente de Actuación ofrece a las docentes de Diseño el espacio para continuar el trabajo.

Por otra parte, el grupo de estudiantes de Actuación está agotado, buscando un lugar en la sala para descansar. La docente de TOM los invita a continuar y profundizar en la deformidad y la proyección a través de la interpretación. Por su parte, explica el ejercicio sin perder la energía instalada en el colectivo y busca ofrecer un espacio de inmersión para esos cuerpos ficcionales. Mientras tanto es ayudada por los estudiantes de Diseño que intervienen el espacio con las luces preparadas con anterioridad, en conjunto con el docente de Iluminación, puntualizando los haces de luces robóticas para generar sombras. En este punto el espacio se modificó. Es tarea de los y las estudiantes de Actuación no perder y conservar su construcción física.

El grupo de estudiantes de Actuación ofrece una experiencia sensible y vital, que hace que el ensayo abierto (Apartado 3.1.) sea la práctica artística y la pedagogía interdisciplinar funcione. Los estudiantes de Diseño con la ayuda desdoblada del estudiante de Interpretación sujetan por primera vez una forma atrofiada, llena de granzido, dentro de un espacio en penumbras húmedo y hueco que da lugar a la bufonería.

Las incertidumbres de los estudiantes de Diseño se contienen en la tarea de presionar, retorcer y anudar los materiales con los que trabajan. Cuanto mayor son los nudos, mayor es la posibilidad de oxigenación para la interpretación de los y las estudiantes de Actuación que, entregados a su tarea y apoyados en una resistencia material sobre sus articulaciones, comienzan a indagar en nuevas posibilidades de crecimiento en sus cuerpos ficcionales.

Las estudiantes de Diseño, entendiendo en la praxis las posibilidades que su trabajo ofrece, accionan: corrigen en el campo las primeras ataduras que se comienzan a desatar. Se comprende cabalmente que su trabajo implica una precisión y seguridad que contenga sin reservas la tarea interpretativa.

Las incertidumbres sobre el cuerpo del otro se contienen. Adquieren la posibilidad de anudar, alterar, torcer, sostener, retener, reprimir, alargar el cuerpo ficcional entero en una creación pedagógica interdisciplinaria artística, íntima y conjunta. Por su parte, las estudiantes de Diseño trascienden sus ideas iniciales sobre esa corporalidad a la que sin más se ven enfrentadas.

Los estudiantes y docentes habitan la escena, todos en el mismo espacio arquitectónico de la sala. Las luces dibujan siluetas deformadas sobre las paredes. Habitamos la ficción. Todos sabemos del calor del otro. Las estudiantes de Diseño acompañan posibles modificaciones y empiezan a tomar registro de la corporalidad que el trabajo de los y las estudiantes de Actuación propone. Las inseguridades se diluyen. El distanciamiento aparece y con él la mirada crítica que nos ayudará a realizar nuestro trabajo plástico estético y metodológico dentro de la escena, es decir, el diseño proyectual.

El docente de Actuación retoma la guía sobre la escena e invita a esas deformidades a emitir su propia sonoridad. Sus nuevas respiraciones provocan accidentes guturales inentendibles que poco a poco se asimilan a alguna palabra. La docente de espacio sonoro dirige la tarea de ahora en más. Aún estamos lejos de la palabra. Contamos con un cuerpo deformado y una posible sonoridad. Aparecen los posibles coros de esta familia de bufones. Asoman ejes de conexiones plausibles, entre la truppe bufonesca y quienes son satélites a la escena. Poco a poco la respiración colectiva se bifurca en quien observa y quien es observado. Algunos se tornan en público y otros en actantes. La expectación está instalada. Estamos listos para la segunda etapa del Laboratorio, para la materialización de las proyecciones, es decir, la creación del muñeco vudú que tiene lugar el día 13 de octubre.

Es preciso mencionar que ese día, antes del alba, leí los materiales teóricos con los que observaría la práctica concreta del laboratorio planteado.

Posteriormente, me dediqué a la minuciosa tarea de separar por gama de colores las telas que aportaría para la ocasión, las tijeras, algo de polyfón, palitos de brochet, hilos y lanas, pegamentos, látex, wata, entre otras cosas que el trabajo de mesa demanda.

Llegado el momento, nos reunimos estudiantes y docentes de ambas carreras en la sala. Dispusimos el espacio de tal manera que las gradas cerraron una arena circular, donde lo importante era la mesa que nos aglutinaba a todos. En ese momento, la docente de Diseño de Espacio Sonoro fue por los materiales al tercer piso donde trabajamos paralelamente. Por otro lado, la docente de Caracterización y Accesorios presentó la premisa. El docente de Actuación recordó el calendario de actividades de ese momento en adelante hasta el cierre, incluida la muestra con público el 19 de noviembre a las 17 horas. Y finalmente, la docente de TOM se dedicó a hacer un racconto del recorrido que hemos realizado, que incluía el marco teórico de la clase de Historia del Arte y, además, se puntualizó la necesidad de plasmar la tarea en el tiempo pautado de tres horas. De allí en adelante, las estudiantes de la carrera de Diseño, ofrecieron a sus pares de Actuación la posibilidad de intervenir a partir del reconocimiento táctil de los materiales expuestos.

Recuperamos los collages realizados con anterioridad y los colocamos en el suelo, para luego buscar su construcción en la espacialidad. El ambiente es de taller donde nadie, en principio, puede articular una acción que le dé un puntapié inicial para desarrollar la tarea. En este contexto construimos un muñeco vudú. Es de destacar que para los estudiantes de Actuación es, sin duda, un aprendizaje de lo inesperado.

Para intentar activar la acción, los docentes explicaron que un camino posible es empezar a utilizar los materiales más duros y así articular un posible esqueleto, es decir, el mundo óseo, que describa las patologías y formas ya establecidas para sus bufones. Una vez definido el trabajo, el paso siguiente es abordar la masa muscular con las peculiaridades que cada uno determine y, posteriormente, la piel. En el caso que se considere necesario también pueden plantear elementos fundamentales de la sensibilidad del bufón. En este sentido, alguno de ellos expresó movimientos concretos de un brazo inerte o el de los senos danzantes de una

bufona.

Mientras sucedía la construcción de estos muñecos, el clima de trabajo se retraía a los análisis del texto *Escuela de Bufones*, pero, además, a cuestiones de las escenas, a la elección de personajes, a las clases de reposición, a los paros y asambleas y feriados del semestre, a los juegos de la Organización Deportiva Suramericana (ODESUR), a la marcha por la educación pública, a la convivencia de las francesas en la ciudad. Vale decir que, mientras las docentes de Diseño, conjuntamente con las estudiantes de la carrera ofrecemos soluciones técnicas al desafío, el taller logró concretar un clima de trabajo distendido para el desarrollo de su premisa formal. Al final del encuentro, se veían en las gradas los volúmenes orgánicos de los bufones. Las cosechas iniciales se posesionaron en el espacio y hacia allí nos dirigimos:

Figura 4

Algunos ejemplos de muñecos vudú realizados



En consecuencia, revisemos estas mismas prácticas a partir de los autorrelatos realizados en diciembre de 2022 de las estudiantes, ya que estas reflexiones, estudios y análisis originados en los Laboratorios son el objetivo de este trabajo académico, donde las prácticas pedagógicas y artísticas se centran en torno a la construcción ficcional de la bufonería.

A partir de este momento, tomaré la palabra de los estudiantes involucrados en la experiencia. En este sentido, la Estudiante de Diseño I, nos recuerda cómo fue ese día:

(...) Realizar un muñeco vudú ayudó a dar un pantallazo a los compañeros de lo que iba a ser la perspectiva (escala 1.1). Asegura que los impedimentos de los bufones que fueron surgiendo sugerían un montón de dificultades, uno no tenía una pierna, otro no tenía un brazo, tenía una joroba (...). En un mismo bufón había un montón de impedimentos; lo que nosotras quisimos hacer, y llegamos a concretar, fue decodificar todo ese proceso para que llegara a la superficie aquellos que de verdad eran importantes para la creación de cada uno de las y los compañeros.

Es posible advertir en el relato de la estudiante la complejidad de vivenciar esos cuerpos humanizados complejos, atravesados, a su vez, por pulsiones y deseos individuales. Por otro lado, la pregunta que nos dejan sus palabras es ¿cómo lograron decodificar? Eso no es, en principio, parte del detonante propuesto en el ejercicio. Sin embargo, las estudiantes se posicionan desde un aprendizaje autónomo, encontrando los procedimientos propios que les ayudan a cruzar esos

puentes que, en principio tumultuosos, les dejarán caminos claros para continuar: “Hicimos luego un pequeño documento que tenía la foto del muñeco y una lista de impedimentos que necesitaban. Fue una muy buen ayuda, nos ayudó a trabajar con independencia, pero teniendo la referencia de su necesidad”.

A su vez, la estudiante agrega: “(...) logramos asistirlos técnicamente. Pasaba lo mismo con la construcción del bufón, ellos nos hablaban del bufón y nosotros proponíamos soluciones, tu bufón tiene X cosas y nosotros pensamos que quizás podía ir por ese lado, o no”.

Al respecto, la Estudiante de Diseño II relata lo siguiente:

En el ejercicio percibí, al menos, que mi compañera y yo éramos como una guía, un poco más plástica-estética. Ellos (refiriéndose al grupo de compañeros y compañeras de la carrera de Actuación) no tenían idea de mucha cosa. Nosotros pudimos aportar una técnica de costura, por ejemplo, puesto que no sabían cómo concretarlo con las manos y nosotros los apoyamos, les dimos sugerencias y ahí también nos contaban de sus bufones.

En sus palabras se reflejan elementos para posicionarnos en la tutoría entre pares, que se observa. Continúa argumentando: “(...) Generamos un diálogo, ‘¿qué te parece?, ¿cómo lo sentís?’. Usamos la idea del vudú para trabajar con ellos, para fomentar ese diálogo a partir de esa construcción”.

Aparece también aquí la importancia de la herramienta de la comunicación. Los puentes a transitar no solo son entre estudiantes y docentes, sino también entre estudiantes de una y otra carrera y dentro de cada carrera específica. Los puentes se transitan entre todos y en todas direcciones. La Estudiante de Diseño I, en este mismo sentido, profundiza en las características de ese diálogo:

Sugerimos cosas: “te recomiendo que lo hagas con este material” (...), “te sugiero que utilices el papel”. Y así fuimos dialogando para lograr llegar a un lugar que cada uno de las y los compañeros tenía en su mente. Desde un lugar no pasivo pudimos llegar a comprender a lo que se referían, porque no es lo mismo decir que “me falta un brazo”, a decir “me falta una mano, tengo un muñón”. Ahí logramos compartir y dimensionar cuál sería nuestro trabajo y si se produce el encuentro creativo.

Este relato evidencia la necesidad de crear procedimientos conjuntos basados en el diálogo analítico, base sustancial del curso, cuya riqueza es movilizarnos vincularmente, para lograr posicionarnos en nuevos lugares del pensamiento y de la acción.

A partir de este ejercicio conjunto las y los estudiantes de Actuación lograron priorizar sus diferentes deformaciones, a excepción de una de ellas, quien mantuvo su propuesta original. Refiriéndose concretamente a ese trabajo, la Estudiante de Diseño I nos remite al manejo de la fisicalidad de la compañera:

Empezó con sus impedimentos y los mantuvo hasta el fin. Su conocimiento corporal se lo permitió. Sabía perfectamente qué era lo que podía sostener en escena, es una actriz muy física. Ella no propuso ningún impedimento complicado de llevar, pero supo adaptar su trabajo al movimiento y lo sostuvo.

La estudiante de Diseño I concluye, que la Estudiante de Actuación tenía diferentes grados de deformación y recuerda que eso producía mayor grado de movimiento, por consecuencia, mayor compromiso en el diseño. En directa relación, queda expuesto aquí, en primera instancia, el aprendizaje tangencial, indirecto, donde quien lo necesita recurre a diferentes contenidos, adquiriendo otros nuevos aprendizajes, sin desviarse por ello del objetivo a conquistar y tomando una postura activa en su entorno. Por otro lado, también se visualiza el abordaje interdisciplinar, característica indisoluble en la comprensión de la escena dentro del curso que nos ocupa.

Por otra parte, ahora atendamos al proceso de la Estudiante de Actuación I, quien decididamente priorizó sus diferentes deformaciones, según las palabras de su compañera, la Estudiante de Diseño I:

Algunos de los compañeros tenían muchas deformaciones y cuando lo vimos en acción entendimos que no podía tener tantas deformaciones en escena, pero eran ellos quienes tenían que darse cuenta. Por ejemplo, una compañera, tenía cuatro deformidades y no las podía dominar.

Finalmente, optó por dos y esa complejidad se resolvió. El movimiento principal se respetó, era uno, era el del peso en la pierna. La deformidad condiciona el resto de la postura de su cuerpo. A veces, uno no se da cuenta, eso lo aprendió ella y lo aprendimos también nosotras. Nosotros sospechábamos que pasaba eso, pero no queríamos decirle que era mucho, sin embargo, le dimos una alteración y vimos cómo lo manejaba, como se sentía, después veríamos de agregar las demás. Ella investigaba y nosotras también. Hay que decir, a su vez, que nos costó resolver la principal deformidad. Fue un poco difícil de resolver, para nosotras y para ella. Fanny también se empezó a dar cuenta de nuestro proceso y dificultades y que la propuesta era difícil de realizar, pero nos fuimos adaptando mutuamente (...). A nosotros nos costó adaptar ese impedimento, ella se dio cuenta de ese proceso y se acomodó a la escena. Entendió que no necesitaba agregar más, que con lo que había incorporado lograba su deformación.

A continuación, expondremos la reconstrucción de la Estudiante de Actuación I sobre su experiencia en el Laboratorio. Deteniéndose en sus impedimentos nos cuenta lo siguiente:

(...) Tenía la pierna torcida en el trabajo plástico del collage, del muñeco vudú, y no lográbamos encontrar una solución, ni con un taco ni con un palo. Entonces encontramos un zapato grande que me transformaba el cuerpo. Eso me obligó a abandonar una parte de mi diagnóstico inicial. Si el diseño no encuentra una solución, es que no debe ser. Mi bufón no puede ser así y entonces encontré un pie enorme e intenté continuar el proceso a partir de allí. Busqué a partir de la solución que me ofrecían. Necesité chequear lo que me pasaba en el cuerpo. Y con ese pie deformé todo el cuerpo. Por lo tanto, fortalecí mi debilidad. Ese pie cambió mi estado interno, mi energía, no sé si lo logramos o no, pero no lo viví como un fracaso sino como un proceso. Hemos encontrado eso, vamos a ver lo que pasa con ese pie enorme (...).

Su relato admite la dificultad que le generó la elección de una idea sensible que no fue tensada en la organicidad de su interpretación, sino generada a priori por un deseo inicial, el de la construcción de una idea. Es decir que este objetivo no orgánico, impuesto desde el deseo, no sostuvo su corporalidad escénica. Una vez colectivizado, y puesto en valor dentro del proceso y la reflexión, surgió una nueva hipótesis de trabajo, que en esta segunda instancia no solo se socializó, sino que también fue testeada sensiblemente con acierto en su corporalidad y posteriormente en el espacio. Estamos aquí, una vez más, detectando conceptos de conformaciones y comportamientos, elementos sustraídos del curso de Transformación del Objeto y Materiales, expuestos con antelación.

Para terminar, nos confirma que:

(...) Fue muy importante hacer la muñeca vudú. Me sirvió mucho hacer el vudú porque exterioricé lo que necesitaba. En principio no sabía muy bien qué, pero las miradas de los demás me ayudaron a comprender que mi bufona era válida. (...) Construí algo como me lo imaginaba, pero admito que mi cuerpo no podía lograr eso. Construí una ambición, luego, físicamente, no lo encontré, pero aprendí otras cosas. Quizás me quedé lejos (de mi deseo), pero encontré colores, texturas, una figura histórica de mi bufona. Si bien aspiré a una creación que no logré, puesto que no logré aparecer con la forma que imaginaba, me quedo con la experiencia de la adaptación.

En este relato logramos encontrar elementos claros sobre la pertinencia del ejercicio: la estudiante de Actuación I, entiende que es sustancial concretar la forma

física-corporal de su trabajo. En ese mismo sentido, valora su experiencia de aprendizaje, valida el trabajo, independientemente de que en principio solo postuló un deseo y con él pretendió transitar su ocaso, al que solo le fue posible llegar dentro un proceso que le permitiera modificarlo, dentro de una pedagogía abierta y artesanal. En consecuencia, su relato pone en tensión el currículum: aprendió otras cosas. El relato evidencia que lo que se enseña no es necesariamente lo que se aprende y viceversa.

Finalmente, cierra su apreciación valorando de forma positiva el intercambio con las compañeras de Diseño:

Tenía un diagnóstico enorme. Las chicas me dijeron que era mucho, había mucha información, además de que mi diagnóstico estéticamente no funcionaba. Me quedé solamente con el muñón. Eso me ayudaría también a tocar la guitarra, ya que mi brazo estaba torcido, pero eso era suficiente y dejé caer lo que no me ayudaba.

Es relevante valorar el siguiente cuestionamiento de su entrevista cuando se pregunta:

¿Cuál es el propósito del diseño?, ¿es de ayudar?, ¿impedir más?, ¿lograr una estética? El propósito es colaborar, pero ¿colaborar en qué?, ¿en cómo se ve o en apoyar esa intención que tiene el intérprete de que la cosa vaya por ahí?

En respuesta a ello aparece la segunda parte de la consigna de este Laboratorio: garantizar su funcionalidad. Este es el propósito de la metodología proyectual planteada en el curso que se llevó adelante. Así son sus desafíos y desvelos y, en gran medida, el cuestionamiento de la estudiante, interpela las estructuras de los procedimientos pedagógicos y artísticos en su práctica concreta.

En estos primeros acercamientos comenzamos a establecer dónde y cómo se sustenta este espacio de aprendizaje y evidenciamos que lo interpersonal no es ajeno a la metodología planteada. No solo podemos señalar espacios de aprendizajes poco claros, zonas grises, entre docentes y estudiantes, sino que estos espacios del no saber interfieren en lo que el estudiantado piensa de sí mismo, de su trabajo y del espacio que ofrece la interdisciplinariedad. Y con esto no solo se hace referencia a lo que piensan los de una carrera sobre la otra, sino también a todo lo que interfiere la mirada del otro en cada uno de nosotros.

Las construcciones conjuntas atraviesan lo sensible, consciente e inconscientemente. No solo para la recuperación de la memoria, en un esfuerzo de reconstrucción dentro del lenguaje, no solo durante el proceso del curso y en cada encuentro, presumiblemente también dentro y fuera de los Laboratorios, en otros espacios personales de convivencia, sino que, además, posteriormente, se traslada a la reconstrucción, producción y corrección de este trabajo de investigación académica.

Aparecen también elementos adquiridos previamente por las estudiantes de Diseño en cursos anteriores, y más profundamente en el curso de TOM, al colaborar directamente en el desarrollo de habilidades y fomentar la interdisciplinariedad.

Es prematuro establecer los límites de la labor docente dentro de este espacio. Sin embargo, este trabajo trata de propiciar el marco para la investigación conjunta, al indagar en las propuestas y resoluciones técnicas y metodologías del diseño proyectual, que colaboran en el funcionamiento y, consecuentemente, en la estética del cuerpo en cuestión. Recordemos que se trata de un cuerpo no binario, un cuerpo deconstruido individualmente, que luego será expuesto colectivamente en escena.

Las experiencias en clase en torno a estas construcciones no solo dispararon una segunda serie de valores cromáticos (cuya información fue sistematizada por las estudiantes de Diseño) y nuevas alteraciones en las formas presentadas inicialmente por el grupo de estudiantes de Actuación, sino que, además, ofreció pistas claras en la construcción colectiva de esta metodología artesanal que habitamos. Allí, cada tarea se sustenta sobre la anterior y todo se testea en la

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

escena, exigiendo funcionalidad y una comprensión sensible y directa en cada uno de los y las estudiantes.

En el próximo Laboratorio observaremos nuevos procedimientos que develan cómo se encuentran los puntos en común dentro de esta heterogeneidad de formas de nueve estudiantes. A partir de allí se generará un friso escénico que contendrá una expresión única e irrepetible de la bufonería.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Figura 5

Imagen donde se puede ver las deformaciones en el cuerpo de la Estudiante de Actuación I



4.3. Laboratorio II: Piel base

En primera instancia, es importante recordar que este trabajo es progresivo y continuo, por lo tanto, en el Laboratorio II, no solo se construirán las túnicas o camiones, que son la forma a conquistar para las estudiantes de Diseño, sino la piel de los y las intérpretes sobre las deformidades y los impedimentos ya fijos en su motricidad. En otras palabras, esto indica que una vez cerrados estos Laboratorios, los y las intérpretes estarán en condiciones de cerrar el bufón o la bufona y comenzar con la construcción del personaje.

Trabajaremos, por cierto, como ya se evidenció, dos tipos de materiales, el primero de ellos son las sensibilidades manifiestas, el deseo, la frustración, la incertidumbre, la búsqueda y, por otro lado, también con elementos plásticos, en este caso, dentro del textil son lienzos y elásticos, adaptándolo al cuerpo ya impedido.

Se intentará concretar la conformación de ese cuerpo, sin apliques ficcionales secundarios de los personajes acabados, es decir, llegaremos solo hasta la piel base, la cobertura del bufón. No se trata del vestuario tradicionalmente concebido, sino de una capa más en la construcción interior de la máscara corporal.

En este Laboratorio se espera poder continuar trabajando a partir de profundizar en el estudio de los materiales producidos anteriormente. Recordemos que a partir del texto original se desprendió el análisis conceptual, el collage (Figura 3) y finalmente el muñeco vudú (Figura 4).

La premisa de trabajo de este segundo Laboratorio será encontrar estéticamente los puntos en común en esta heterogeneidad de formas. A partir de allí, estaremos en condiciones de presentar un friso escénico que contenga la bufonería. Nos apoyáremos en el acontecimiento que se produjo cuando las estudiantes de Diseño se enfrentaron a la necesidad de contener el proceso, es decir, de dar solución técnica y funcional a los objetivos de cada personaje, atenderemos a sus propias voces, recomponiendo verbalmente el camino transitado.

Atendiendo a la Estudiante de Diseño II, en directa relación, nos recuerda que:

(...) Todo surge a partir de una primera lectura y un acuerdo base que logramos tener con la compañera. Es de ahí que sale color, textura, tipología y, además, a todo esto, se le suma, no solo la propuesta que queríamos dar desde diseño a las diferentes formas de camiones para las diferentes deformaciones, sino la dificultad de encontrar una estética funcional para cada una de esas deformaciones. En otras palabras, si un bufón tenía un aumento en los hombros, había que colocarle unas mangas mayores para cubrirlo y acentuar su forma, o si un bufón se arrastraba por el piso, teníamos que lograr que el camión ayudara a que no se perjudicara la piel de la estudiante de Actuación y, por su puesto, a su vez, ayudara con su desplazamiento. Tenemos la deformación, ¡bien! Construyamos la piel.

Claramente, desde el área del diseño proyectual el camino parece despejado, sabemos dónde estamos y aparentemente cómo continuar. En este sentido, la

Estudiante de Diseño I trae sus propias observaciones, al reconstruir su aprendizaje:



(...) Probamos algunas formas atándolos (a los compañeros de Actuación), poniéndoles elástico y a raíz de eso generamos los moldes de esas deformidades y, luego, trabajamos esos moldes como si fuera la piel. Fue un proceso artesanal para cada una de las formas de los intérpretes. Resolvimos a partir de cada uno de ellos, y de cada impedimento, qué era lo que debíamos hacer. Por ejemplo, si había un aumento del volumen lo íbamos a resolver, primero, con una remera base que confeccionamos para luego agregarle volumen, es decir una circunferencia de polyfón que, más adelante, sería adherida con cemento de contacto para luego ser cubierta con la base que veríamos en escena. Otro compañero requería una restricción en el movimiento y nos preguntábamos “¿cómo vamos a lograrlo?”. En algunos casos fue simplemente cubrirla con una tela de jersey, en otros casos fue dejarla tiesa con un impedimento de madera que iba a someter el cuerpo a un movimiento distinto, en otro fue realizar un patrón de la deformidad que queríamos, es decir, que iba a realizar ese compañero. Lo que hicimos fue colocar al bufón en una posición ideal y ahí tomar un molde con papel plástico, al que más tarde, por encima, le colocamos papel para recortar en distintas piezas y generar un molde. A partir de ese molde pasado a polyfón, y pegándolo con cemento de contacto, se consiguió tener un lugar, un implemento donde el bufón pondría su pierna. Teníamos una deformidad y le colocamos un impedimento, como si fuera un yeso en un brazo, para que no tenga movimiento.

Vemos como, exponiendo diferentes metodologías, se cuestiona el proceso en la pregunta: “¿Cómo vamos a lograrlo?”. Visualiza su puente tumultuoso y duda en atravesar ese ocaso. ¿El diseño proyectual dará respuesta a esos cuestionamientos? Sin embargo, logra consolidar su experiencia y expresar los múltiples recursos técnicos y metodológicos proyectuales, a través de sus herramientas expresivas psicológicas, emocionales y sociales, reflejados entre otros elementos pedagógicos del aprendizaje autónomo y tangencial.

En este Laboratorio, aun atravesando las dificultades en la resolución de sus impedimentos, la Estudiante de Actuación I, entiende que el camisón le ayudó: “me ayudó a sentirme más bufona, más conectada con los colores; me ayudó la propuesta que traían las compañeras, me sentía más conectada. No eran mis ropas (mis prendas personales)”.

Finalmente, atendamos a la Estudiante de Actuación II, que nos cuenta lo siguiente:

No tuve tiempo de incorporar, como me hubiera gustado, los elementos materiales. Por ejemplo, mi mano no estaba en el lugar que debía estar y eso me desestabilizó un poquito, puedo recordar. Pero, de todas formas, creo que es re importante trabajar una fisicalidad que no es la mía.

Señala claramente que no contó con todo el tiempo que hubiera requerido para la incorporación de su segunda piel; necesitaba más tiempo para adaptar esa corporalidad a su movimiento e incorporarlo posteriormente a la escena. Sin embargo, la Estudiante de Actuación II valora la importancia de los aportes de esa fisicalidad. Importa destacar que su deformación se centraba en una panza grande y un brazo se fijaba en la entrepierna.

Por otro lado, señala las dificultades que implica la interpretación actoral en otro idioma:

El texto me cuesta mucho, porque tengo la memoria en otro idioma, pero de todas formas esta vez ayudó. Entiendo que la aparición de la panza, de la materialidad, fue tarde. Solamente necesitamos ajustar el tiempo. Me hubiera gustado investigar más con ese cuerpo, antes del día del examen. Después, no había problema, realmente me encontré con el maquillaje. Pero me hubiera gustado tener dos semanas más, para investigar más, para comprobar que no es el mismo peso, para conocerlo, ya que modifica mi presencia y yo no sabía cómo se percibía, pero eso fue profundizar en la adaptación, porque en el teatro hay cosas que cambian a último momento y con una sonrisa aceptamos y seguimos. ¡Hay que seguir!

Sin dudas, su visión propositiva performando la construcción de sus propios aprendizajes le ayudó a atravesar su proceso. En directa relación, cuando se le

preguntó a la Estudiante de Diseño I cómo fue el trabajo con ella asegura que:

Fue bastante sencillo porque ella tenía una idea desde el comienzo que no fue difícil de realizar. Era una panza grande, por lo tanto, aumentamos su volumen, agregando capas. Joe necesitaba sentir que su mano la limitaba, porque su bufón se tocaba la entrepierna, el ombligo, hacía como una gran curva con su brazo y eso nos indicaba que ese era el gran espacio que necesitaba para su panza. Nosotros agregamos un montón de capas, hasta que ella sintiera su tamaño y creo que se logró acertadamente. Acompañamos su trabajo y su movimiento en el espacio.

Aquí claramente confluyen diferentes valoraciones en relación al factor temporal, como una cuestión determinante. Para la estudiante de Actuación la panza llegó tarde para su experimentación, sin embargo, para la estudiante de Diseño, esta deformación se logró y acompañó su trabajo.

Si nos detenemos específicamente en los requerimientos de "la piel", en las dos estudiantes de Actuación podemos observar que la primera de ellas requiere una musculosa elástica con diferentes capas de polyfón pegados con cemento hasta construir una panza grande y luego un calzón por arriba de la rodilla. Por otro lado, la segunda de ellas lleva un calzón de pierna corta, en la pierna rígida, y un calzón de pierna larga en la otra pierna. Es importante destacar que estamos frente a impedimentos y deformaciones, una de ellas lo logra con un gesto, la otra necesita contar con materiales y, una vez alcanzado, disponerse a trabajar sobre confecciones de moldería (corte y costura). Nos enfrentamos una vez más a los comportamientos y sus conformaciones, es decir, a los movimientos que crean nuevos procedimientos, paso a paso y sistemáticamente propias del diseño (ver Apartado 2.5.).

Al mismo tiempo, cuando se aborda una creación de esta naturaleza, desde la interdisciplinariedad, los materiales y metodologías de una y otra disciplina son de diferentes características e implican diferentes técnicas. El diseño proyectual cuenta con diferentes metodologías para atender a cada una de estas técnicas y esto implica investigación de materiales, selección, acondicionamientos y transformación que puede ir, como en este caso, desde las técnicas de patronaje tradicional hasta otros materiales alternativos.

En segunda instancia, recordamos que son once estudiantes que realizan este curso, dos estudiantes de la carrera de Diseño y nueve estudiantes de la carrera de Actuación. El hecho de que sean dispares la cantidad de estudiantes de una y otra carrera, y los tiempos dedicados al curso, puesto que Diseño solo tiene una clase semanal y Actuación dos, implica ajustar permanentemente las metodologías planteadas conjuntamente. Estas once personas asumen de manera comprometida la gestión de los recursos económicos para los materiales que requiere la escena. Este tránsito académico implicó que todo el grupo se organizara en tiempos extracurriculares para la venta de una rifa que les permitió cubrir la producción parcial de la puesta de Ghelderode, la otra parte la asume la Escuela.

Como sucede en este curso, y en muchos otros, es muy difícil establecer sus zonas de no saber, sus zonas grises en palabras de Hernández (2011). Sin embargo, al observar las prácticas artísticas y pedagógicas de este curso interdisciplinar, a su vez, tarea de esta de investigación, podemos establecer que trascienden lo meramente curricular y se expanden por lo personal y consecuentemente en lo social, en cada uno y en todos los integrantes del curso.

Hasta aquí tenemos deformidades físicas, impedimentos que las contienen y una piel que cubre un cuerpo mutilado que ambiciona expresarse. Tenemos un proceso de estudiantes de dos carreras diferentes que están logrando concretar un ser en común a través de una pedagogía artesanal, metodológicos y únicos. Los caminos de las dos carreras son diferentes. Los tiempos notoriamente diferentes también. Sin embargo, ambas carreras tienen la firme convicción de que sin el otro no hay construcción posible. Así se ven modificados íntimamente (ontológicamente) en ese caminar simultáneo, colectivo y solitario.

El próximo Laboratorio devela la construcción del personaje, es decir, nos enfrentaremos a la construcción que cada uno de estos bufones y bufonas elaborará

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

para la presentación escénica. Aparecerá la máscara corporal que evidenciará una segunda piel y la deformidad se expondrá a los espectadores

Figura 6

Elementos ilustrativos de la piel de la Estudiante de Actuación



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería



4.4. Laboratorio III: Formas, colores y texturas

En el Laboratorio III, Formas, colores y texturas, trabajamos sobre todo el proceso que se viene sedimentando desde los conceptos desprendidos del estudio de Escuela de Bufones, de Michel de Ghelderode (ver Figura 1). En esas lecturas críticas aparecen elementos conceptuales que se traducen al mundo de la materialidad (ver Figura 2) que serán expresados en materiales plásticos concretos para construir la sensibilidad estética del personaje que habitará la escena.

A su vez, en el Laboratorio aparecerán las jerarquías de los personajes dentro del texto en cuestión, referenciando a los mundos particulares y sus circunstancias; en consecuencia, aparecerá cabalmente el mundo ficcional. Como se dijo anteriormente, emergerá la máscara corporal en su totalidad.

Según ya se ha puntualizado, las dos estudiantes de Actuación eligieron el mismo personaje, Galgut. Para la producción de estos personajes se consideró en forma general que contarán con las particularidades de parecer cansados y enfermos, reforzando las características del friso general. En cuanto a lo particular



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

de cada estudiante de Actuación se consideraron las siguientes características por parte de las estudiantes de Diseño:

- Sobre la composición de la Estudiante de Actuación I, su personaje Galgut tendrá una pierna pálida y una barba.
- Sobre la composición de la Estudiante de Actuación II, su personaje Galgut llevaría un pedazo de piel que se desprende de la panza. En los pómulos, la nariz y el mentón llevaría rosácea. En los músculos de los brazos y piernas se aplicará el maquillaje con las mismas características (rosácea).

Reconstruyendo la experiencia transitada, la Estudiante de Diseño I percibe que en esta etapa del proceso su trabajo va conjuntamente de la mano con los ensayos y el diálogo constante: “es de esta forma, atendiendo a los ensayos, y al diálogo constante podemos generar la caracterización de un bufón completo”.

Aparece la importancia de los ensayos como espacio de investigación conjunta, como práctica concreta desde donde se potenciará toda la escena. Los ensayos son, por excelencia, la plataforma del dispositivo teatral y el espacio de enseñanza-aprendizaje, con lo cual su condición de espacio fermental se potencia. De esta manera, el ensayo es el espacio contenedor de la escena teatral. En él se expone directamente lo que el diálogo muchas veces no puede expresar. Allí se exterioriza la construcción y los derroteros de estos seres que necesitan representar a los personajes de Ghelderode.

La mirada entrenada de las estudiantes de Diseño (fomentada y formada a lo largo de la carrera) extrae de ese espacio fermental la información que necesitan.

Por otro lado, cuando se le pide a esta estudiante de Diseño que describa las características de ese diálogo expresa:

Yo creo que se basa en una pregunta general y cuando se responde esa pregunta general es que uno empieza a desestructurar la respuesta. Por ejemplo, una pregunta general puede ser “¿cómo ves de afuera a tu bufón?” y después “¿cómo lo ves desde adentro?” Entonces, a partir de esa pregunta la respuesta posible puede ser “lo veo viejo”; “¿porqué lo ves viejo?”, “porque tiene canas”. Entonces ahí vos entendés a qué se está refiriendo. Tiene que ser como un diálogo bien ping-pong, porque una imagen de viejo no siempre es la misma imagen de viejo que otro quiere representar. Hay cosas que nunca se van a poder llegar a mostrar porque tienen que venir de la mano de la interpretación. Por ejemplo, hay preguntas sobre “¿cómo se mueve tu bufón?”, “bueno, se mueve tieso”. Hay cosas que desde el diseño se pueden apoyar, pero son de la órbita de la interpretación. Entonces está bueno sugerir, desde una forma pasiva, diferentes soluciones para que ambas disciplinas se vayan encontrando.

De sus palabras, se desprende que se trabaja empatizando entre el movimiento que le da el estudiante de Actuación y la respuesta técnica estética que le da la estudiante de Diseño. Por otra parte, estas palabras muestran algunos elementos estructurales desconocidos por mí en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es de rigor atender a ellas como investigadora.

Las estudiantes cuentan con un bagaje de elementos conceptuales que trascienden inicialmente la formación proyectual y que favorecen el proceso, potenciando esta experiencia creativa y pedagógica, desde lo personal, donde esta docente como tal no llega a detectar. Una vez más aparecen conceptos de direccionalidad, una vez más tenemos elementos que exceden de antemano, por un lado, la comprensión de quiénes son estos estudiantes y qué aprenden y, por el otro, de nosotros mismos y de lo que pretendemos enseñar.

Estas dos cuestiones no parecen unos planos de fácil accesibilidad. Se evidencian espacios vacíos en la transferencia de conocimientos, en la intersección del afuera y del adentro, en lo que podemos traducir y va más allá del encuentro de las dos especificidades: la actuación y el diseño proyectual, como capas diferentes y complementarias que amortiguan la escena teatral. Es oportuno señalar que también se evidencia una fortaleza en la aplicación de la metodología del diseño que escapa a lo meramente procedimental y que atraviesa lo sensible e individual.

En lo que se refiere a esta nueva capa, técnicamente hablando, nos cuenta lo siguiente:

A nosotras nos importó mucho ver cómo íbamos a lograr que todo este relato que, a pesar de ser muy misterioso, se llegara a comprender. Así que fuimos analizando los personajes y determinamos que lo que íbamos a ser era definir por colores cada uno, es decir, si son tres Foliales esos mismos personajes iban a tener una misma caracterización y una misma paleta de colores. De esta forma se amalgamaban para que el público pudiera traducirlo como uno (un grupo). Desde ahí apoyamos e impulsamos el trabajo de los actores que, además de tener una corporalidad similar, unos momentos similares, nos dio la posibilidad de subrayarlo con color. Por ejemplo, determinamos que si Foliale era el personaje con más estatus se iba a ver de color rojo y su vestuario siempre iba a tener mangas largas. Fuimos logrando mantener esas apuestas con los compañeros de Actuación que ya lo venían trabajando. Es un proceso complejo, pero muy natural, muy orgánico. Es algo que va sucediendo y si bien es un trabajo constante, te va dando idea de lo que tienes que aplicar, porque la escena te lo pide. Es consecuencia del trabajo colectivo en ese espacio y para la adaptación específica de ese texto.

Atendamos aquí a cómo la definición cromática es el recurso del diseño: fue la posibilidad inicial a la que recurrieron para enmarcar la complejidad escénica que enfrentaban. Apareció el color como protagonista estético, como comodín visual. A modo de ilustración, la Estudiante de Diseño II nos refiere, por su lado, que además de lo anterior, "se apoyaron en el maquillaje convencional y texturas. Usamos también el maquillaje y los peinados". Se presenta a modo de ejemplo, el trabajo de una estudiante de Actuación con las siguientes palabras:

Representaba al bufón que tenía el único personaje femenino y que estaba impedida de caminar y se arrastraba. Para ella usamos la característica del peinado de época, sin perder el tono de su bufona. Lo mismo sucedió con el maquillaje, era de época, pero no perfecto, era rústico, porque era la idea de la bufona que se quiso maquillar y le quedó desalineado.

En una tercera instancia sumaron el vestuario a la forma exterior. Categorizamos los camiones por color porque eran tres personajes: Foliale de rojo, como ya se puntualizó anteriormente, Foliale I de verde y Galgut terracota. Al entender que Foliale era el maestro de los bufones utilizamos el rojo, también a los tres les colocamos trenzas, de diferentes tamaños y características particulares. Uno de ellos había propuesto la idea de un látigo y eso lo llevamos a escena en las tres cabezas, de forma adecuada para cada uno de ellos. En el caso de Veneranda, que es la hija de Foliale, intentamos colorearla con un color cercano al rojo, por esa condición de familia, a la que se le sumó como utilería una cruz y unas flores.

El proceso de la construcción del cuerpo ficcional desde el área del diseño parte de modificar el cuerpo del intérprete y lo proyecta con la sujeción de impedimentos. Luego, le proporciona una piel inicial que cubre al bufón cerrando la forma interna. En una etapa posterior aparece el color, las texturas, la utilería y el vestuario (la forma externa) del personaje que encuentra al estudiante de Actuación apoyado en el género interpretativo de la bufonería.

En este mismo sentido, la Estudiante de Actuación I reconstruye su propio proceso, hablando directamente del vínculo entre su personaje y su bufona:

Cuando leí la obra de Ghelderode no pensaba en esas etapas, es decir, no sabía que construiría antes una bufona. Entonces, cuando leí el texto me quedé con este bufón, Galgut, y cuando empecé a investigar con mi bufona a Galgut era totalmente diferente de la imagen que tenía del personaje elegido. En aquel momento, vincular los dos fue muy complicado para mí. Era muy complicado hacer que mi bufona actuara el personaje que yo había elegido. No sé por qué hice el camino inverso, eligiendo el personaje antes de construir a mi bufona, elegí ir totalmente a lo opuesto de esa imagen que tenía de Galgut. Quizás porque me gustaban sus monólogos, no lo sé.

El conflicto expuesto aquí, entre su deseo y su expresión creativa, pone en evidencia el entramado del proceso constructivo planteado por el curso, donde hay un intérprete que construye un ser que, posteriormente, representará a un personaje. Aquí se antepone las observaciones de Foucault, puesto que “aparece el punto de vista del artista en el juego de un espejo deformante” (Foucault, 1996, p.28). Un bucle de la representación complejo, difícil de sostener por momentos; “las miradas del contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar” (Foucault, 1996, p.22).

La Estudiante de Actuación I nos confirma, además, que entró al curso con la obra leída, sin embargo, remarca lo siguiente: “Me hubiera gustado leerla luego del proceso de construcción de mi bufón porque me condicionó. No quería ser como él, porque quería mi propia bufona, aunque era difícil encontrar los matices”. Para ella, los bufones son más un mundo de la Historia del Arte, en general, que del teatro específicamente.

Es viable destacar que este relato excede la metodología planteada, en el sentido de la organización de la información formal que hace al proceso. Si bien el programa admite revisión, es importante retener, casi como una propuesta futura, la construcción del bufón, en primera instancia, para dar lugar, posteriormente, a la lectura conjunta de la pieza en cuestión.

Por otro lado, continúa afirmando lo siguiente:

También es complejo definir al personaje cuando, dos ensayos antes, no teníamos las acciones. Esto puede ser un problema, yo podía decir “mi bufona es así, tiene un brazo así”, pero me costaba construirlo. Me fui a lo fácil, por falta de tiempo o falta de energía al final, porque esa pierna torcida me traía dolor en la cadera, en la espalda (...).

El curso de Bufones reclama a estos cuerpos tirarse a la lucha. Como hemos planteado oportunamente, a pesar de que el curso es optativo y a contraturno⁸ cuenta con el interés genuino de los estudiantes para sumarlo a su formación.

Al mismo tiempo, la Estudiante de Actuación II, al referirse directamente a la construcción del personaje y desde la actuación, asegura lo que se expone a continuación:

Intenté cambiar de cuerpo, entre el cuerpo del bufón y el cuerpo del personaje, pero no me fue posible. No me ayudó, pienso que no fue asertivo, porque eso estaba más en mi cabeza que en mi propio cuerpo. No fue una cosa orgánica, fue falso, no colaboré. Entonces, jugué mucho con el humor, por ejemplo, pude jugar con la posición de un dedo entre la risa y el miedo y también en el coro pude estar presente, pero en contraescena. Esa fue mi manera de construir mi personaje porque, al principio, mi bufón fue re estresante. También jugué con la saliva y todo eso, aunque el personaje de mi bufón en esta obra estaba muy contenido. Comprender eso me ayudó. Me permitió transitar esas dos capas, en la misma escena, el humor entre el bufón y el personaje. Por ejemplo, decía su texto, pero inmediatamente salía de eso para reír con el otro Galgut, buscando su complicidad y cuando lo hacíamos, lo hacíamos, por un lado, con toda la verdad del personaje y la conciencia del chiste y, por el otro lado, con la convicción del bufón que sabe que va a hacer una cosa muy graciosa. Eso para mí fue muy gracioso, fue muy satisfactorio, disfruté un montón de todo eso, para mí fue muy motivador. Fue un camino re intenso porque me cuestioné mi cuerpo.

En sus palabras aparece la dificultad de aspirar a la construcción de su personaje elegido sin conocer el trabajo de la bufonería. Vale decir que no le favoreció la idea que se formó de un personaje, antes de comprender que previamente necesitaba la construcción de su bufona, para luego crear desde ese ser el personaje

⁸ Solo en los años 2020 y 2021, por razones de emergencia sanitaria por la pandemia por COVID-19, este curso se realizó con estudiantes de Actuación y sin estudiantes de

Diseño.



elegido y tensarlo en el espacio con la nueva corporalidad propuesta ya adquirida. Para afrontar las dificultades, recurrió a la herramienta directa del humor escénico que compartió con el otro Galgut, el personaje también elegido por su compañera.

Por otra parte, la Estudiante de Actuación II sintió el cuestionamiento de su cuerpo en relación a los demás compañeros de la escena y en relación al movimiento en el espacio. El trabajo evidenció que la corporalidad de los intérpretes de actuación es tensada y exigida desde el primer encuentro, no solo en la búsqueda del bufón, con las exigencias en sus propias deformaciones físicas, sino también con los cambios de ritmo, la duración del ensayo y la interrelación con los compañeros de escena. A este contexto, se le debe sumar la superposición de elementos materiales como el látex, el polyfón, las camisetitas ajustadas, el maquillaje y los postizos, entre otros, que no solo deben integrarse en escena sino, además, sostenerse en la búsqueda de esa belleza que esta crueldad comprende y expone.

Con todas estas variables la estudiante concluye lo siguiente: "hice un trabajo de calma sobre mi propia persona". Respalda en su experiencia de intérprete y su propia autopercepción logró investigar: "sin presión, ni autocensura, fue un espacio muy exigente para mí, intenso y con una libertad increíble".

Llegados a este punto, es preciso puntualizar que la dramaturgia es una variable más en la construcción de la máscara corporal, integrada por el diseño para la construcción de los personajes elegidos individualmente. Por su parte, es necesario indagar en cómo fue que se logró poner en escena una obra de once personajes, con solo cuatro personajes elegidos por el grupo de los y las estudiantes de Actuación. Este desafío es respaldado por el docente de esa carrera, quien adapta el texto de Ghelderode y lo hace a partir de las escenas seleccionadas por las y los estudiantes.

El proceso de construcción ficcional que se viene desarrollando suma una capa más de complejidad, la adaptación dramaturgica. El trabajo en este género teatral, la bufonería, admite suprimir escenas y personajes completamente, dejando en la voz de los bufones presentes la libertad en el lenguaje para rearmar toda la pieza de Michel de Ghelderode.

Sobre este aspecto, y apoyándonos en las estudiantes de Diseño, recurriremos a la reconstrucción de la Estudiante de Diseño I, quien nos confirma que:

Surgió esta solución, en respuesta a varias preguntas. Por ejemplo, nos preguntamos qué queríamos priorizar, además del bufón, para cerrar formalmente el Laboratorio de Bufones y sabiendo con certeza que el trabajo del actor nunca se termina si no se muestra y aun así continúa modificándose en cada presentación.

Por su lado, la Estudiante de Diseño II reafirma en ese mismo sentido que:

Sin dudas, la dramaturgia ayudó a que nos enfocáramos en cada uno de los personajes propuestos por los compañeros de Actuación. Nosotros teníamos mucho trabajo, pero al comprender que estaba multiplicado ayudó a realizarlo. Cada prenda caracterizaba al personaje y también se unificaba con el resto. Cada prenda estaba relacionada con la dramaturgia. Eran nueve en escena, pero se hicieron cuatro personajes. Fue importante el trabajo de la dramaturgia.

En este tercer Laboratorio se puede detectar que el curso brinda un espacio de práctica teatral horizontal; así lo asume el estudiantado, con autocrítica, autoexigencia y responsabilidad. En el transcurso del Laboratorio las percepciones de los y las estudiantes y los docentes en torno a las prácticas pedagógicas y artísticas pueden coincidir o no.

Se advierte, además, que el cuerpo en construcción está formado por una serie de micronegociaciones (conformaciones y comportamientos constantes) que se modifican constantemente. Se atiende, entonces, a una pedagogía del acontecimiento capaz de modificar la práctica del aprendizaje y la percepción de cada uno

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

y de todos los y las involucrados/as.

En suma, esta pedagogía trae implícita la perforación ontológica en cada una de sus diferentes vivencias. Vale decir que en este Laboratorio la Estudiante de Actuación II obtuvo los beneficios del “conocimiento del método proyectual, de comprender qué es lo que hay que hacer para hacer o conocer las cosas, es un valor libertario: es un ‘haz de ti’ un tú mismo (Munari, 1983, p.12.).

En el cuarto y último Laboratorio, nos detendremos en la observación de este cuerpo ficcional conjugado en el movimiento de la escena global, único medio para confrontar a un público expectante.

Figura 7.

Imagen de algunos elementos de color y textura en la Estudiante de Actuación II y sus compañeros

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería



4.5. Laboratorio IV: La corporalidad y el movimiento en el espacio

El Laboratorio indaga en las posibilidades de materiales que generan sensaciones visuales y corporales del inframundo de los bufones y que una vez aplicados al cuerpo sustentan la acción.

Vale decir que, apoyados en los laboratorios anteriores, dando lugar a las definiciones conceptuales previas, tanto de la tramoya descubierta como del minimalismo y a las necesidades escénicas y estéticas, a partir de una nueva dramaturgia y una adaptación del texto original aparecerán en escena los elementos



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

utilitarios tensados en el movimiento y plausibles de modificación para la creación general de la puesta. El ensayo, una vez más, es su marco de observación.

Luego, se realizará una síntesis crítica y ensayos técnicos, de ajustes y fijación, generales de la experiencia, para encaminarnos a la muestra conjunta, teniendo presente en todo momento al espectador. En consecuencia, la premisa de trabajo es generar una escena funcional.

Por lo mencionado con anterioridad, este trabajo de investigación busca establecer las herramientas pedagógicas y artísticas que se despliegan, capitalizando así la experiencia transitada y poniendo en valor los aciertos y desaciertos de las prácticas artísticas y pedagógicas de enseñanzas y aprendizajes.

Cuando cada personaje se conforma, solo quedan en pie aquellos impedimentos fundamentales. Desde allí estaremos en condiciones de continuar ampliando el espacio escénico propiamente dicho para abordar desde ese lugar la iluminación y el sonido.

Cabe destacar que el espacio escénico es fundamental en un doble sentido: en primera instancia, por la distribución del movimiento y, en consecuencia, por el desarrollo del trabajo técnico interpretativo del actor, que también debe integrarlo. Una vez ubicados allí, las estudiantes de Diseño necesitan la acción para definir qué deben modificar. Recordemos que el diseño responde a una función, es decir, debe ser funcional. Las modificaciones son realizadas en reiteradas oportunidades. Las deformaciones, como ya pudimos observar con anterioridad, “tenían diferente grado de profundidad y eso producía mayor grado de movimiento, por consecuencia, mayor compromiso en el diseño”.

Se optó, en este caso, por un espacio semicircular acotado: habría mucha proximidad con el público, ayudando a resaltar los gestos y las sutilezas estéticas. El espacio tenía un lugar reservado para el público anterior y posterior a la escena, es decir, entre la entrada y las gradas habitaban los y las bufonas, que también habitaban entre las gradas y el fondo del escenario. En ese espacio se colocó un tul blanco enmarcando el área. Se trabajó lumínicamente el espacio global, con atmósferas puntuales en diferentes escenas. Por tanto, las gradas fueron intervenidas para que los bufones y bufonas trabajaran sonoramente allí. En suma, la intención fue hacer una experiencia cerrada, dejando al público inmerso.

Figura 8



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

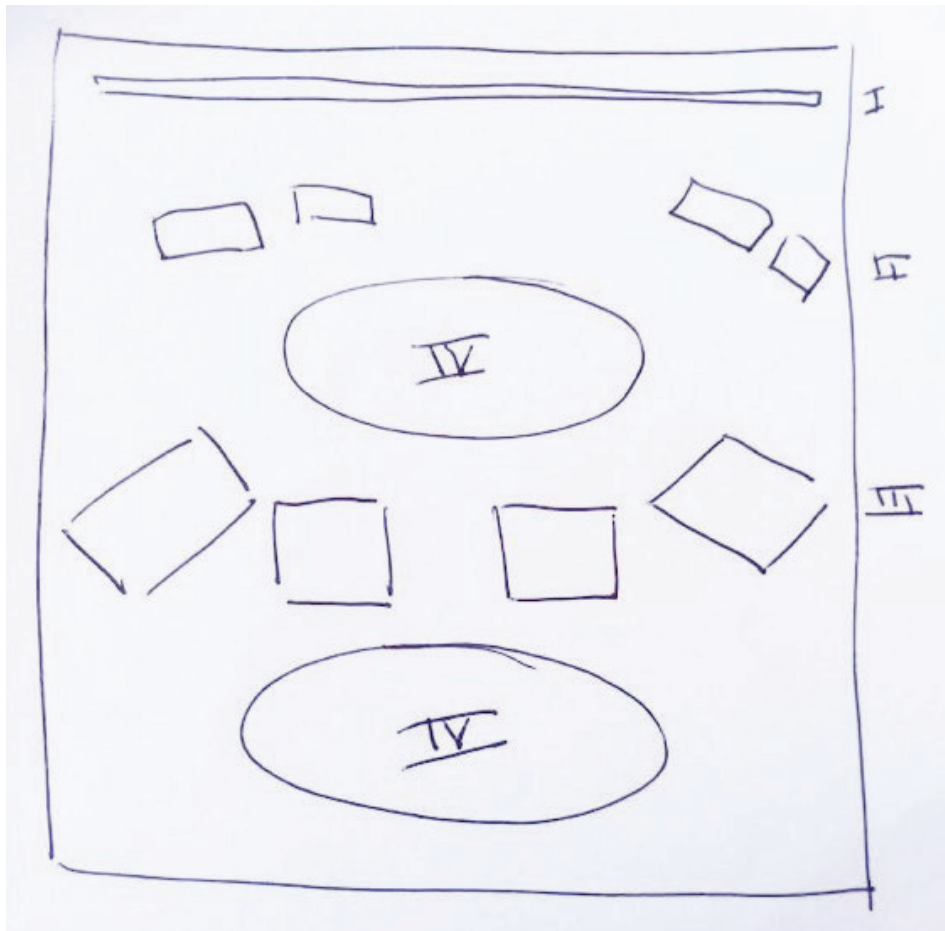
Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



ANEP

CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Esquema del espacio escénico proyectado



Nota: I. Tul en vara final; II. Elementos escenográficos (piedras); III. Gradas para público; IV. Espacio habitable para bufones.

La Estudiante de Diseño II, en referencia al espacio, señala lo siguiente:

El espacio estéticamente, desde un principio, se presentó subterráneo. Daba una idea de catafalco, un lugar con polvo, tenía seres degradados de la sociedad viviendo en un lugar degradado, como en un sótano antiguo, con objetos que nadie quiere, con seres que nadie quiere. "Eso" que no utilizas. "Eso" que está en un depósito. Un espacio de descarte. Elegimos el hilo de sisal como elemento de sujeción en la utilería, con la idea de que a veces guardamos cosas atadas, sujetándolas con él. Atamos diferentes elementos con vueltas. Empaquetamos, porque queremos guardar por mucho tiempo. Insistimos con la idea de empaquetar. Creamos el espacio para que armen la escena. El espacio tuvo su desarrollo, distribución y puesta.

En directa relación, la Estudiante de Diseño I valora que, una vez definida la distribución del espacio, debíamos comenzar con lo volumétrico:

Por ejemplo, queríamos que hubiera algo igual al barro, similar a la piedra, similar a lo escondido. Pensamos a partir de estas ideas, que van apareciendo unas y se van descartando otras. Por ejemplo, similar al barro puede ser arena, pero ¿podemos conseguir arena? Sí, podemos conseguir arena. ¿Podemos transportarla? No. Entonces descartamos la idea de la arena. ¿Queremos conseguir barro? Sí. ¿Podemos transportarlo? Sí. ¿Podemos deshacernos de él? No. Entonces, se va la idea del barro porque no podemos deshacernos de él. Queremos conseguir piedra. ¿Podemos conseguirla? No. ¿Podemos conseguir algo similar? Sí. Fuimos al depósito de la Escuela con los compañeros de Actuación y

conseguimos unos practicables de piedra que, en realidad, luego terminamos usando como si fueran paredes volumétricas y generamos alturas.

Restaba que los actores lo incorporaran a su trabajo. Más tarde, con la iluminación apoyamos esas formas, para que se generara más jerarquía en las imágenes que las que se pudieran llegar a contar en un principio. Necesitábamos incorporar las rocas al relato, es decir, un relato con distintas alturas. Siempre con unos materiales acotados dentro de la paleta de colores similar a las planteadas en el mapa conceptual (ver Figura 1) para que existiera un mismo dispositivo escénico, en diálogo con todas las áreas.

Las estudiantes de Diseño, siempre fieles al estudio inicial del texto y a su comprensión sensible, traducen sus intenciones en acciones atendiendo en todo caso a la grupalidad ya conquistada. La estudiante de Diseño reconstruye el proceso refiriéndose a la iluminación:

Sabíamos que queríamos generar calles (espacios en franjas) para la iluminación, ya sabíamos qué ambiente íbamos a hacer. Teníamos una idea general luminica. Solo debíamos representarla. No sabíamos cómo hacer que esas dos entradas de luz fija representaran ventanas exteriores hacia un subsuelo. Esa era nuestra idea de un espacio inferior, mayoritariamente marcado por luces de colores fríos. Sabíamos que la escena era de noche, independientemente de que había luces cálidas había un adentro y un afuera, había polvo, densidad, alguna cosa sobrenatural también (...). Era un tanto mágico. Todo pasaba en una noche, como planteaba el autor, con seres descartables, con eso que no utilizas, con seres depositados en un subsuelo. Eso era lo que teníamos para contar.

Aparecen, para las estudiantes de Diseño, nuevas dificultades técnicas independientes de la construcción ficcional del cuerpo de la bufonería. Las mismas responden a la interdisciplinariedad del curso y se afrontarán conjuntamente con los docentes de Iluminación y Sonido.

Por su parte, la Estudiante de Actuación I nos cuenta lo siguiente en relación al espacio emplazado:

Era muy el mundo de Galgut, pienso que él habitaba ese espacio. Me sentí muy cómoda en la escena de la guitarra cuando el bufón espera y vicha al público haciendo una guiñada, como diciendo "sí, voy a tocar, voy a tocar, pero cuando pueda porque tengo un muñón". Fue de mucha complicidad, de mucho humor: "¡miren lo que voy hacer!". ¡Es un chiste, lo sabemos! Ese fue mi mejor momento, un contacto muy fuerte con el público. Eso me ayudó a comprender mucho que es ahí donde vive el bufón, vive con texturas, con luces, con público. Aparecen soluciones técnicas directas del trabajo interpretativo.

En cuanto a la integración del público en la escena, la Estudiante de Diseño I nos recuerda:

Queríamos que el público reaccionara sobre esa misma idea de ping-pong que utilizamos para el diálogo inicial con los compañeros de Actuación. Es decir, que el público reaccione y le dé al actor la posibilidad de reaccionar también. Por ejemplo, entra un personaje, el público lo ve, ese personaje reacciona, entonces eso está vivo. Nosotros teníamos unas compañeras de Actuación que vienen de Francia y nos contaban que el teatro en Francia se dice arte vivo. Entonces, esto de arte vivo te habla un poco de que si el público nunca termina de entender no tiene sentido lo que está pasando. Por eso fue que a nosotros nos importó mucho que todo este relato llegara a comprenderse, y es así que fuimos analizando los personajes desde el vestuario, con los colores, las texturas, la dramaturgia. Se apoyó así constantemente el trabajo de los actores y finalmente cerrando la escena con la utilería, el espacio, la iluminación y el sonido. Creo que, si bien el espectador pudo haber vivido cierta frontalidad, fue atacado de diferentes lados al mismo tiempo. Entiendo que pudo haber percibido todo eso como una gran transición hacia la inmersión planteada.

El colectivo se entrega al tránsito del arte vivo. A los espacios pedagógicos y artísticos vivos que sustentan la mediación del relacionamiento interdisciplinar en

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

el ámbito de la construcción de la bufonería, enmarcado en un espacio también interdisciplinar.

En el próximo capítulo, último de esta investigación académica, se aventuran algunas conclusiones, inicialmente parciales, sostenidas en la observación directa y en el intercambio correspondiente a las entrevistas pautadas, a las que se les suma nueva documentación institucional en torno a la presentación final del curso.

Figura 9

Imagen que muestra a parte del colectivo en el espacio



Capítulo V

Discusión y reflexiones

5.1. Un punto de partida

Desde la experiencia de las prácticas pedagógicas y artísticas del curso de Transformación del Objeto y Materiales se da lugar a la creación del espacio del gesto, tanto en lo material como en lo interpretativo para luego llevarlo al movimiento y revisarlo. De esta forma, se construyen nuevas conformaciones y comportamientos y es desde allí que participo como docente en el curso de Bufones. En él, conjuntamente con la docente de Caracterización y Accesorios dentro del equipo interdisciplinar, nos propusimos proyectar y realizar la construcción del cuerpo ficcional de la bufonería, a la que denominamos máscara corporal (Apartado 2.5.). En directa relación, nos respaldamos en el método de diseño proyectual (Apartado 2.6.) con estudiantes de las carreras de Diseño y Teatral y Actuación de la EMAD, durante el segundo semestre del 2022.

En ese marco, esta investigación académica de la Maestría de Enseñanza Universitaria se plantea hacer foco en lo pedagógico vincular, estudiando y analizando las diferentes prácticas pedagógicas y artísticas, que conforman los cuatro Laboratorios del curso en cuestión. Como hemos advertido, estas prácticas se sostienen en una pedagogía abierta, sostenidas entre otras herramientas en el diálogo analítico, que permite gestionar los procesos de enseñanza-aprendizaje, atravesados por dudas e inseguridades conjuntas entre docentes y estudiantes.

A partir de allí, hemos detectado la singularidad de las zonas grises planteadas por Hernández (2012), que transforman la propuesta pedagógica en la herramienta directa del proceso, en el camino por el cual los y las estudiantes acceden al material del inconsciente, como dimensión necesaria en cada instante, para estar con una actitud de aprendizaje creativo, deviniendo así en verdaderos aprendices.

En este curso, por las singularidades planteadas de la bufonería, convivimos, por un lado, con el aprendizaje tangencial y, por el otro, con el aprendizaje autónomo, dando lugar a una forma de direccionalidad, que implica una pedagogía personal, un vínculo donde las "sutilezas pueden dar forma y deformar vidas, pasiones por aprender y dinámicas sociales más amplias" (Hernández-Hernández, 2013, s.p.).

Esta pedagogía personal, directa e impactante, da lugar a los acontecimientos, eso que sucede y desconocemos, que ofrece la praxis misma sobre los elementos de enseñanza-aprendizaje. Estos hechos como tal producen una grieta, una perforación ontológica que coloca a los y a las estudiantes en nuevos lugares arropados del saber, que les proporcionan nuevos elementos que los expulsarán hacia otros acontecimientos y que los llevará a nuevos lugares del saber. Todo ello es un proceso. Tal cual es la pedagogía, un devenir, en definitiva, un ocaso. Una experiencia real y transformadora que modifica las formas asimiladas que refieren a lo que "cada uno piensa de sí mismo, a lo que se puede aprender, a lo que es posible y a lo que puede llegar ser posible" (Adkinson, 2012, p.29).

Situados en este entorno, no he intentado otra cosa, a nivel personal, que atravesar puentes tumultuosos, entre los vínculos mediados por la trama de significados en la red de deseo, poder y conocimiento (Ellsworth, 2005). El bufón, por tanto, lleva en sí el concepto de deconstrucción, planteado por Derrida.

La configuración didáctica que implicó analizar el texto, secuenciar y desglosar sus atmósferas, detectar símbolos y signos, escena por escena, para crear una nueva traducción visual en la dramaturgia que contenga y exprese el texto original, en este caso Escuela de Bufones, han sido posible dentro de este marco pedagógico construido en el derrotero natural del propio curso.



Esta metodología de crear un mundo referencial individual, que expresa y conforma un mundo único, es sostenido por resoluciones técnicas metodológicas que contienen la gestualidad de esos deformes. Todos ellos concretados y unificados plásticamente a través de nuevos criterios convergentes, transgrediendo colectivamente los límites creativos que llegan a lo inesperado.

5.2. Recapitulación y unión

El curso de Diseño Teatral Integrado D se proyecta en cuatro Laboratorios acumulativos y continuos. Mientras todo eso sucede se develan, analizan y estudian las prácticas pedagógicas y artísticas utilizadas.

En el primer Laboratorio, Impedimentos y proyecciones, los y las estudiantes de Actuación comienzan con un diagnóstico médico, donde plantean las características estéticas, sensibles y ficcionales de sus bufones. Evidenciamos allí que lo interpersonal no es ajeno a la metodología planteada. A su vez, podemos visualizar zonas de aprendizajes poco claros, entre docentes y estudiantes. Por otro lado, al profundizar más en ello es necesario considerar que estos espacios del no saber no son exclusivos de lo que piensan de sí los y las estudiantes, sino también que se traslada a lo que pensamos cada uno de quienes participamos del proceso.

Las construcciones conjuntas planteadas por los y las estudiantes de ambas carreras en cuestión atraviesan lo sensible, consciente e inconscientemente dentro y fuera del curso. Por su parte, las estudiantes de Diseño retoman conocimientos adquiridos previamente en los cursos regulares de TOM, colaborando directamente en el desarrollo de habilidades y fomentando la interdisciplinariedad. Tal es así que habitamos una pedagogía metodológica artesanal, cada tarea se sustenta sobre la otra y todo se testea en el ensayo donde todos estamos comprometidos sensiblemente.

En el segundo Laboratorio, mientras se observa cómo se atiende a encontrar la piel de los bufones, claramente encontramos que el factor tiempo juega de diferente manera en las estudiantes de Diseño que en los y las estudiantes de Actuación. Esto se evidencia concretamente en la elaboración de los impedimentos y deformaciones. Es preciso señalar que si bien en algún caso, mientras algún estudiante de Actuación lo resuelve con un gesto, en otros casos es necesario, que las estudiantes de Diseño recurran a otros materiales, trabajos, metodologías y técnicas, para construir la máscara corporal.

Importa destacar que, aunque hay una clara inequidad numérica en los equipos de las diferentes carreras, a lo que se le suma la dispar carga horaria de los cursos, se puede advertir que la experiencia del curso de Bufones trasciende lo meramente curricular, se expande por lo personal y modifica a los individuos en su interior (ontológicamente), en ese caminar conjunto y en solitario.

En el tercer Laboratorio, el de las Formas, colores y texturas, mientras la estética se concreta, apoyada en resoluciones técnicas, aparece la adaptación dramaturgica sobre un texto original. El curso brinda un espacio de práctica teatral horizontal; así lo asume el estudiantado, con autocrítica, autoexigencia y responsabilidad, independientemente de que las percepciones de los involucrados en torno a las prácticas pedagógicas y artísticas puedan coincidir o no. El curso trae consigo un entrenamiento de negociaciones constantes que se constituyen en diferentes abordajes sobre la construcción individual, integrando permanentemente sus diferentes vivencias, percepciones y experiencias anteriores.

En el último de estos Laboratorios observamos a los estudiantes fortalecidos, comprometidos en el desarrollo natural del espacio formativo y creativo, luego de haber conquistado una nueva dramaturgia, nuevas soluciones técnicas y el espacio escénico. Son los protagonistas de la escena viva, de la escena global, conformada entre valores pedagógicos y artísticos únicos, concentrados en el rescate de lo bello, listos casi para confrontar a un público expectante en una escena próxima.



Entiendo pertinente recordar aquí los procedimientos entrelazados del curso, basado en los elementos del diseño proyectual planteado en el Apartado 2.2. Ese procedimiento proyectual ayuda a mediar el relacionamiento interpersonal de la bufonería, dentro de la interdisciplinariedad, para la construcción de la máscara corporal, detectando herramientas pedagógicas y experiencias artísticas. Entre estas se encuentran una metodología abierta, basada en el diálogo analítico y posibles acontecimientos que se generan con las posibilidades de un aprendizaje tangencial, al detectar las incertidumbres y zonas grises que nos alientan a atravesar diferentes procesos de puentes tumultuosos personales y colectivos para atravesar un ocaso y e incorporar una perforación que nos valide caminar.

5.3. Nuevos elementos observados

Sobre la repercusión que pudo haber generado la presentación y cierre de esta experiencia en el público, podemos decir que si bien no tenemos elementos de un público noble que se acerque por primera vez a esta técnica bufonesca, contamos con la devolución general del equipo de docentes de Diseño. Atendemos, en primera instancia, a las apreciaciones del docente de Dibujo Expresivo, quien, refiriéndose a la coherencia de la materialidad y lenguaje ficcional, textualmente resaltó:

Encuentro altamente coherente este aspecto del trabajo. La relación entre los textiles, las formas, la interpretación de formas a través de la hipertrofia, lo asimétrico o la ausencia, le dio a la propuesta visual elementos muy convincentes. Las escenas de grupalidad lograron una potencia visual escultórica, gracias a estas coherencias trabajadas.

En cuanto a la coherencia del correlato color, texturas y lenguaje ficcional expresa:

Sin dudas esta propuesta está basada en un trabajo de elaboración muy encauzado hacia el color y la textura. Cada bufón ostentó su horror personal a través del color, textura y deformidad. Las telas trabajadas desde el teñido, la pintura, la unión y aplicación de texturas fueron generando un conjunto visual uniforme. Esta coherencia se percibió muchísimo entre vestuario, caracterización, maquillaje y objetos, algunos de los cuales pueden ser sujetos a varios análisis. Pero en lo espacial pienso que hay un elemento que no funcionó desde el punto de vista de la coherencia, fue la gasa blanca con una presencia rampante en la entrada central. No empataba a nivel de textura ni de color. Era un blanco muy puro y una textura muy por fuera del mundo que la puesta estaba demostrando. Escenográficamente fueron mucho más coherentes y cuidadosos los promontorios líticos a izquierda y derecha. A nivel de textura es remarcable el uso del cabello, en su expansión, en su desorden, o maquillaje del mismo o de texturas grasas o aceradas. El uso escénico de la o las trenzas me remitió a recursos de alto contenido en propuestas de arte como fotografías de Diana Mines, Marina Abramovic o referencias literarias como el Romance del Enamorado y la muerte.

Desde el punto de vista visual, no quedó bien el aluminio visible de las muletas que hacían un ruido textural incómodo, contrastando con toda la riqueza de texturas y animalidad representadas.

En cuanto a la resolución técnica/morfológica del bufón, señala:

La falta de pierna, la falta de brazos, la hipertrofia de senos fálico/nutricios, la incómoda aparición de los genitales, las muletas, la hipertrofia de abdomen, el corsé ortopédico o la hipertrofia esteatopigia fueron sin dudas dignos de lecturas individuales. La hipertrofia de hombros más la eficaz utilización del rojo lograron un altísimo nivel del oximoron visual entre la monstruosa deformación y una presencia majestuosa del horror. Los suplementos como la minerva, muletas o los ladrillos que servían de mínimas muletas funcionaron muy eficazmente.



Finalmente, en una devolución más detallada del gesto y expresividad del rostro y el cuerpo a través de técnicas de maquillaje expresa:

Faltó un poco de coherencia entre el maquillaje del rostro y el del cuerpo. A nivel color estuvo muy bien, lo pienso más que nada en el tratamiento.

El maquillaje del cuerpo por momentos pareció un poco menos cuidado que el del rostro, con trazos más expresionistas y no tan detallados o cuidados como el maquillaje de los rostros, los cuales estuvieron muy bien.

Entiendo pertinente, llegado este punto, detallar las voces de otros docentes, que nos traen valoraciones sobre el funcionamiento del trabajo interdisciplinar, a través de la observación de elementos de la iluminación y el sonido. En cuanto a lo lumínico, el docente de Iluminación, convocado para esta mesa, al referirse a la pertinencia de los elementos en juego escénico destaca textualmente:

Se percibe un espacio escondido, subterráneo, húmedo, oscuro, denso. La luz se introduce desde el exterior atravesando este ambiente denso generado por la humedad y el polvo de un espacio olvidado/negado, como quienes lo habitan. En esta construcción espacial, la luz y los elementos que la conforman son seleccionados de manera acertada. La textura, los matices en las tonalidades cálidas y frías de la luz ayudan a componer y modelar el espacio con gran eficacia. De inmediato nos introduce en el universo de la obra.

En cuanto a la visibilidad selectiva, característica específica de su área, expresa textualmente:

Este objetivo esencial para facilitar al espectador la correcta comprensión del texto o poner de manifiesto las intenciones del equipo al elegir mostrar o no algún elemento o intérprete, en general, fue trabajado de manera correcta, aunque en ocasiones se percibió impreciso. En estas imprecisiones la luz no contempla la totalidad de las zonas que necesitan buena luminosidad para permitir a los/las espectadores/as una correcta visibilidad, sobre todo de las expresiones. Se da fundamentalmente en los laterales sobre el primer término del escenario y en el fondo del espacio escénico.

En la zona central del escenario donde se utiliza un haz de luz cerrado con ángulo cenital/frente se logra una correcta visibilidad selectiva, aunque esto hace que en ocasiones no se le vean los ojos a los/las intérpretes. Si bien la utilización de este ángulo de luz pone de manifiesto una forma de mostrar a quienes son iluminadores/as, no se deben perder de vista otros ángulos complementarios (frontal o lateral, por ejemplo) para eliminar o disminuir sombras no deseadas, que puedan interferir en la escena. Las expresiones de la cara y, sobre todo la mirada, es una zona del cuerpo muy importante al momento de expresar el estado emocional de un personaje.

En cuanto a la incidencia que tiene la luz en la creación de las atmósferas (marco emocional de la escena) y climax (punto de mayor complejidad e intensidad durante la progresión de la obra) sostiene:

La creación de atmósferas es un punto muy bien logrado en la totalidad de la obra. La luz incidente en el espacio logra obtener el carácter necesario con los elementos justos y necesarios. El uso de texturas simulando el ingreso de la luz del exterior, sumados a un contraluz cálido logran situar al espectador en el hábitat de estos seres. Se logran atmósferas de gran belleza y plasticidad. Se genera movimiento en las formas y cuerpos, aunque la luz es estática. Los seres se mueven por el espacio y son percibidos de diferentes maneras, según la zona del espacio en la que se coloquen.

Como punto a tener en cuenta al momento de crear atmósferas oscuras, no se debe perder de vista que la oscuridad no solo se construye con la ausencia de luz. Son muy útiles para poder crear zonas de oscuridad iluminada desde la multiplicidad de ángulos o el uso de rellenos, para pintar la ausencia de luz con un color complementario, o alguna tonalidad que genere contraste con la luz principal (llamase luz principal a los ángulos,

colores e intensidades que predominan en la creación de una atmósfera). Esto permite mantener la intención de la propuesta lumínica y al mismo tiempo ver acciones o escuchar un parlamento sin dificultad. Un intérprete con poca luz en su rostro, difícilmente será escuchado de manera nítida.

Por otra parte, al atender concretamente a la dramaturgia de la luz (transiciones) señala:

Colocando el énfasis en las transiciones de la luz se aprecia un trabajo correcto. En ocasiones, estas suceden de manera muy abrupta. Por momentos se notan correcciones realizadas durante la escena. En una ocasión fue notoria la ejecución de un CUE fuera de lugar. Para este objetivo contemplado dentro de la dramaturgia de la luz debemos tener especial conexión con los ritmos que establece la escena. Es el ítem que requiere mayor sensibilidad pues, si no se logra una partitura de movimientos ajustada a los tiempos que pide la escena, se pueden generar distracciones no deseadas. Es recomendable definir con claridad cuáles son las transiciones conscientes y cuales las inconscientes. Las transiciones conscientes son las que intencionalmente pretenden generar un cambio notorio en la atmósfera. Por el contrario, las inconscientes son los cambios de atmósfera que no se deben percibir por los/las espectadores/as. Para ambos casos los cambios de luz pueden remitir a cambios de espacios como parte de la ficción, hacer cortes temporales en el relato o remitir al universo interior de alguno de los personajes, entre otras cosas.

Otro punto a observar como jurado es la incidencia de la luz en las escenas a destacar o en aquellas otras donde es preciso un suplemento para potenciar una atmósfera general. Sus valoraciones son las siguientes:

En el mismo sentido de lo que se logró en la creación de atmósferas, las escenas que requieren mayor luminosidad se logran componer dentro de una lógica clara que no distorsiona o interrumpe con la propuesta de la luz en la totalidad de la pieza. Alineado con lo expresado en el punto de visibilidad selectiva, que hace referencia a las zonas donde se percibe mayor oscuridad, podemos deducir que es recomendable pensar la luz desde una lógica espacial, para luego poder tomar decisiones plásticas que aporten al correlato y colaboren en situar la escena en el espacio adecuado. Sin embargo, no debemos olvidar la totalidad de los objetivos a contemplar al momento de crear un diseño de iluminación (luminosidad, visibilidad selectiva, modelar el espacio/cuerpos, crear atmósferas y controlar el tiempo de las transiciones). De esta manera, podremos identificar las posibles carencias de una propuesta. Desde esta identificación es que podemos tomar decisiones que no se alejen de la esencia de la propuesta plástica global, logrando así un diseño que colabore en la totalidad de la pieza, entre otras cosas, con la comprensión del texto, generar emociones y dar contexto.

Para concluir su devolución, el docente señala que, al margen de las puntualizaciones realizadas anteriormente, con énfasis en los detalles del trabajo donde se visualizan algunas carencias o dificultades, estamos ante un muy buen examen, donde se disfrutaron muy buenas interpretaciones y se agradece una excelente propuesta plástica en todos los sentidos. ¡Gracias a esto, la magia del convivio sucede! El ritmo de la escena está muy bien logrado, donde todo fluye. Los estímulos son constantes. El trabajo realizado en el atrás completa y complementa la escena.

Finalmente, contamos con la devolución del tercer docente, en relación a lo específico sonoro. En tal sentido, expresa:

Se aprecia una muy buena interacción sonora en la presentación. Lenguaje sonoro sutil y minimalista, pero muy efectivo, cubriendo las necesidades de la performance. A su vez, hay un equilibrio en las plataformas sonoras. Se observa la introducción de recursos acústicos adecuados y utilizados de forma muy satisfactoria. Resulta muy importante el trabajo en equipo y se notan los resultados. También hay un hilo conductor bien marcado como temática en la presentación. Se podían haber utilizado otros momentos para resaltar y acentuar las escenas, sin embargo, la atmósfera sonora logra mantener a la audiencia en contacto permanente con la obra.

Al enfocarnos en la pertinencia y la aplicación del programa de TOM aplicado a Bufones encontramos una valorización de los elementos aplicados y proyectados por los estudiantes de Diseño en torno a la construcción de la máscara corporal, los que se destacan a continuación:

- *Coherencia entre los textiles.*
- *Coherencia que se percibió muchísimo entre vestuario, caracterización, maquillaje y objeto.*
- *Propuesta visual convincente entre las formas, la interpretación de formas a través de la hipertrofia, lo asimétrico o la ausencia.*
- *Potencia visual escultórica.*
- *Trabajo de elaboración encausado hacia el color y las texturas.*
- *Conjunto visual uniforme.*
- *Altísimo nivel de oxímoron visual entre la monstruosa deformación y una presencia majestuosa del horror.*

5.4. Primeros cierres

Este trabajo académico se construyó, desde un principio, junto a sus protagonistas, por lo cual me respaldo una vez más en ellas y sus devoluciones finales para aproximarnos a concluirlo. En directa relación con lo mencionado cito a la Estudiante de Actuación I, quien asegura lo siguiente:

Me llevo esa construcción plástica más que mi interpretación, ese proceso de buscar e intentar exteriorizar y materializar lo que pensamos de nuestro personaje, cómo materializar esas ideas creativas. Me llevo eso y eso es de gran ayuda para cualquier personaje. Vincular su exterior e interior. También trabajar con otras disciplinas, me di cuenta que las diseñadoras me ayudaron a exteriorizar lo que necesitaba. Capaz, al principio, no lo entendía cuando me propusieron un pelo que no era adecuado (así lo entendía yo) para mi personaje, pero buscamos juntos. Salí de mi propia idea, trabajé en equipo y eso ayuda a procesar, ayuda a salir de tus ideas, porque a veces tienes ideas preestablecidas. Nos llevamos lo mejor y siento que la muestra no era el fin, porque Bufones sigue madurando. Voy a encontrar de nuevo el entorno general del bufón, lo voy habitar de nuevo. Es importante abordar la oscuridad, hay una parte de mí como artista que tenía miedo de entrar a la muerte, tenía miedo a las miserias y ahora siento que es un nuevo mundo estético, que antes no me daba la posibilidad de explorarlo. Siempre tuve miedo, ahora puedo vincularme desde una manera artística gracias a que entré con ustedes a esta instancia de laboratorio. Ahora sé cómo cuidarme y trabajar, así que, ¡gracias por la ayuda!

Por otro lado, la Estudiante de Actuación II nos cuenta que:

El trabajo que hice de calma sobre mi propia persona me ayudó a disfrutar el momento del presente, porque no podía prever todo lo que iba a pasar. Seguramente voy a cambiar la pronunciación de la misma palabra que hace tres meses que repito para aprenderla, sonará diferente por el estrés, saldrá de otra manera y aceptaré eso. Y no saldré de ese estado logrado en el trabajo para condenar una falta. Ese fue mi trabajo personal y el teatro me lo permitió. Eso es una gran cosa en el teatro. Fue un trabajo de verdad, pero con la libertad del bufón fue increíble. No estoy segura de nada, pero tampoco mi bufón. Entonces vamos a investigar. Por otro lado, para mí no fue una representación, fue una experiencia. Capaz que ese día el texto no va a salir, tengo que estar preparada. Sabía que el día que lo hiciéramos quizás no salía, así que ¡vamo' arriba! Eso fue la base de mi trabajo con mi bufón. Trabajé sobre mi manera de actuar y de cómo conviví con mi estrés y también trabajé con mi idioma, porque trabajar con

español es totalmente diferente.

El laboratorio permite eso y a mí me gusta mucho esa forma de trabajo, da lugar a la autodisciplina para nutrir el imaginario del actor, del bufón, del mundo del bufón y de toda la forma política que puede intervenir en ese mundo. De tener todo eso en la cabeza para que la escena se haga carne, eso fue re bueno. Tengo la frustración de no continuar eso porque me parece que empiezo a sentir, a descubrir cosas, cosas el día del examen, pero ya está, hay que cerrar.

Su desafío será cómo continuar esa investigación en el futuro. Creo que ahí está claro mi camino y eso es muy interesante. Por otra parte, cuando se le pregunta si le sirvió para su persona el trabajo con el bufón, ella menciona lo siguiente:

Me sirvió mucho, mucho, no a la actriz, sino a la persona. Me doy cuenta que puedo hacer cosas en otro idioma. Al principio no entendía nada de nada. Recuerdo cuando escuche al profesor: hablaba; veía sus labios moverse y no entendía nada, pero me permitió tener una confianza muy profunda en mi cuerpo y en el grupo. Y yo estoy acá para eso, para descubrir, para trabajar. Me nutrí un montón.

En este mismo sentido, en diálogo con las estudiantes de Diseño II, cerrando las entrevistas y atendiendo a lo que les dejó Bufones, nos plantea:

Me dejó la adrenalina del esfuerzo, fue una gran experiencia. Me dejó la idea de corregirme cuánto pinto y dibujo. Sentí que podía explotar cosas de mí misma como artista, pintura, maquillaje, que no siempre se pueden explorar en el teatro convencional. Terminé con mucho goce la experiencia (...). Nos quedamos con más ganas de bufones, éramos dos trabajando como si fuera nuestro último día de trabajo. ¡Es algo que queda presente por muchos días porque se te adhiere a ti!

Finalmente, la Estudiante de Diseño I expresa:

Bufones permite abstraerse del ego del diseñador y te coloca a merced de un objetivo en común. Bufones tiene un diálogo tan continuo y tan unísono que si el bufón es bueno el diseño es bueno. Terminas por aprender que en el teatro la escena no tiene ningún valor si no es un trabajo en conjunto. Como que te termina reafirmando todo el tiempo eso. Eso es lo que yo más destaco.

5.5. Espejo deformante

En los comienzos esta investigación académica se enfocó en las entrevistas pautadas a los y las estudiantes, incluso antes de elaborar una hipótesis formal, para plantearse su investigación metodológica concreta en el año 2022. Dichas entrevistas ayudan a detectar las características del espacio en estas prácticas pedagógicas y artísticas en cuestión. Es importante enunciar escuetamente algunas de sus expresiones, para dar cuenta de cómo se trabaja allí. En primera instancia, hay capacidad docente e idoneidad, son facilitadores y tutores, garantizando una comunicación basada en la confianza y la libertad creadora del colectivo. Su diálogo es preciso, técnico, acertado, genuino, próximo, formativo, experiencial y propositivo. A nivel metodológico hay una pluralidad y heterogeneidad de pedagogías y didácticas. Los procesos conllevan una sistematización, controlada y eficiente, que ataca diferentes frentes disciplinares. Es un espacio placentero que ofrece una oportunidad de formación para quien asume su aprendizaje. Este espacio ayuda a profundizar a partir de intereses propios. Esto hace que dichas prácticas puedan direccionar a futuro la elección de la especificidad dentro de la escena. La creación, en sí misma, es colectiva, en comunión y su resultado con calidad artística.

Comprender estas características ayudan a redefinir el laboratorio dentro de la institución y a la institución misma.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

También, en esta investigación se pueden visualizar las habilidades que potencian las diferentes disciplinas, en tanto partes en la búsqueda de la corporalidad necesaria teniendo presente su integridad en el espacio. Se transforma un cuerpo ficcional, en un cuerpo disidente en acción y para eso necesitamos metodología, flexibilidad y amor. El trabajo es colocar en escena cuerpos no hegemónicos, por lo tanto, es un trabajo muy invasivo, porque parte del cuerpo de un estudiante. Se vivencia un proceso acumulativo, que se construye clase a clase y con delicadeza. Los materiales que se utilizan, a priori son impensables, como el poliuretano expansivo o las cucharitas de mar. Reciben talleres concretos de materiales específicos para cada edición y a partir de allí construyen todo, incluso el vínculo colectivo.

Los y las estudiantes tienen la oportunidad de revisar su rol dentro de la escena, dentro de la escuela y la chance de resolver en las circunstancias extremas. Las herramientas artísticas sociales y pedagógicas se comparten.

Como colectivo somos capaces de asumir el trabajo en la horizontalidad, en la incertidumbre, conteniendo, sosteniendo y viabilizando el desarrollo. Comprender el funcionamiento de este sistema y tomar distancia dentro de él posicionándome como investigador, inserta en una metodología participativa, fue fundamental para delimitar la posible mirada docente.

Todo este proceso que se ha forjado en cuatro años de investigación sistemática sostenido en el ámbito educativo-artístico interdisciplinar ya se ha puesto a prueba en la renovación docente orgánica, producida en el 2023, que implicó la salida de la docente de Caracterización y Accesorios y el ingreso de los docentes de Diseño de Escenografía y de Diseño de Creación Visual a este curso.

Por otra parte, logramos comprender que sin la validación necesaria en la mediación interpersonal el trabajo en este espacio de enseñanza-aprendizaje es una tarea insostenible. Finalmente, podemos aventurar redefiniciones en torno al género de la bufonería que pueden ser transferible a otros espacios de investigación.

Los bufones te hacen sentir expectantes. El bufón es bufón, un personaje, un actor tiene sentido de comunidad, vive en las deformaciones, nos confirma que todos vamos al barro. En bufones el espectador no tiene claro cuál es la realidad y cuál es la ficción, el bufón es una máscara, un aparato integrado. Es un espejo retorcido que nos revela lo que no queremos ver de nuestra realidad.

A nivel personal, he caminado atenta en la producción, revisión, edición y registro de estas prácticas concretas exponiendo debilidades y fortalezas, que integro a otras prácticas fuera de este espacio interdisciplinar en ámbitos artísticos, educativos y personales.

En Bufones indagamos en el espiral humano, somos un pedacito interior, investigamos, hasta donde lo humano puede llamarse humano. Así se preguntaba Amerindio en el cuento El Cottolengo de Italo Calvino, ofrecido por Eco (2007) y se respondía recurriendo a la experiencia piadosa de la sensibilidad metodificada que nos ayuda a abordarlo. Entiendo que, en este espacio, lo relevante de la enseñanza es compartir no obtener, más aun asumiendo que el teatro es fiel, es amigo de sus amigos y amante de sus amantes. No admite mezquindades humanas y tiene espacio para todos.

Bibliografía

- Acaso, M., Ellsworth, E. y Padró, C. (2011). *El aprendizaje de lo inesperado. Libros de la Catarata*.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez. Anagrama*.
- Atkinson, D. (2015a). *Pedagogía de lo desconocido. Cuadernos de Pedagogía, Sección Entrevista (454). Editorial Wolters Kluwer*.
[ps://www.cuadernosdepedagogia.com/content/Documento.aspx?params=](https://www.cuadernosdepedagogia.com/content/Documento.aspx?params=)
- Atkinson, D. (2015b). *Pedagogía de lo desconocido, el aprendizaje real, perforación ontológica. Universidad de Barcelona*.
- Badiu, A. (2023). *El ser y el acontecimiento. Manantial*.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. CENDEAC*.
- Berriolo, N. (2015). *El cuerpo en juego. IAM Publicaciones*.
- Borges, G. (2018). *Presencia del teatro de bufones en El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt. Escena. Revista de las Artes, 78(1)*.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. Adriana Hidalgo editora*.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante. Adriana Hidalgo editora*.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico. Ediciones Infinito*.
- Britzman, D. (2002). *La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas. En Rafael Mérida (ed.), Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Icaria*.
- Choen, T. (2005). *Jaques Derrida y las humanidades, un lector crítico. Siglo Veintiuno Editores*.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido (Miguel Morey, trad.). Trabajo original publicado en 1969. Edición electrónica de la Escuela Universitaria de Arcis*.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (José Vázquez Pérez trad., con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Trabajo original publicado en 1968. Pre-textos*.
- Dieguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas. Atuel*.
- Doberti, R. (1998). *Lineamientos para una teoría del habitar. 2a. ed. EUDEBA*.
- Doberti, R. (2014). *Diseño, conformaciones y comportamientos. Fundamentos y teorías del Habitar. Universidad Metropolitana del Trabajo*.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad (María Pons Irazazábal, trad.). CS Libri*.
- Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad. Places of learning. Media, architecture, pedagogy. Routledge*.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas (Elsa Cecilia Frost, trad.). Trabajo original publicado en 1966. Siglo Veintiuno Editores*.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso (Alberto Gonzales Troyano, trad.). Trabajo original publicado en 1970. Tusques Editores*.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber (Aurelio Garzón del Camino, trad.). Trabajo original publicado en 1969. Siglo Veintiuno Editores*.
- Freire, S. y Cursi, R. (2021). *Misericordia Campana. Tridente Ediciones*.
- Giroux, H. & Giroux, S. S. (2004). *Take back higher education. Palgrave Macmillan*.
- Guattari, F. (2000). *Las tres ecologías. Pre-textos*.
- Hamed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Escaramuza*.

Han, B-Ch. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.

Hernández, F., Fores i Miravalles, A., Sancho Gil, J. M., Sánchez i Valero, J-A., Casablanca, S., Creus, A., Herraiz García, F., Padró i Puig, C. (2011).

Aprender desde la indagación en la Universidad. Octaedro.

Hernández-Hernández, F, Sancho, J.M. y Fender, R. (2011). *Aprender desde el indagar Universidad de Barcelona. Grupo de innovación docente para favorecer la indagación: Indaga-t*.

Hernández- Hernández, F. y Miñi, R. (2012). *Indagar sobre las concepciones de los estudiantes en torno a la experiencia de aprendizaje autónomo*. CIDUI.

Husvedt, Siri. (2005), *Vivir pensar mirar*. Anagrama

Imberón, F. (2009). *Mejorar la enseñanza y el aprendizaje en la Universitat*. Universitat de Barcelona. Institut de Ciències de l'Educació. Octaedro.

Gregori Fernández, A. (s.f.). *Dramaturgias: Michel de Ghelderode*. <https://furor.tv/dramaturgias-michel-de-ghelderode/>

Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE). Dirección Nacional de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Centro de Investigación

Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE). Teatro Solís, Departamento de Cultura. Intendencia de Montevideo. (2016). Diseño teatral en Uruguay: La escenografía como experiencia.

Percovich, M. (2025). *Amar a tu monstruo. Las pedagogías fundantes de la enseñanza de actuación en Uruguay*. Nucleo de investigación en Cultura Visual, Universidad de la Republica.

Kellner, D. (2011). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Akal/Estudios Visuales.

Kincheloe, J. L. (2001). *Hacia una revisión crítica del pensamiento docente*. Octaedro.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago.

Laband, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Alba Editorial.

Legido, J. C. (1968). *El teatro uruguayo*. Colección El baldío a cargo de Enrique Estrázalas. Ediciones Tauro.

Lyall, C. (2011). *Los impulsores de la investigación interdisciplinaria*. En B. Vienni, P. Cruz, L. Repetto, C. von Sanden, A. Lorieta y V. Fernández (coords.), *Encuentros sobre interdisciplina*. Ediciones Trilce.

Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Emec Editores.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción (Jem Cabanes, trad.)*. Trabajo original publicado en 1945. Planeta Agostini.

Maxwell, J. A. (1996). *Qualitative Research Design. An interactive Approach*. Sage Publication.

Munari, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*
Editorial Gustavo Gili, S.A.

National Academy of Science. (2012). *Los impulsores de la investigación interdisciplinaria*. En B. Vienni, P. Cruz, L. Repetto, C. von Sanden, A. Lorieta y V. Fernández (coords.), *Encuentros sobre interdisciplina*. Ediciones Trilce.

Nietzsche, F. (2003). *Así hablo Zaratustra (Luis Ángel Acosta Gómez, trad.)*. Trabajo original publicado en 1883. Pensamiento Ilustrado.

Pavis, P. (2017). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Rela, W. (1966). *Sobre la historia del teatro uruguayo. Breve historia del teatro uruguayo de la colonia al 900*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Van Manen, M. (1998). *El tacto en la enseñanza (Elisa Sains Ainsa, trad.)*. Trabajo original publicado en 1991. Paidós.

Yin, R. (2014). *Case Study Research. Design and Methods*. 5th ed. Sage.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Zizek, S. (2003). *Sublime objeto de la ideología, el acontecimiento, estallido de fuerzas* (Isabel Vericat Nuñez, trad.). Trabajo original publicado en 1989. Siglo

Veintiuno Editores.



Anexos

Anexo I. Entrevista a Estudiante de Actuación I

La entrevista se realizó en febrero de 2023.

—**Hola, Fanny. Contanos, por favor, cómo fue la experiencia de Bufones, sus logros, sus dificultades.**

—**¿Y para ti como docente cual es la mayor dificultad que encuentras?**

—**Para mí la mayor dificultad es la comunicación porque los estudiantes de Diseño tienen que poder comprender cuál es la forma del estudiante de actuación, traducirla a un elemento plástico y después presentarla para que los estudiantes de Actuación puedan integrarla. Entonces, para los estudiantes de Actuación es una construcción que se genera internamente y busca materialidad y para los estudiantes de Diseño es una materialidad construida que busca funcionalidad y eso se hace a través del movimiento y a veces eso no cuaja, no conecta y entonces hay que seguir trabajando. Porque, ¿de quién es el bufón?, ¿de los dos o de los estudiantes de Diseño?**

—**Es de los dos!**

—**Entonces, hay veces que uno se lo apropia más que el otro y en eso debemos trabajar. Si el diseño es muy fuerte y le da una construcción muy cerrada al actor y la personalidad del diseñador es fuerte, probablemente sea muy atractivo, pero poco funcional para el estudiante de Actuación. Y al revés también, si ese estudiante de Actuación tiene una propuesta muy fuerte el otro es quien puede quedar con menores posibilidades de desarrollo y la idea es que sea una construcción conjunta.**

—**Y yo lo sentí con la pierna. Tenía la pierna torcida en el trabajo plástico del collage, del muñeco vudú y no logramos encontrar una solución, ni con un taco ni con un palo. Entonces, encontramos un zapato grande que me transformaba el cuerpo. Eso me obligó a abandonar una parte de mi diagnóstico inicial. Si el diseño no encuentra una solución, es que no debe ser. Mi bufón no puede ser así y entonces encontré un pie enorme e intenté continuar el proceso a partir de allí. Busqué a partir de la solución que me ofrecían. Necesité chequear lo que me pasaba en el cuerpo. Y con ese pie deformé todo el cuerpo. Por lo tanto, fortalecí mi debilidad. Ese pie cambió mi estado interno, mi energía, no sé si lo logramos o no, pero no lo viví como un fracaso sino como un proceso. Hemos encontrado eso, vamos a ver lo que pasa con ese pie enorme.**

—**¿Te sirvió hacer el muñeco vudú?**

—**Fue muy importante hacer la muñeca vudú. Me sirvió mucho hacer el vudú porque exterioricé lo que necesitaba. En principio, no sabía muy bien qué, pero las miradas de los demás me ayudaron a comprender que mi bufona era válida (...). Construí algo como me lo imaginaba, pero admito que mi cuerpo no podía lograr eso. Construí una ambición, luego, físicamente, no lo encontré, pero aprendí otras cosas. Quizás me quedé lejos (de mi deseo), pero encontré colores, texturas, una figura histórica de mi bufona. Si bien construí una creación que no logré, puesto que no logré aparecer como mi muñeca en su forma, me quedo con la experiencia de la adaptación.**

—**¿Que adaptaste?**

—**Tenía un diagnóstico enorme. Las chicas me dijeron que era mucho, había mucha información, además de que mi diagnóstico estéticamente no funcionaba. Me quedé solamente con el muñón. Eso me ayudaría también a tocar la guitarra, ya que mi brazo estaba torcido, pero eso era suficiente y dejé caer lo que no me**



ayudaba. ¿Cuál es el propósito del diseño?, ¿es de ayudar?, ¿impedir más?, ¿lograr una estética?

—**El propósito es colaborar.**

—Pero, ¿colaborar en qué, en cómo se ve o en apoyar esa intención que tiene el intérprete de que la cosa vaya por ahí?

—**Colaborar en la construcción total, aportando la materialidad, ¡claro! Esto tiene que ser funcional, por lo tanto, estamos en eso... trabajando para una cierta horizontalidad en las diferentes etapas.**

—Cuando leí la obra de Ghelderode no pensaba en esas etapas, es decir, no sabía que construiría antes una bufona. Entonces, cuando leí el texto me quedé con este bufón, Galgut, y cuando empecé a investigar con mi bufona a Galgut era totalmente diferente de la imagen que tenía del personaje elegido. En aquel momento, vincular los dos fue muy complicado para mí. Era muy complicado hacer que mi bufona actuara el personaje que yo había elegido. No sé por qué hice el camino inverso, eligiendo el personaje antes de construir a mi bufona, elegí ir totalmente a lo opuesto de esa imagen que tenía de Galgut. Quizás porque me gustaban sus monólogos, no lo sé.

—**¿Y cómo fue construir el personaje?**

—También es complejo definir al personaje cuando, dos ensayos antes, no teníamos las acciones. Esto puede ser un problema, yo podía decir “mi bufona es así, tiene un brazo así”, pero me costaba construirlo. Me fui a lo fácil, por falta de tiempo o falta de energía al final, porque esa pierna torcida me traía dolor en la cadera, en la espalda.

Era muy el mundo de Galgut, pienso que él habitaba ese espacio. Me sentí muy cómoda en la escena de la guitarra cuando el bufón espera y vicha al público haciendo una guiñada, como diciendo “sí, voy a tocar, voy a tocar, pero cuando pueda porque tengo un muñón”. Fue de mucha complicidad, de mucho humor: “¡miren lo que voy hacer!”. ¡Es un chiste, lo sabemos! Ese fue mi mejor momento, un contacto muy fuerte con el público. Eso me ayudó a comprender mucho que es ahí donde vive el bufón, vive con texturas, con luces, con público. Aparecen soluciones técnicas directas del trabajo interpretativo.

—**¿Qué te dejó Bufones? ¿Qué te llevas de esta experiencia?**

—Me llevo esa construcción plástica más que mi interpretación; ese proceso de buscar e intentar exteriorizar y materializar lo que pensamos de nuestro personaje, cómo materializar ideas creativas. Me llevo eso y eso es una gran ayuda, para cualquier personaje. Me llevo la experiencia de vincular el exterior e interior y también trabajar con otras disciplinas. Ya lo sabía, pero me di cuenta que las diseñadoras me ayudaron a exteriorizar lo que necesitaba. Capaz, al principio, no lo entendía cuando me propusieron un pelo (haciendo referencia a un material de caracterización) que no era (entendía yo) para mi personaje, pero buscamos juntos. Salí de mi propia idea, trabajé en equipo y eso ayuda a procesar, a salir de tus ideas, porque a veces tienes ideas preestablecidas.

Nos llevamos lo mejor y siento que la muestra no era el fin, porque Bufones sigue madurando. Voy a encontrar de nuevo el entorno general del bufón, lo voy habitar de nuevo.

También es importante abordar la oscuridad. Hay una parte de mí como artista que tenía miedo de entrar a la muerte, tenía miedo a las miserias. Entré en este Laboratorio y ahora siento que es un nuevo mundo estético, que antes no me daba la posibilidad de explorarlo, como fueron las flores, por ejemplo.

Siempre tuve miedo, ahora puedo vincularme desde una manera artística gracias a que entré con ustedes en una instancia de Laboratorio. Ahora sé cómo cuidarme y trabajar, así que, ¡gracias por la ayuda!



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Anexo II. Entrevista a Estudiante de Actuación II

Nos encontramos con Joe en el CIDDAE en diciembre del 2022. Nos va a contar su camino en relación a la construcción del bufón y el trabajo que hizo en este 2022 abordando Escuela de Bufones. Gracias.

—¡Gracias a vos! ¡Hola!

—**Hola. Este trabajo es para una tesis en educación. Me preocupó por ver cómo ayudamos a los estudiantes, de qué forma, para construir ese camino que, en principio, es el bufón y, en consecuencia, un cuerpo.**

—Sí. Creo que mi experiencia fue diferente. Culpa del idioma y de todo eso. Yo construí mi propio camino, además del camino que debíamos hacer. Elegí otro para poder hacer todo. Lo que me ayudó un montón fue la teoría. Compré un libro, *El cuerpo poético*, antes de llegar acá, en francés, y lo leí una primera vez en el avión, pero no entendí nada. Y lo leí de nuevo en el proceso de bufón, de Bufones. Fui construyendo una base escrita en mi idioma para entender a dónde ir. Para mí el diagnóstico fue una lista de compras, de cosas tipo “huevos...” Así empecé a construir y encontré un montón de cosas, pero demasiado, mucho... Mi imaginación es gigante. Fui buscando en mi cabeza, apoyándome en la teoría. Y luego, en la etapa posterior, de pasar de la teoría al cuerpo, para mí fue muy difícil porque yo necesito pasar por el cuerpo, por la experiencia antes de la reflexión de una enfermedad o una debilidad. Y cuando encontré un poquito de ese diagnóstico en mis movimientos, empezaron otras dificultades. Y fue en esa etapa en la que comenzó a formarse en mi cuerpo el bufón. Leí la lista y pude identificar correspondencias entre mis movimientos y las características del diagnóstico... Fue muy importante vincular el movimiento de mi cuerpo con mi diagnóstico. Y una vez que ese diagnóstico estaba en esos movimientos de mi cuerpo avancé. Pero, de todas formas, me fue muy difícil no olvidar el diagnóstico cuando tenía el movimiento incorporado. Fue difícil pensar que no solo no podía mover mi mano, sino además tener presente la causa, es decir, integrar esa deformación. Fue difícil sostener eso que no es solamente la idea de no mover mi mano, sino que no la muevo, aunque la vea y aparentemente no hay nada que lo impida, porque tengo un diagnóstico que te lo impide y debo integrar.

Fue un trabajo de memoria todo el tiempo, de tener la lista presente. Dibujé mucho para recordar, además de las dificultades con el idioma. Había un montón de cosas al mismo tiempo. Sin hablar de cuando se agregó el texto a ese cuerpo. A veces el cuerpo se dispara y queda de lado, si se diluye. Eso puede ser por el texto, tenerlo presente o no. Sí, a veces la mente se enfoca en el texto, es decir, en las palabras y se olvida del cuerpo. Eso para mí fue lo más interesante de ver, realmente eso. Porque cuando empezó a suceder, ¿cómo ensayar?, ¿solamente con Lucas, por decir algo? Este es un movimiento malo y yo sé que mi mano no está enferma. ¿Cómo corregirlo? No sé. ¿Podía moverme? ¿Qué hacemos ahí arriba? Y para mí fue un proceso. Sería interesante poder darse cuenta cómo, pero ¿qué pasa con el texto y el cuerpo que para mí es fundamental del teatro? Fue muy interesante tomar estrategias para entender todo eso, para mantener el cuerpo de bufón. Y el diagnóstico al mismo tiempo, además del personaje.

—**¿Y cuáles fueron esas estrategias?**

—Son muy curiosas mis estrategias de diseño para no olvidar el cuerpo de mi personaje. Cuando empiezo a ensayar siempre recito el texto en todas las situaciones del cotidiano, cuando cocino, cuando estoy en el minibús, cuando camino. Eso me ayuda un montón para tener no solamente la música del texto que tengo en mi cabeza, sino también saber que puedo adaptarlo a todo. Y ahora está costando el cuerpo de bufones. Ajá...

Entonces, en la calle o en mi casa empiezo a moverme para no olvidar ese cuerpo e integrar que no solamente es una forma de escena, sino un diagnóstico también. ¿Cómo hago en la vida cotidiana con ese cuerpo, si no tengo ni mano derecha?, ¿qué voy a hacer? ¡Tengo que abrir la puerta! Y trabajé sola con eso,



en un parque... ¡ahí empezó para mí!

—**¿Y qué pasó cuando llegaron las propuestas desde el diseño?**

—No tuve tiempo de incorporar, como me hubiera gustado, los elementos materiales. Por ejemplo, mi mano no estaba en el lugar que debía estar y eso me desestabilizó un poquito, puedo recordar. Pero, de todas formas, creo que es re importante trabajar una fisicalidad que no es la mía.

—**Entonces, ¿cómo profundizaste en la incorporación del texto y la materialidad?**

—El texto me cuesta mucho, porque tengo la memoria en otro idioma, pero de todas formas esta vez ayudó. Entiendo que la aparición de la panza, de la materialidad, fue tarde. Solamente necesitamos ajustar el tiempo. Me hubiera gustado investigar más con ese cuerpo, antes del día del examen. Después, no había problema, realmente me encontré con el maquillaje. Pero me hubiera gustado tener dos semanas más, para investigar más, para comprobar que no es el mismo peso, para conocerlo, ya que modifica mi presencia y yo no sabía cómo se percibía, pero eso fue profundizar en la adaptación, porque en el teatro hay cosas que cambian a último momento y con una sonrisa aceptamos y seguimos. ¡Hay que seguir!

—**A ver... ¡contame!**

—Intenté cambiar de cuerpo, entre el cuerpo del bufón y el cuerpo del personaje, pero no me fue posible. No me ayudó, pienso que no fue mi camino, porque eso estaba más en mi cabeza que en mi propio cuerpo. No fue una cosa orgánica, fue falso, no colaboró. Entonces, jugué mucho con el humor, por ejemplo, pude jugar con la posición de un dedo entre la risa y el miedo y también en el coro pude estar presente, pero en contraescena. Esa fue mi manera de construir mi personaje porque, al principio, mi bufón fue re estresante. También jugué con la saliva y todo eso, aunque el personaje de mi bufón en esta obra estaba muy contenido. Comprender eso me ayudó. Me permitió transitar esas dos capas, en la misma escena, el humor entre el bufón y el personaje. Por ejemplo, decía su texto, pero inmediatamente salía de eso para reír con el otro Galgut, buscando su complicidad y cuando lo hacíamos, lo hacíamos, por un lado, con toda la verdad del personaje y la conciencia del chiste y, por el otro lado, con la convicción del bufón que sabe que va a hacer una cosa muy graciosa. Eso para mí fue muy gracioso, fue muy satisfactorio, disfruté un montón de todo eso, para mí fue muy motivador. Fue un camino re intenso porque me cuestioné mi cuerpo.

—**¿cómo transitaste eso? Porque justamente Bufones es la creación total**

—El trabajo que hice de calma sobre mi propia persona me ayudó a disfrutar el momento del presente, porque no puedo prever todo lo que va a pasar. Seguramente voy a cambiar la pronunciación de la misma palabra que hace tres meses que repito para aprenderla, pero sonará diferente por el estrés, saldrá de otra manera y aceptaré eso. Y no saldré de ese estado logrado en el trabajo para condenar una falta. Ese fue mi trabajo personal y el teatro me lo permitió. Eso es una gran cosa en el teatro. Fue un trabajo de verdad, pero con la libertad del bufón fue increíble. No estoy segura de nada, pero tampoco mi bufón. Entonces, vamos a investigar. Por otro lado, para mí no fue una representación, fue una experiencia. Capaz que ese día el texto no va a salir, tienes que estar preparado. Sabía que el día que lo hiciéramos, quizás no salía, y debía hacer cosas, así que ¡vamo' arriba!

—**(Risas) Y de ahí en más...**

—Eso fue la base de mi trabajo con mi bufón. Trabajé sobre mi manera de actuar y de cómo convivo con mi estrés y también de no establecer una relación con lo que puedo hacer en Francia, con mi idioma, que no es de este mismo nivel, porque tengo otro nivel, que quizás aquí no y está bien, porque es totalmente diferente.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

El Laboratorio permite eso y a mí me gusta mucho esa forma de trabajo. Da lugar a la autodisciplina para nutrir el imaginario del actor, del bufón, del mundo del bufón y de toda la forma política que puede intervenir en ese mundo, sin presión, ni autocensura. Fue un espacio muy exigente para mí, intenso y con una libertad increíble. De tener todo eso en la cabeza para que la escena se haga carne. Eso fue re bueno. Tengo la frustración de no continuar eso porque me parece que empiezo a sentir, a descubrir cosas, cosas el día del examen, pero ya está, hay que cerrar.

—¿Qué te dejó Bufones? ¿Qué te llevas?

—Me sirvió mucho, mucho, no a la actriz, sino a la persona. Me doy cuenta que puedo hacer cosas en otro idioma. Al principio, no entendía nada de nada.

Recuerdo a Alberto cuando hablaba, veía sus labios moverse y no entendía nada, pero me permitió tener una confianza muy profunda en mi cuerpo y en el grupo.

Y yo estoy acá para eso, para descubrir, para trabajar. Me nutrí un montón.



Anexo III. Entrevista a Estudiante de Diseño I

La entrevista se realizó el 28 de diciembre de 2022 en Montevideo.

—**Gracias, por este ratito. Hablemos de Bufones, ¿qué fue lo que nos unió este semestre? Nosotros les propusimos cuatro Laboratorios en el curso de Bufones.**

¿Contanos cómo fue para ti el Laboratorio? ¿Cómo fue para ti la construcción del muñeco vudú, que fue el primero de los ejercicios planteados? ¿Cómo fue para ti ese ejercicio?

—La preparación fue básicamente juntar insumos, materiales en general, para los compañeros de Actuación y que ellos pudieran plasmar sus ideas con esos materiales en la construcción del muñeco vudú que era el ejercicio. En el ejercicio percibí que, con mi compañera de Diseño, éramos como una guía, un poco más plástica. Ellos no tenían mucha idea de mucha cosa, nosotros pudimos aportar una técnica de costura, por ejemplo, no sabían cómo concretarlo con las manos y nosotros los apoyamos, les dimos sugerencias y ahí también nos contaban de sus bufones. Servía para hablarnos de la fisicalidad, de lo que le querían hacer, porque querían hacer eso, algunas características que no eran físicas también se veían reflejadas en la charla o en la construcción del vudú. Para mí fue muy útil porque cuando hicimos los impedimentos teníamos al vudú de referencia. Nosotras hicimos luego un pequeño documento que tenía la foto del muñeco y una lista de impedimentos que necesitaban. Fue una muy buen ayuda, nos ayudó a trabajar con independencia, pero teniendo la referencia de su necesidad. No solo a nivel plástico, sino que nos dejó muy claro lo que ellos necesitaban, nos dio independencia.

—**¿En el taller lograron asistirlos técnicamente?**

—¡Sí! Eso sucedió. Pasaba lo mismo con la construcción del bufón. Ellos nos hablaban del bufón y nosotros proponemos soluciones, tu bufón tiene x cosas y nosotros pensamos que quizás podía ir por ese lado o no. Generamos un diálogo, “¿qué te parece?, ¿cómo lo sentís?”. Usamos la idea del vudú para trabajar con ellos, para fomentar ese diálogo a partir de esa construcción.

—**Vamos al segundo Laboratorio que era la máscara primaria. Habíamos hablado en un momento construir sobre esa piel, sobre las formas del bufón ya contenido, es decir, sobre alteraciones y los impedimentos. Contanos, por favor, cómo fue la construcción en ese proceso.**

—Al principio, hicimos un documento que era una foto, que era una foto del vudú y anotamos cómo hacer la segunda piel. Hicimos una tablita, que decía “primera piel, segunda piel y accesorios”. Esto fue disparador del texto y luego lo conjugamos con lo que veíamos en escena. En la primera piel consideramos las deformidades, las jorobas, las panzas y pensamos cómo lo resolveremos, con que materiales, que podía ser útil, que no, diferentes técnicas, cómo lo iban a mover. Probamos algunas formas atándolos (a los compañeros de Actuación), poniéndoles elástico y a raíz de eso generamos los moldes de esas deformidades y, luego, trabajamos esos moldes como si fuera la piel. Por ejemplo, Luana, que tenía un muñón, lo forramos con el polyfón, después con el lienzo, y luego aplicamos pintura como si fuera otra piel del bufón, una cuestión integrada, muy orgánica.

—**¿Cómo fue para vos trabajar las deformidades de los bufones?**

—A mí me encantó, estuvo bueno, fue un gran desafío porque si bien eran sencillos de resolver algunos, otros necesitabas más prueba, más ensayo, más diseño. Necesitábamos más acción en movimiento para definir qué debíamos modificar. Entonces, estuvo bueno probar mi idea en el cuerpo de alguien, ver si funciona y hacer modificaciones si es necesario que era el caso en más de una ocasión.

—**Eso fue un proceso en sí mismo.**



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

—Exacto, así nos guiamos en aquellos impedimentos que eran más complejos, que comprometían articulaciones, algunos de ellos tenían mucho movimiento, fue un gran desafío, era entender el movimiento en la acción. Tenían diferente grado de deformación y eso producía mayor grado de movimiento, por consecuencia, mayor compromiso en el diseño. Con algunos de los compañeros pasó que tenían muchas deformaciones y cuando lo vimos en acción entendimos que no podía tener tantas deformaciones en escena, pero eran ellos quienes tenían que darse cuenta. Por ejemplo, una de las compañeras de actuación, tenía cuatro deformidades, no las podía dominar, finalmente optó por dos y esa complejidad se resolvió. El movimiento principal se respetó, era uno, era el del peso en la pierna, la deformidad condiciona el resto de la postura del cuerpo general. A veces, uno no se da cuenta tanto de eso. Eso lo aprendió ella y lo aprendimos nosotros.

—**¿Cómo fue ese proceso de diálogo con ella?**

—Nosotros sospechábamos que pasaba eso, pero no queríamos decirle que era mucho, le dimos una alteración y vimos cómo lo manejaba, como se sentía, después veríamos de agregar las demás. Ella investigaba y nosotros también. Hay que decir también que nos costó resolver la principal deformidad. Fue un poco difícil de resolver, para nosotros y para ella. De a poco, ella, también se empezó a dar cuenta de nuestro proceso y dificultades y que la propuesta era difícil de realizar y nos fuimos adaptando mutuamente. A nosotros nos costó adaptar ese impedimento y ella se dio cuenta de ese proceso. Entonces, ella se acomodó a la escena, entendió que no necesitaba agregar más, entendió que estaba bien y que con eso lograba su deformación.

—**Cayeron algunos impedimentos en pro de la acción también y sobre todo en pro de la acción de los movimientos del estudiante. Se puede decir que ustedes acompañaron un proceso de síntesis de los impedimentos que la actuación propuso inicialmente.**

—Sí, sólo una compañera de actuación logro mantener su propuesta original, pero eso tiene que ver en relación a cómo maneja su fisicalidad. Empezó con sus impedimentos y los mantuvo hasta el fin, su conocimiento corporal se lo permitió. Sabía perfectamente que era lo que podía sostener en escena, es una actriz muy física. Ella no propuso ningún impedimento complicado de llevar, como todos, pero los supo adaptar al movimiento y lo sostuvo.

—**¿Cómo fue el trabajo con la bufona de la Estudiante de Actuación II?. Partiendo de su fisicalidad y su movimiento en el espacio.**

—Fue bastante sencillo porque ella tenía una idea desde el comienzo que no fue difícil de realizar, era una panza grande, aumentamos su volumen, fue ir agregando capas. Ella necesitaba sentir que su mano no llegaba (su bufón se tocaba la entrepierna, el ombligo), hacía como una gran curva con su brazo y eso nos indicaba que ese era el gran espacio que necesitaba para su panza. Nosotros agregamos un montón de capas, hasta que ella sintiera su tamaño y creo que se logró acertadamente acompañar su trabajo.

—**El tercer Laboratorio era el personaje, aparecía luego de las deformidades y la piel base. ¿Cómo acompañamos esa construcción?, ¿cómo dimos el espacio para la creación del personaje?, ¿cómo llegamos ahí?**

—Para eso usamos el maquillaje y los peinados, más que nada. Voy a tomar el caso de Danila, porque era el bufón que tenía el personaje un poco diferente del resto. Usamos la característica del peinado de época sin perder el tono del bufón. Lo mismo sucedió con el maquillaje, era de época, pero no perfecto, rústico, era la idea del bufón que se quiso maquillar y le quedó mal. Usamos utilería para apoyar la idea, apareció una cruz y unas flores. También categorizamos los camiones por color porque eran tres personajes Folia, Folia I y Galgut. Entendiendo que Folia era el maestro de los bufones utilizamos el rojo, por otro lado, a los tres les colocamos trenzas de diferentes tamaños y características particulares de sus bufones. Uno de ellos había propuesto la idea de un látigo y eso lo llevamos a escena en las tres cabezas, de forma adecuada a sus personajes. Finalmente, eso de la escena se resolvió. No nos olvidemos de Veneranda, además de

ser el personaje femenino, era la hija de Folia.

—¿Cómo fue poner en escena una obra de 11 personajes con cuatro? ¿Cómo fue todo ese proceso?

—Sin dudas fue un desafío porque el texto tiene muchos personajes. La dramaturgia ayudó a que nos enfocáramos en cada uno de los personajes propuesto por los compañeros de Actuación. Nosotros teníamos mucho trabajo, pero al entender que estaban multiplicado ayudó, por ejemplo, Folia y Folia I se dividen en cuatro bufones, es decir, que el público entienda que el rojo es el color designado para Folia, que el verde es el color designado para Folia I, que Veneranda, quien era la hija de Folia, tuviera un color cercano por esa condición de familia, e intentamos colorear eso también. Cada prenda caracterizaba al personaje y también unificaba con el resto. Eran nueve en escena, pero se hicieron cuatro personajes. Fue importante el trabajo de la dramaturgia.

—¿Qué pasó con el último Laboratorio? ¿Cómo se lleva eso a la escena total? ¿Cómo se abordó el espacio?

—El espacio en un principio, cuando leímos el texto, se presentó subterráneo, idea de catafalco, lugar con polvo, seres degradados de la sociedad, la idea lumínica era representar un poco eso. ¿Cómo hacer que esas dos entradas de luz fija representaran ventanas, exteriores hacia un subsuelo, abajo? Mayoritariamente colores fríos de luces, la idea de noche, independientemente de que había cálidas, había un adentro, un afuera, había polvo, densidad, alguna cosa sobrenatural también. Era como un tanto de magia, todo pasaba en una noche, cómo se contaba la historia, cómo ellos también la contaban, con elementos escenográficos que aparecieron en el depósito, esas rocas, porque imaginamos un subterráneo, un sótano antiguo, con objetos que nadie quiere, con seres que nadie quiere, eso que no utilizas, eso que está en un depósito. Un espacio de descarte, pusimos el boal y el sisal que utilizamos en utilería, con la idea de que uno a veces guarda vueltas, como empaquetada, porque quiere guardar por mucho tiempo. Insistimos con la idea de empaquetar y creamos el espacio para que armen la escena.

—¿Cómo se distribuye el espacio?

—Plantearon un espacio semicircular acotado con el profe de Actuación, o sea que había mucha proximidad con el público. Para bufones está muy bien eso, porque no se pierden los pequeños gestos, ni las sutilezas estéticas.

El espacio tenía un lugar adelante y atrás, entre las gradas y el escenario y entre la escena y el fondo. Trabajamos eso lumínicamente, esa parte de atrás de otra manera, sensiblemente rodear el lugar. En las gradas también se trabajó, ellos las golpeaban, tuvimos la intención de hacer una experiencia cerrada, bien lograda, con el público inmerso.

Creo que el espectador pudo haber vivido cierta frontalidad, pero atacado de diferentes lados. Al mismo tiempo el espectador percibía esos otros espacios por movimiento, por luz, por transición.

El espacio es fundamental no solo por el movimiento sino por el desarrollo del trabajo escénico. Utilizamos elementos para acompañar eso. Aparecieron diferentes ideas, la tierra, las gradas, algunos utilizaron otro modo, pero el espacio tuvo su desarrollo, distribución y puesta.

—Finalmente, la pregunta abierta para decir lo que consideres. ¿Qué te dejó bufones?

—Bufones reafirmó la necesidad de trabajar con los objetos, esa idea que me gusta, me siento cómoda y el desafío de superar esa puesta con tantos actores, con un tiempo acotado y que fuera satisfactoria. Me dejó la adrenalina del esfuerzo. Fue una gran experiencia.

—¿Te dejó algún elemento que refiera a tu propia corporalidad?



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

—Me dejó la idea de corregirme cuanto pinto y dibujo. Sentí que podía explotar cosas de mi misma como artista, pintura maquillaje, que no siempre se pueden explorar en el teatro convencional. Terminé la experiencia con mucho goce.

Éramos dos ocupándonos de todas las áreas. Te deja las ganas de seguir trabajando, de pulir, de necesitar otra función. Nos quedamos con más ganas de bufones, éramos dos trabajando como si fuera nuestro último día de trabajo.

Los tiempos muy exigidos es algo que queda presente por muchos días porque se te adhiere a ti. Lo vivís completamente diferente.

—Gracias, Ana.

—**Gracias a ti!**

Se termina, pero queda un eco reverberando.

Anexo IV. Entrevista a Estudiante de Diseño II

Fue realizada el 26 de diciembre de 2022.

—**¿Qué te dejó el primer Laboratorio del alter ego al muñeco vudú?**

—Bueno, los procesos son muy distintos del lado de Actuación y del lado de Diseño. Nosotros hicimos un proceso de acompañamiento que es diferente de lo que podemos hacer como diseñadores que es llevar propuestas. En este caso lo que nosotras hicimos fue llevar soluciones a los compañeros de Actuación a los bufones que estaban creando. Ellos tuvieron un proceso mucho más largo en el cual fueron desarrollando desde el interior para lograr sacar cosas afueras y es ahí donde entramos nosotras para acentuar aquellas cosas que ellos quisieron trabajar. Desde un primer momento los impedimentos de los bufones que fueron surgiendo sugerían un montón de dificultades, uno no tenía una pierna, otro no tenía un brazo, tenía una joroba. En un mismo bufón había un montón de impedimentos. Lo que nosotras quisimos hacer y llegamos concretar fue decodificar todo ese proceso para que llegara a la superficie aquellos que de verdad eran importantes para la creación del bufón de cada uno. Es decir, cada bufón se va a ir desarmando hasta que solo quede en pie aquellos impedimentos que eran fundamentales para mostrar en escena. Eso generó que nuestro proceso fuera muy definido por los procesos de los compañeros de Actuación, es decir, no podían avanzar sin que ellos avanzaran. Es decir que cuando un estudiante iba lento, nosotros también. Eso nos permitía generar herramientas en una comunicación para el proceso de cada uno.

—**¿Te acordás cómo fue ese día del proceso de creación de su muñeco?**

—Sí, me acuerdo. Ellos eran diez estudiantes, nosotros éramos dos compañeras. Ese día en una modalidad de taller fueron surgiendo formas de concretar cada bufón, cómo iba a ser su estructura base, es decir, su estructura ósea, y eso le ayudó a cada uno a ver diferentes cosas, como se iba a parar, por ejemplo. Un compañero que no tenía pierna, luego decidió que sí la iba a tener porque necesitaba apoyarse; por ejemplo, una compañera que planteaba un peinado que era muy largo, pudimos ver que no iba con las proporciones.

Entonces, realizar un muñeco vudú ayudó a dar un pantallazo a los compañeros acerca de lo que iba a ser la perspectiva 1.1 de ese bufón que tenían en la cabeza. Nosotras ese día llevamos materiales a cada compañero, sugiriendo cosas porque, por ejemplo, “esto te recomiendo que lo hagas con este material, esto te lo recomiendo que lo hagas con papel”, y así para lograr llegar a un lugar que cada uno tenía en su mente, desde un lugar no pasivo, sino más de compañero.

Asistimos.



—*De alguna forma lo que ustedes aportaban eran soluciones técnicas?*

—Exacto. Soluciones técnicas para lograr llegar a esos objetivos que ellos tenían, al fin que todos compartimos.

—*¿Y ahí aparecieron las deformaciones, las mutaciones, los contrapesos, todas esas cuestiones?*

—Sí, tal cual como vos decís. Amputaciones, cada característica, apareció en la instancia del muñeco vudú y ahí pudimos llegar a comprender con el compañero a qué se refería, porque no es lo mismo decir que “me falta un brazo”, a decir “me falta una mano, tengo un muñón”. Ahí logramos compartir y dimensionar bien a qué se referían.

—*¿Y ese material cómo influyó para seguir?*

—Fue fundamental, fue base, a partir de ahí hicimos un resumen de cuáles eran los objetivos de cada personaje, de cada compañero. Por ejemplo, había una compañera que tenía una deformidad en la pierna, también en el brazo y en la espalda. Entonces, lo que nosotras hicimos a partir del muñeco vudú fue desglosar cada deformidad y ver cuál de ellas podemos potenciar. Luego, en las siguientes instancias tuvimos varias conversaciones con ella para llegar a lo que nosotros queríamos lograr que era que, de esas cuatro deformidades, aparecieran dos.

—*Y ya metidos en la piel, una vez que logramos comprender cuáles eran los límites orgánicos del bufón, ¿cómo nació su piel?*

—El proceso que nosotros llevamos adelante para definir la piel de cada uno de estos bufones fue ir resolviendo a partir de cada uno de ellos y cada impedimento que era lo que debíamos hacer. Por ejemplo, si había un aumento del volumen lo íbamos a resolver primero con una remera base que confeccionamos, para luego agregarle volumen, es decir, una circunferencia de polyfón que luego sería adherida con cemento de contacto para después ser cubierta con la base que veríamos en escena o, por ejemplo, qué pasa si no tuviera un aumento de volumen sino una restricción en el movimiento. ¿Cómo íbamos a lograrlo?

En algunos casos fue simplemente cubrirla con una tela de jersey, en otros casos, fue dejarla tiesa con un impedimento de madera que iba a someter el cuerpo a un movimiento distinto, en otro fue realizar un patrón de la deformidad que queríamos, es decir, que iba a realizar ese compañero. Lo que hicimos fue colocar al bufón en una posición ideal y ahí tomar un molde con papel plástico. Luego, por encima, le colocamos papel para recortar en distintas piezas y generar un molde y a partir de ese molde pasarlo a polyfón, pegándole con cemento de contacto y ahí sí tener un lugar, un implemento donde el bufón pondrá su pierna para colocarse la deformidad, como si fuera un yeso de un brazo que escayolas porque no puede tener movimiento. Como un moldeado negativo-positivo, nada más que en vez de yeso, era textil.

—*Y ese camión base de la piel de lienzo, esa ropa interior, ¿cómo apareció en forma de textura y color?*

—Todo viene de un proceso que se remite a la primera lectura del texto. A partir de allí tuvimos una mesa de trabajo donde llegamos a la resolución de un collage y desde allí se desprendieron los colores y las texturas. Definimos la época, en qué lugar se situaba y todo eso que continuaremos trabajando para llegar a una puesta en escena. Es decir, todo surge a partir de una primera lectura y un acuerdo base que logramos tener con la compañera. Es de ahí que sale color, textura, tipología y, además, a todo esto, se suma no solo la propuesta que queríamos dar desde diseño para que el público lograra entender la obra, sino que también teníamos que apoyarnos en el bufón particular de cada uno. Y es de eso que salen los diferentes colores para los diferentes bufones y las diferentes formas de camiones para las diferentes deformaciones de cada bufón. Es decir, si un bufón tenía un aumento en los hombros, había que colocarle unas mangas mayores para cubrirlo y acentuar su forma, o si un bufón se arrastraba por el piso, teníamos que lograr que el camión ayudara a que no se perjudicara la piel

del estudiante de Actuación. O sea que fue un proceso artesanal para cada una de las formas de los intérpretes.

—**Bien. Tenemos la deformación, tenemos la piel y el próximo paso es cómo ese bufón y esa troupe de bufones logra interpretar. ¿Cómo es que esos bufones después hacen sus personajes, es decir, la tercera capa?**

—Eso viene de la mano de los ensayos y el diálogo constante. También acá aparece la caracterización para llegar a un bufón completo y es de esa forma, atendiendo a los ensayos, con el diálogo constante, que podemos generar un bufón completo.

—**¿Cómo es ese diálogo? Hablamos de sus características, ¿cómo es ese diálogo que no es cualquier diálogo?**

—Yo creo que se basa en una pregunta general y cuando se responde esa pregunta general es que uno empieza a desestructurar la respuesta. Por ejemplo, una pregunta que puede ser general podría ser ¿cómo lo ves de afuera a tu bufón? y después ¿cómo lo ves de adentro? Entonces, a partir de esa pregunta la respuesta puede ser “lo veo viejo”, “¿porque lo ves viejo?”, “porque tiene canas”. Entonces, ahí vos entendés a qué se está refiriendo, tiene que ser como un diálogo bien ping-pong. Porque una imagen de viejo no siempre es la misma imagen de viejo que otro quiere representar. Y hay cosas que nunca se van a poder llegar a mostrar porque tienen que venir de la mano de la interpretación. Por ejemplo, hay preguntas que son ¿cómo se mueve tu bufón?, “bueno, se mueve tieso” y hay cosas que desde el diseño se debe apoyar, pero son de la órbita de la interpretación. Entonces, está bueno sugerir, desde una forma pasiva, diferentes soluciones para que ambas disciplinas se vayan encontrando, empatizando.

Es decir, por un lado, el movimiento que le da el estudiante de Actuación y, por otro, la respuesta técnica estética que le da el estudiante de Diseño. Y ahora eso que es un bufón, que tiene forma, piel y es un personaje, se va a escena.

—**¿Cómo es que logramos hacer una obra de once personajes con cuatro?**

—Surgió esa solución de varias preguntas, por ejemplo, de preguntarnos qué queríamos priorizar, además de ser el bufón, de ser el curso de Bufones, el trabajo del actor nunca se termina si no se muestra. Entonces, para eso queremos que el público reaccione en esa misma idea de ping-pong que te decía antes. Es decir, que el público reaccione y le dé al actor la posibilidad de reaccionar en ese mismo ping-pong. Por ejemplo, entra un personaje, el público lo ve, ese personaje reacciona, entonces eso está vivo.

Nosotros teníamos unas compañeras de Actuación que llegaron de Francia y nos contaban que el teatro en Francia se dice arte vivo. Entonces, esto de arte vivo te habla un poco de que si el público nunca termina de entender lo que está pasando no tiene sentido. Es por eso que a nosotros nos importó mucho ver cómo íbamos a lograr que todo este relato, a pesar de ser muy misterioso, se llegara a comprender. Es así que fuimos analizando los personajes y determinamos que lo que íbamos a ser era definir por colores cada uno, es decir, si son tres Folia, esos mismos personajes iban a tener una misma caracterización y una misma paleta de color. De esa forma se amalgamaban para que el público pudiera traducirlo como uno (grupo). Lo que hicimos ahí fue apoyar el trabajo de los actores que, además de tener una corporalidad similar, unos momentos similares, nosotras lo subrayamos impulsándolo.

Por ejemplo, si el Folia es el bufón con más estatus iba a ser de color rojo y su vestuario siempre iba a tener mangas largas. Entonces de esa forma fuimos logrando mantener esos estatus que ellos ya venían trabajando.

—**¡Complejo!**

—Sí, pero natural.



—Orgánico.

—Sí, es algo que va sucediendo y es un trabajo constante que te va dando idea de lo que tienes que aplicar, porque la escena te lo pide.

—Una vez que sabemos que son solo cuatro los únicos personajes que aparecerán en escena, ¿cómo es que abordamos el espacio total?

—El espacio fue una de las últimas necesidades que nosotras atendimos. Ya sabíamos que era un sótano, ya sabíamos que queríamos generar calles para la iluminación, ya sabíamos qué ambiente íbamos hacer, pero empezamos a trabajar más en el ambiente a partir de que se acercaba más la fecha de la presentación. Empezamos a trabajar con esos materiales que necesitábamos. Por ejemplo, en cuanto a la escenografía volumétrica queríamos que haya algo igual al barro, similar a la piedra, similar a lo escondido. A partir de estas ideas que van apareciendo uno va descartando. Por ejemplo, similar al barro puede ser arena, pero ¿podemos conseguir arena? Sí, podemos conseguir arena. ¿Podemos transportarla? No. Entonces descartamos la idea de la arena. ¿Queremos conseguir barro? Sí. ¿Podemos transportarlo? Sí. ¿Podemos deshacernos de él? No. Entonces, se va la idea del barro porque no podemos deshacernos de él. Queremos conseguir piedra. ¿Podemos conseguirla? No. ¿Podemos conseguir algo similar? Sí. Fuimos al depósito de la Escuela con los compañeros de Actuación y conseguimos unos practicables de piedra que, en realidad, luego terminamos usando como si fueran paredes volumétricas y generamos alturas. Restaba que los actores lo incorporaran con su trabajo. Más tarde, con la iluminación apoyamos esas formas, para que se generara más jerarquía en las imágenes que las que se pudieran llegar a contar en un principio. Necesitábamos incorporar las rocas al relato, es decir, un relato con distintas alturas. Siempre con unos materiales acotados dentro de la paleta de colores similar a las planteadas en el mapa conceptual para que existiera un mismo dispositivo escénico, en diálogo con todas las áreas.

—¿Qué te dejó Bufones?

—Yo creo que Bufones es un curso que hay que hacer en la carrera de Diseño Teatral, porque permite abstraerse del ego del diseñador y te coloca a merced de un objetivo en común. En algún punto es parecido a los cursos de Diseño y Actuación donde se genera que la escena tenga igual valor para los estudiantes de ambas carreras. Y a veces no se llega a lograr, entonces, Bufones tiene un diálogo tan continuo y tan unísono que si el bufón es bueno el diseño es bueno. Terminás de aprender qué es el teatro y que la escena no tiene ningún valor si no es un trabajo en conjunto. Como que te termina reafirmando todo el tiempo eso. Eso es lo que yo más destaco, además del proceso productivo de diseño donde se termina descartando mucho material plástico elaborado (se produce mucho en la investigación).

—¿El trabajo del diseño de bufones acompaña al trabajo de actuación?

—Se podría decir que necesariamente el diseño acompaña su ritmo, su proceso, porque hay que esperar a que se termine de formar una escena. Con mi compañera fuimos teniendo instancias donde lo que hacíamos era afirmar la misma visión que queríamos para la obra, es decir, que desde ese lado era un trabajo más interno. Las últimas dos semanas son el trabajo más intenso porque es cuando tienes que llevar de la cabeza a la materialidad eso que quieres transmitir y es cuando hay que abandonar muchas cosas. Nosotros lo que hicimos fue una reunión previa la última semana del examen y es ahí donde nos pusimos objetivos concretos para cada día de la semana. La tarea se divide en pequeños objetivos que todos juntos se concretan en el gran objetivo.

—¿Qué cambiarías para que mejore el curso?

—Siento que habría que lograr dos cosas, una es sumar más estudiantes de Diseño y otra es la mayor equidad de tiempo entre estudiantes de ambas carreras. Un actor suma y resta cosas todo el tiempo, ese es su arte. En el diseño eso no es así. En el caso del diseño el tiempo de secado es el mismo tiempo si tienes el

examen un día después o una semana después. Los tiempos de las intervenciones de los materiales no se modifican. El diseño es metódico y no puede sustituir partes, en cambio, en actuación sí. Bufones es un aprendizaje muy particular.

Quizás lo que haría sería definir cosas que no tienen que ver con la actuación más rápido, por ejemplo, si es en un sótano definirlo desde un principio. Las plantas de luces las definimos desde un principio. Es decir, en la medida que el estudiante de Actuación define su bufón y nosotros nos preparamos para aplicar los impedimentos e ir resolviendo en paralelo la escena total, es decir, cosas que no tienen que ver con el cuerpo y su forma.

Quizás después de la tercera clase, donde comprendemos la obra, hicimos un collage. Ya tenemos una paleta de colores, tenemos un vudú, ya podríamos definir espacialidades y esas espacialidades podríamos plasmarlas en el espacio, mientras ellos investigan en su corporalidad para la construcción de ese bufón único. Yo haría eso, me enfocaría en el resto de las cosas que no refieren al cuerpo y definiría, por ejemplo, el espacio y se concretaría su materialidad, a través de miniobjetivos, porque las cosas en relación al cuerpo llegan a otro ritmo.

—¿Cómo ves la convivencia de los cinco profesores?

—Vi un grupo sólido de docentes con ganas de llevar la materia adelante con mucho conocimiento y apertura a llevar la propuesta, desde un lugar del acompañamiento y no desde la imposición, porque más allá de los resultados uno siempre termina aprendiendo de una idea en la cual se equivocó, es decir, que desde una idea que no fue suya, salió bien. Y siempre un buen trato, fue un curso re ameno, fue una materia que re agradezco haber hecho y era el momento para hacerlo. Tercero es un año para experimentar y se la recomendaría al resto de mis compañeros. Exige mucha entrega, pero siempre que la hagas con un compañero con quien quieras entregarte y lo hagas desde un buen lugar porque siempre la vas a disfrutar.

En la carpeta del drive está todo el contenido, las fotos del proceso, el Excel, el PDF y las fotos de los exámenes. Tomar el vestuario como una máscara ya te amplía el campo de trabajo. Lo conceptual es muy importante.

Anexo V. Entrevista a Estudiante de Actuación III

Nos encontramos luego de un intento fallido por Zoom. Así que a las 11 de la mañana del domingo 16 de mayo del 2020 estábamos en la Rambla y Ejido.

Empezamos el encuentro asumiendo desde mi rol docente las palabras de Ellsworth (2005): “no tenemos ni garantía, ni certezas, ni control”.

—Hacemos el seguimiento y la contención, enmarcando el trabajo de los estudiantes y habilitando el desarrollo de sus ideas, en tanto no es un diseño formal, sino que estamos intentando develar dicha metodología. Nos encontramos con tres páginas en el libro de Lecoq.

—Tiene solo tres páginas (risas).

—Pero los bufones son muy lecoquianos

—Claro, hay materias y materias, y hay muchas que son más del librito: “estos son los contenidos, puedo darte la clase yo”. Después está esto otro que es lo que cristaliza Alberto, esto que pasa con tu librito estudiante. Y vemos... vemos qué hojas nos pueden servir para generar ese trabajo que queremos generar. Hay otros docentes que utilizan también esa forma... que cada estudiante encuentre su forma, que saque su gracia. Hay otros docentes que plantean una mayor verticalidad, “metete en mi fórmula”. Hay docentes que plantean su estilo y te llevará hacia ahí. No te espera a mitad de camino, sino que hará que tú llegues hasta allí.

Las dos formas son válidas, pero es importante generar las posibilidades de metodologías propias para cuando salgas de la Escuela, porque habrá directores muy diferentes y si no sabes trabajar quedarás pintado.

—¿Qué te llevó a hacer Bufones?

—Hice Bufones en segundo porque está en la currícula, además venía haciendo todo, y luego en cuarto. Me gusta eso de retorcido, ese espejo torcido que es nuestra realidad, que devuelve eso que no queremos ver de nosotros mismos. Me gusta la técnica. El bufón devuelve esa cosa que no queremos ver de nosotros mismos, eso habla mucho del teatro, está muy en el medio de lo que es para mí por donde va el teatro, que es por el lado del encuentro y eso los bufones lo tienen.

También me parece que el profe en lo particular, y es muy de los bufones, en general, buscar la energía del público, buscar la mirada... Los bufones miran lo que el público hace, buscando su reacción para continuar. Y en ese sentido está muy alineado con lo que le queda al teatro, porque hoy en día hay medios que sostienen lo que el teatro pretendía hacer. Me pasó que en segundo la hice porque venía en la currícula, luego ya en cuarto necesité reforzar lo que más rescataba de la Escuela, que era Bufones, y el trabajo con el docente, no solo la técnica de bufones, sino también el abordaje al teatro físico más lecoquiano.

Otra cosa que me fascina, que lo descubrí en segundo y en el 2017, es que logré profundizar en esta cosa del metateatro que plantea. No sé si es propio de los Bufones siempre o es algo de este curso, que trae y explora esto de la metateatralidad. Esto hace que cada estudiante encarne un bufón que se construye desde lo físico, con todas sus características propias y quiere actuar, quiere contar una historia. Entonces ese bufón encarna a un personaje de una historia; dentro de esa realidad que es una gran ficción, que es la realidad de un estudiante de teatro, aparece el bufón que actúa, que performa Hamlet. Nosotros trabajamos con Mario Levrero, con Agua Salobre, y aparecía un feto que quería dominar el mundo y, quizás, ese bufón encarna a ese feto.

Ese asunto de las capas es el estudiante, es un bufón y luego es un personaje; es un bufón que hace la parodia de querer actuar. Eso pone de manifiesto un conflicto ontológico que tenemos los actores siempre. Somos nosotros, pero no somos nosotros y ponerlo ahí mostrando nuestro conflicto, cuestionando la realidad y la ficción (tensando), es algo que nos interpela todo el tiempo.



Y en los bufones se pone muy de manifiesto metiendo al espectador en ese mundo que no siempre tiene claro cuál es la realidad y la ficción. Sucede con los espectadores que van a ver las muestras de la Escuela, tanto públicas como privadas. Y esto es algo a lo que no se enfrenta muy seguido (mención a Barranca).

Eso permite una intertextualidad entre lo que es dentro de la ficción, la ficción, y dentro de la realidad, la realidad. Pasaba también en Algo de Ricardo, en la obra de Safores y en la puesta de Percovich. Era un actor de cuarta que quería ser el protagonista, lo mismo que en las intrigas del palacio, era ese Ricardo que quería llegar a ser rey. No quiero decir con esto que siempre que haya metateatralidad debe haber intertextualidad, pero está bueno utilizar esos espacios que se presentan para el juego, hay un espacio allí, para jugar a otras cosas y añadir otras informaciones.

—¿Y cómo encaraste físicamente a los bufones? ¿Cómo lo construimos desde lo físico?

—Yo tengo una cosa que me gusta mucho, que es esa cosa medio grotesquiana que el actor tiene que dejarlo todo, romperse todo y no le importa nada y, en ese sentido, fue estirando la cuestión hasta llegar a un punto en donde me propuse: “y, bueno, y ¿si no se mueve nada?... y ¿si tiene todo el cuerpo quieto, si es totalmente invalido y lo tienen que cargar?”. Había espacio para generar esa propuesta, dentro de ese espacio, porque los bufones permiten eso. Los bufones tienen un sentido de comunidad donde unos complementan a otros, que también ahí sucede algo que es que la comunidad de los bufones es similar a como funciona cualquier grupo de teatro, de gente que se junta a ensayar, gente que se apoya de distintas maneras y cada quien trae lo que puede, porque es lo que es y desde ahí con sus miserias forman una masa, se apoyan y construyen.

Somos lo que quedamos, eso está muy presente, entonces en un espacio así puedo plantearme que ese bufón solo mueva la cabeza. Ahí hay algo que el docente plantea, que es también dar respuestas clínicas a las dificultades y deformaciones de los bufones. Quizás es de la escuela de Lecoq, no lo sé, pero es metodológico, sin duda, que nos cuestiona por qué tiene el hombro arriba, por qué tiene el pie torcido, por qué no se mueve. Ahí terminamos estudiando el cuerpo y sus enfermedades, identificamos huesos, músculos y definimos concretamente la enfermedad, la deformación, la patología, detectamos cuál es la enfermedad, cuál es la cuestión puntual médica que tiene para ser de esa manera. Desde allí habitamos con más sentido eso que estamos construyendo. Por ejemplo, en mi caso decidí quedarme quieto y empecé a revisar la enfermedad de Steve Hoskins.

Esto es interesante porque descubriendo la enfermedad empiezas a comprender actitudes del personaje que estaban allí y en principio vos no sabés. En este caso, la enfermedad que elegí tenía algo muy propio de este personaje que quería cometer suicidio todo el tiempo, necesitaba autoeliminarse. No podía, no lo lograba porque no se podía mover, pero siempre que había una oportunidad lo intentaba. Cuando tenía la chance de tirarse al piso entraba a darse la cabeza contra el piso porque era lo único que podía hacer, con tal de lograr matarse. Revisando cuál es el motivo de la enfermedad descubrí que el propio sistema inmunológico es el que se vuelve en su contra. Es una enfermedad autoinmune. En ese sentido, yo no estaba apretando el botón de la autoeliminación, pero sí proponía que casi no se moviera y, bueno, me encontré con el otro, con la idea de darse con un caño constantemente.

Logré comprender el personaje, me presionaban a responder preguntas que nunca me hubiera hecho, eso es algo muy particular del docente. En ese sentido, genera una ida y vuelta muy sorprendente a través de los mails que hace que uno siempre esté trabajando. Te pide todo el tiempo más información, te obliga a pensar fuera del ensayo y en el ensayo hacés a medida que vas respondiendo las preguntas anteriores. Te lee el mail y te manda diez preguntas más y ahí con eso trabaja en el próximo encuentro. Te ayuda a producir una biografía infinita para el bufón, cada detalle que le pasó en la vida, aunque no significa que todo se lleve a escena; eso se verá después, pero en principio lográs conocer mucho a ese bufón, a comprenderlo y eso tiene mucho que ver con la pasión, con lo que realmente uno está copado. Mientras se resuelve intelectualmente se manifiesta sensiblemente.

—Una vez que tienes la información allí, aplicas cosas que tenés en un mail que, de repente, no tenías pensado. Entonces, el docente te lo recuerda y te dice “eso



es por eso, ¿estás trabajando eso ahora?” Metiste esta y vos justo ahí atas cabos. Lo tenías a mano porque te abrieron la cabeza para ese lado.

—**Son cosas, capaz, conscientes o del inconsciente que juegan y se desvelan una a la otra.**

—¡Sí, sí, claro! Quizás vos desde tu casa respondiste un correo, pero te olvidaste y después en el ensayo aparece esa respuesta sensiblemente y no era la idea, pero se manifestó. Sin duda. Este concepto de las capas aplica mucho a los bufones en particular, pero también al teatro en general, lo de ir añadiendo densidad a las cosas. Quizás no siempre, pero creo que enriquece.

Pienso en el clown que, si bien tiene un montón de profundidad, lo más puro es estar solo en la escena sin tener nada que te tape. Si bien parece lo contrario, porque el bufón es textura, pero se podría decir que es un opuesto complementario.

—**¿Y cómo estuvo el encuentro con la otra carrera, con la carrera de Diseño?**

—Estuvo bárbaro. Intenso. Sí. Muy cercano. A mí me tocó laburar con una compañera y generamos tremenda conexión. Yo sentía que estaba dentro del bufón. A veces pensaba en ella adentro del bicho. Pensaba desde ese espacio en ella, como que me sentía de alguna manera cuidado por ella y también sentí dolor después. Es porque en un ensayo una vez hice esto de la autoeliminación y me empecé a dar la cabeza contra el piso. Ella lloraba desconsoladamente y yo después dije “perdón, pero en realidad esto es esto”.

Ella se conmovió, dejame decirte, porque ella dijo que “cómo era posible que ese bufón que tenía una oscuridad dulce que siempre me hacía reír estuviera convulsionando y yo no pudiera hacer nada”.

Claro, entonces ella decía: “yo no sabía si tenía que hacer o no hacer, si podía hacer o no hacer y esa impotencia me angustió”.

Eso al mismo tiempo me genera saber constatar y asumir qué pasó. Toda la carrera estamos intentando generar eso con el arte, es decir, que pasen cosas reales en un espectador y, bueno, acá pasó esa conexión entre compañeros y acá se dio. Y termina pasando y terminas pidiendo perdón (risas); perdón porque hice que te pasaran cosas. Es medio difícil y medio contradictorio. ¡Qué arte loco!

También sucedió un vínculo increíble con otra compañera, era una de las diseñadoras que estaba metida en el mundo de la dramaturgia y me acuerdo de tardes enteras en su casa discutiendo qué escena va antes y cual después. Pintó tremendo enrosque de tipo tirar y tirar, pero sí.

Más que en otros géneros en este en particular el ida y vuelta con los diseñadores está muy presente, porque hay algo de preguntarnos hasta donde puedo ir yo y que esta persona me siga, porque no se puede generar algo que no está bueno o quedar en un punto medio.

Los diseñadores van de afuera para adentro sensiblemente, estéticamente, el intérprete de adentro para afuera y en algún punto se cruzan.

Está encarnado en el cuerpo de uno, pero tiene mucho del otro, tiene mucho de los dos. Más cuando te vas acercando al final y las cosas están prontas. Como te decía, a mí particularmente me pasaba que tenía muy presente a esta persona, mi compañera. Pero sobre el final cuando empiezan a llegar los objetos concretos te das cuenta que era por acá, que era esto y empezás a creer en vos mismo y en tu propuesta porque está también sostenida por las diferentes patas del diseño, sobre todo porque aparece una capucha, unas rodilleras, unas orejas de caballo que te ayudan a comprender que tu caballo puede ser que tenga esas orejas.

—**¿Cómo fue trabajar con cinco profes?**

—Fue un viaje. Por momentos parecía muy complejo porque no quedaba del todo claro cuál campana tenía que escuchar más. Cuando comprendí eso, luego coloqué a todos los demás. ¡Me costaba trabajo porque necesitaba la verticalidad! No es necesaria la verticalidad esa, eso fue lo que aprendí en Berlín. Sucede

que cuando estaba en la Escuela la necesitaba. Tener una especie de colegiado en una escuela que era muy vertical me hacía preguntar por dónde arrancar, pero sí muy interesante.

Me pasó algo muy interesante con el trabajo de sonido. La profe avisaba y decía “tranqui que el sonido hilvana” y de repente fue así, sucedió. Todos los elementos que estaban puestos se conectaron. Es algo re delicado lo que tiene que sonar. Además, el bufón tiene su propio sonido porque parte de la deformación física altera su sonoridad.

—El sonido propio tiene reverberación en el sonido colectivo.

—El curso tiene cosas muy fuertes que me llevo para siempre, eso de que en algún lugar rebotaría el sonido y yo me escucho. Necesito aprender a escucharme, sino me escucho el que está en la última fila no me está escuchando, dónde sacarlo y también cómo articular el sonido con el movimiento, porque ambas cosas se acompañan con la respiración. Siempre nos dio tiempo, “estamos contigo, llévanos, pero no me tires fruta”. Si tenés que estar cinco minutos caminando para encontrar la respiración que acompaña el movimiento hacelo, tenemos tiempo, estamos acá. Es mejor eso que sacar un sonido que no sea el óptimo.

Tiene que ver con la magia del teatro, se generan cosas, eso íntimo que hay que cuidar porque es muy frágil, algo fuera de lugar que hace que se caiga todo. Eso de revisar en el libro del estudiante lo que tienen en su librito para trabajar allí.

Sin duda mi crecimiento tiene que ver con las diferentes técnicas aprendidas, pero también es importante mirar a lo que nos acercamos los estudiantes para construir. Es un profesor muy cercano.

Volviendo al punto de los docentes, a veces sentías que hacías algo que complacía a dos y a tres no y eso te generaba conflicto, independientemente de que nadie pedía explicaciones. Estaba muy acostumbrado a la verticalidad de la Escuela y eso ahí no pasaba.

—¿Qué sacás de Bufones?

—El asunto de la metateatralidad me la llevo de Bufones, eso de lo torcido es algo muy filosófico, es algo que se queja un poco de la belleza y te cuestiona qué es lo bello. Me acuerdo en particular de una clase donde entré en esto de la autoeliminación y sentí una contención del todo el resto que me hacía ver que eso era la belleza y ellos eran unos bichos enormes. Me llevo eso y lo aplico constantemente, me muestro con las miserias, hablo de mis partes más oscuras, obvio que cuidando lo que digo, pero necesito decir “esta es la miseria de mi alma” y eso hizo que mis vínculos sean más puros y más reales. Se genera una escucha que no se hace con superficialidades. Cuando es algo mío lo comparto porque, ¿pa' qué sino, no!? Y cuando comparto me abro, comprendo escucho. Es muy sencillo, no me enganchó y eso es bueno.

—Hablemos del espacio del EAC. ¿Eso tiene su carga, ¿no?!

—Me lo pusieron en palabras allá en Berlín. Un docente una vuelta dijo, es algo que me quedó, como que los espacios son más allá de quien los habite y de repente lo habita alguien que se va, pero algo de esa persona queda en ese lugar. Sigue ahí de alguna manera y esos movimientos se reflejan, más en el teatro que es un poco más puro, abierto, dispuesto a ser cambiado. Entonces esas cosas se cuelan dentro de tu trabajo. Muchas veces eso le mete tremenda inyección, más en este caso que es un extremo. Cuando levanto la mano y la giro, quizás sea algo que estaba allí que yo lo llevé. Como que las cosas radican en los espacios más allá de lo visible; es algo inteligible y es algo que va más allá de lo que uno se pueda imaginar. En este espacio está claro que, a pesar de que se viene haciendo arte hace algunos años, esto tiene una carga importante. Como uno habita los espacios, también los espacios nos habitan a uno. El espacio te permea de otra manera y que tú también lo habitas.

—**Si vamos algo abierto va a ser permeado por el lugar, pasan cosas.**

—Me pasó con un laburo en el que trabajo. Se dio una discusión importante para llevarlo a otro lugar y nos dimos cuenta de que no se podía, de que perdería mucho de sí, de que sería otra obra y no nos interesaba cambiarlo.

—**Ese año también tuvieron la posibilidad de que se hiciera un registro de imagen permanente. (Convenio Facultad de Artes- EMAD). ¿Cómo lo viviste?**

—Sí, eso sumó una capa más. Ayudó a vernos de afuera, que no pasa mucho en el teatro y tiene un poco un tabú, a mi entender, eso de que lo que sentís es lo importante, pero no importa mucho cómo se ve, aunque de repente importa cómo se ve. Porque de repente vos pensás que estás haciendo una gran postura, una superpostura, y ves la foto y decís “¿y si levanto la mano acá?”, pero este pie, “¿qué pasa si lo corro? Capaz ayuda a decir lo que quiero decir. No digo que se haga siempre en todo momento, pero ayuda porque cuando después ves la foto y reconocés el momento decís “ah, mirá, estoy pasando por acá, por esta imagen, por esta postura”.

Otra cosa es que ese book de fotos es lo que me hizo en gran parte ganar FEFCA, también otras maneras de presentarme como actor y de hacer de esto un trabajo que es algo que no es nada fácil, que realmente está lejos de algo así. Lo hace más tangible, cercano, porque es una odisea vivir del teatro en Uruguay, pero teniendo este tipo de registro como profesionales zanjás esa diferencia entre quien lo tiene y quien no lo tiene, compitiendo con tus propios compañeros porque no hay mucho público, no hay mercado. Pero el tener una fotografía profesional, en general, hace que las cosas que hacés parezcan lo importante que son, quizás. La gracia que tiene es que es un registro profesional del trabajo, son estudiantes muy avanzados, gente que anda de vuelo y añaden una capa de profesionalidad, una capa necesaria que a veces puede ser engañoso, pero es mejor tenerlo que no tenerlo. Tener esas fotos hacen que sigas en el juego, que estés en la cancha.

—**Algo importante me parece que es la profesionalización en el área docente.**

La tradición es importante porque en teatro siempre se hizo así, por mimesis y repetición, y no importa. Creo que avanzamos como sociedad dentro de lo sensible y lo humano, que trasciende el hecho de definirse a priori como tremendo actor, “sos un tremendo actor, pero no podés hablarle bien a nadie, la verdad no me da ninguna gana de trabajar contigo”.

A mí me toca mucho eso que decís, al menos necesito un compromiso de democratizar el conocimiento, al menos un mínimo de solidaridad entre persona a persona. Luego veremos los roles de estas personas. Me parece que la verticalidad es un estereotipo que pone al director de teatro en un rol de malo, del “me las sé todas y tienes que escucharme porque soy el maestro” y eso es muy brutal... muy brutal. Por ejemplo, yo tuve la suerte de que soy histriónico y no me choqué con la pared de un docente que me dijera “sos espantoso, es espantoso lo que estás haciendo”, o tipo “escondé la panza”. Escuché docentes decir eso, o una corrección que se hace mil veces y no se puede cambiar porque es algo de lo que es esa persona, de lo que tiene, de lo que trae. Es brutal y genera marcas, heridas que están de menos, que te alejan del teatro, por eso me parece interesante también el porcentaje que hay de gente que hizo la Escuela y nunca más hizo teatro, porque está hecho de las maneras que muchas veces se hace que no es sano, no es sana la forma cómo se hace. No es un lugar calentito que te espera y te contiene.

Tiene la otra capa de que no es un trabajo en la medida de que no se puede pagar el alquiler viviendo de hacer obras, quizás sí de dar clase, pero requiere un esfuerzo mucho mayor al de trabajar en una oficina, porque tenés que estar buscándola, rascando un fondo y si se hace le tenés que sumar la brutalidad con la que se trata a mucha gente. Como que es difícil. Es difícil hacer que el medio crezca.



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

¡Qué lindo encuentro!

Gracias.



Anexo VI. Entrevista a Estudiante de Diseño III

Abril de 2020, por Zoom.

—Partiendo de las apreciaciones, y revisando el recorrido conjunto, no tenemos certezas, ni garantías, ni control. Los docentes lo vivimos así, tratamos de generar un margen de desarrollo dentro del género y son ustedes los verdaderos protagonistas. ¿Cómo viviste dentro del marco acordado tú, como protagonista, la experiencia de Bufones, así cerrando los ojos? Hoy cerrando los ojos, digamos, en un nivel más emotivo, ¿qué es lo que más te acordás de Bufones?

—Lo que más me acuerdo hoy de Bufones, cerrando los ojos, es del grupo. Sí, la creación colectiva. Nuestro proceso hizo que coincidiéramos la misma cantidad de compañeros de Actuación y de Diseño, por lo tanto, trabajamos uno a uno en la construcción del bufón. Había una creación colectiva en el sentido grupal, había mucho diálogo con tus compañeros, tanto con los de Actuación y también con los de Diseño. Es lo que me viene a la cabeza, el grupo en sí, el trabajo grupal.

—Dentro de lo grupal, entonces, ¿cómo viviste enfrentar ese grupo con cinco docentes? Los profes somos un montón.

—A mí, en general, la figura del profesor, el rol, es algo que siempre me parece fuerte. Pero en este caso, no sentí eso. Yo sentía que había buen diálogo entre ustedes y sentí algo genuino con nosotros; más allá de que con la figura del profesor siempre siento cierta distancia. No sentí esa distancia fría que muchas veces suelo sentir. Sentí cierto apoyo importante, el apoyo constante con cualquiera de los cinco y eso, sin duda, te hace sentir bien como alumno, me parece. Por lo menos a mí me paso así; yo que soy medio blandita y no sentir esa distancia está bueno.

—¿Cuáles eran tus expectativas cuando te anotaste al curso, ¿cómo llegaste a Bufones?

—El año anterior había ido a la muestra, habían hecho Rebelión en la granja y quedé impactada, me atravesó por todos lados, visualmente, la historia y sin duda que el espacio del EAC le pone siempre un peso fuertísimo. Cuando en segundo tuve la posibilidad dije "quiero probar a ver qué pasa ahí". Sentía que era un lugar para experimentar, quizás ciertos lugares oscuros de cada uno, por lo menos lo que me quedó a mí. Es que en el bufón se tiene permitido salir ciertas oscuridades a la luz, eso que a mí me resultaba interesante, quería vivir esa experiencia. Por eso elegí hacerlo.

—¿Cómo viviste aquel primer encuentro con Bufones?

—Tengo el recuerdo de estar en la huevera (un salón), contigo y con la Profe de Sonido, y después ir para abajo (otro salón) y estar anotando todo, tenía pila de sensaciones y las ganas de registrar, la necesidad de anotar, de absorber. Fue una experiencia de vivir la Escuela de otro lugar, fue una experiencia completamente diferente, porque realmente era como que había una cierta burbujita ahí. A veces me cuesta expresarme, pero no sentí el agobio que suelo sentir.

No sentí lo que suelo sentir, como el agobio de gente que se está exponiendo todo el tiempo, que tiene un ego más sólido y fuerte que yo. Era un espacio de trabajo. Enseguida sentí la integración y la posibilidad de poder expresarme desde algún lugar que después, más adelante, no pude rendir cómo necesitaba, pero de todas formas sentía que el espacio era para mí, que podía expresarme. Era el espacio, igual que yo.

—Y una vez que largaste, ¿cómo fuiste construyendo la corporalidad del bufón que te tocó? ¿Te acordás cómo se hicieron los repartos?

—Algunos teníamos muy decidido con quien trabajar y yo creo que lo supe desde el primer día; sabía a quién quería diseñar.

—¿Y cómo fue el encuentro con el actor?



—*¡Fue increíble! Fue de los más lindos que me tocó vivir. Lo mejor que me llevé fue el encuentro con él, que fue increíble desde el primer momento.*

—***¿Qué fue lo que te atrajo de su propuesta?***

—*Fueron muchas cosas, su propuesta como actor, la construcción del bufón, el hecho de la silla de ruedas, desde ese lugar de la ternura un poco oscura y tan humorística, de alguna manera. Sí, su voz, la naturalidad con la que lo encarnaba, como que parecía que yo podía desligarlo mucho de Pablo, para mí estaban desligados. Yo veía el bufón con claridad. Conectaba con el bufón con claridad. Y eso me atraía (perdón que no me acuerdo del nombre del bufón).*

—***¿Cómo se definió esa dupla?***

—*Primero definimos nosotros los diseñadores con quien trabajar y luego se lo contamos a los estudiantes de Actuación y él quedó contento. Teníamos mucho diálogo, nos escribíamos, a veces no podíamos vernos y él me contaba todo lo que yo no sabía de su bufón, de su historia, y así nos mantuvimos siempre en contacto, más allá de las clases. Nos encontrábamos por fuera, nos encontrábamos en algún ratito y probamos cosas; él me traía y yo probaba. Me trajo una silla, yo probaba, me trajo otra e íbamos viendo, él lo que necesitaba y yo lo que podía hacer con eso. Me traía cosas que me ayudaban a construir, aunque no fuera el elemento concreto del que hablábamos. Digamos, construí todo, incluso el vínculo con él, la realización del bufón y el trabajo nuestro conjuntamente.*

—***¿Cómo te llevaste con lo proyectual y la realización en paralelo, que es una metodología distinta? Proyectamos con el compañero de Actuación teniendo la oportunidad de rediseñar en el proceso ¿Cómo lo viviste!***

—*Bueno, ¡yo ahí fallé! No, no fue así. Me anoté en muchas materias y me costó. Creo que en algún punto fue un poco agobiante. Me acuerdo que llevaba un cuello, no funcionó y eso me frustró. A veces me cuesta mucho salir del vaso de agua, ¿viste?, que entiendo que es un vaso de agua, pero me cuesta. De todas formas, cuando ya estaba la realización completa, digamos cuando terminamos, quedé bastante contenta con el resultado. Para mí fue difícil el camino de sentir que tenía (para mí) el mejor bufón de todos y fallar en la realización, porque yo sentí eso, sentí que me había fallado, porque uno a veces se pone muchas expectativas. Tenía muchas expectativas, no solo por el curso en sí mismo. Es decir, no solo mis expectativas con el curso, sino por mi expectativa en mí misma; pensé que podía lograr mucho más, me agarraba muchas emociones juntas y necesitaba transitar todas esas emociones que no me dejaban espacio para la realización. Fue agotador, emocionalmente me llevó mucho.*

—***Era un proceso que te atravesaba sensiblemente, capaz que transitar ese montón de emociones era necesario para generar tu producción.***

Masticar emociones en sí mismo era un tránsito.

—***¿Recuerdas algún ejercicio concreto?***

—*Sí, me acuerdo las pruebas con látex, porque yo no lo conocía. Conoci el látex en ese momento, cómo se usaba como material, cómo rendía, cómo lograr texturas, pruebas, cómo quedaba la forma; los ejercicios de copia con otros materiales como el nylon; los blísteres de medicamentos, cómo lo pintábamos. Me acuerdo también los ejercicios con el polyfón, ese otro material, cómo le dábamos la forma, cómo se podía modelar. Me acuerdo también del maquillaje, algunos ejercicios concretos, aprendimos a cómo dar luz, cómo hundir, cómo hacer algo más demacrado. Por ejemplo, en mi caso fue importante porque el personaje era cuadripléjico y necesitaba exagerar esa falta de organicidad en sus manos, su inmovilidad.*

—***Abordaste la corporalidad del bufón, ¿desde la silla de ruedas hasta el maquillaje?***

—*Sí. Lo primero fue la silla porque él la necesitaba en los ensayos diariamente. Después se fueron sumando cosas, si bien yo no le llevaba mucho para probar,*

apareció la necesidad del cuello para que el suyo estuviera recto y no lo moviera.

Lo de la silla fue interesante porque al principio él tenía un andador y las ruedas se frenaban. La cosa es que transformé las ruedas de ese andador con cubiertas de bicicletas, las cocí y resolvimos eso. Funcionó. Después apareció otra silla, una silla de rueda vieja, que era mejor. Entonces, la cambiamos, pero ese cambio fue importante porque ayudaba más a la estética general de trabajo. Llegó una silla vieja, herrumbrada, era mucho mejor para el trabajo que estábamos haciendo. Después apareció una capucha porque él era un caballo, un caballo blanco de Agua Salobre de Levrero. Ese caballo lo hacía un bufón que estaba vestido de blanco, un blanco sucio, el bufón cuadripléjico necesitaba representar un caballo. Entonces, le hicimos una capucha con crin de caballo, por suerte me ayudó Valentina, una estudiante, y logramos hacerle unas orejitas, todo. Estuvo muy bueno. Él no se podía parar, era un bufón que trabajaba mucho con los ojos y la voz y eso ayudaba a ver el caballo y las rodilleras, que cumplían en primera instancia una parte funcional, porque él se tiraba al piso y necesitábamos proteger el cuerpo, un poco falso, porque no lograba protegerlo mucho y se parecían a un caparazón de tortuga, porque lo marino también era parte fundamental del trabajo. Usamos las técnicas de polyfón, látex y pintura acrílica. Usamos las técnicas que nos ofrecieron y funcionó.

—¿Pudiste contactar con tu bufón?

—No. Lo tengo pendiente. Me gustaría hacerlo desde la interpretación. Estaba muy pendiente del trabajo de mi compañero, porque estaba tan conectada con su bufón, un bufón que, en principio, en los ensayos, iba para el lado del humor. Quizás por eso fue muy duro para mí el primer ensayo en el EAC porque yo conocía un bufón. El mío era un bufón con mucho humor. Ese primer día en el EAC él se tiró al piso, empezó a convulsionar y yo me puse a llorar muy angustiada porque el que me hace reír todos los días, de repente, estaba en esa situación. El bufón te hace confundir los límites, pasa algo que no se sabe dónde está el límite, no sabía si podía ayudarlo o no, sentía que sí, pero no pude, y, a su vez, para mí fue muy fuerte porque pensaba “si yo sé que está bien”. Pero la angustia me paralizó, ese bufón que siempre me hacía reír estaba dando respuesta. La angustia me entró por todos lados al espacio, tenía una carga energética muy fuerte y no se podía dejar pasar. El espacio era fundamental. Me afectó el espacio, sin duda, el espacio que afectaba la creación y me afectó como él mostró su afectación en el espacio.

—¿Qué te daba el EAC?

—No sé. Creo que sí me pesaba algo, me parece, como que me costaba respirar, era como dormir en un cuarto con mucha humedad. Aparte, es duro ver las rayitas que cuentan cuántos días faltan para salir. Es muy fuerte verlo. Lo pienso en la calle, igual, caminando, pienso en esos lugares de tanto encierro cuantas cosas guardan, ¿verdad? Y uno no tiene ni idea, por más que te quieras imaginar realmente. Intrigas, incertidumbres, preguntas, muchas cosas pasan para mí, entonces es difícil. Es difícil para mí, imposible hacer de cuenta que estás en otro lugar, hacer la vista gorda porque verdaderamente no lo es. No te es indiferente. No puedes ser diferente. No puede ser un lugar más. Ese mismo día había llovido, había un charco de agua, todo era peor, todo muy encima, todo.

—De todas formas, pasaban mucho tiempo en el EAC, muchas horas. ¿por qué?

—Lo que pasa es que eso te alimentaba, estás construyendo algo para ese espacio, no para la cocina de tu casa. Si construyes algo para la cocina de tu casa probablemente pasarías doce horas en la cocina de tu casa, pero para mí era trabajar con un compañero, era necesario mantener ese diálogo constante porque estás construyendo algo juntos. Con el espacio es igual, vas para ahí porque construis ahí. Es como si te hablara, no te dice nada, pero te dice todo, tenés que conocerlo. No te dice nada, pero te muestra porqué el piso es así, el color de la pared es de determinada manera, porqué tiene reja o no tiene, está herrumbrada o no está. Todo eso te da mucha información, independientemente de que después tomes un montón de decisiones en relación a todo lo que te ofrece el espacio. Después decidís, es difícil no estar ahí, no darle pelota, no estar abierto a eso que el espacio mismo te quiere decir. No partimos de la nada, no estamos solos,



partimos del texto, partimos del espacio también, de los compañeros, de los profesores, todo está alimentando lo que estás creando.

El espacio no deja de significar, a mí me gusta mucho convivir un rato con los espacios, capaz no lo necesitás, pero necesitamos vibrar con el espacio. Me pasó en el Florencio, el año pasado, pasábamos 12 horas, capaz no lo necesitamos para la realización, pero de todas formas lo necesitamos para la elaboración de esa construcción de esa propuesta. Yo lo necesito.

—Y desde ese lugar, ¿cómo creas con los bufones desde ahí, desde ese cuerpo deformado, gimiendo, babeado, transpirado, oloroso?, ¿cómo convivir con eso? Porque creamos desde ahí, de un cuerpo descompuesto. Es un teatro que te propone un cuerpo difícil de ver, difícil de escuchar. ¿Qué te pasa a vos con todo eso?

—Yo creo que me provocaba mucho y me dejaba provocar. Lo miraba con permiso, porque lo pienso, cuando, por ejemplo, ves por la calle a una persona que le falta el antebrazo y vos preferís correr la mirada, elegís no mirar, necesitas correr la mirada.

Al bufón lo mirás, lo querés mirar, querés saber por qué es así, cuál es su historia, que te la muestre, no sé. Y, de repente, desde allí te cambia la mirada para el resto del mundo, si hay gente así, somos personas, nos pasan cosas. No me impresionaba negativamente, me dejaba impresionar por ese mundo. Para mí fue lindo, en verdad, la experiencia. Me parece que está bueno que no todo sea tan recto o que me hablen de cosas tan lindas necesariamente. Me gustan esos lugares también, es importante que los conozcamos. Es real. Me parece que Bufones es un espacio real.

—¿Volverías a hacer Bufones?

—Sí. ¡Lo volvería hacer y lo haría mejor! ¡Le sacaría todo el jugo! ¿Me pregunto si se puede hacer?

—¡Sí, se puede hacer! Te dirán que no, pero nosotros sabemos que se puede hacer.

De todas formas, me falta un montón, combatir algunas inseguridades para abordar ciertas inseguridades, pero me encantaría encontrar mi bufón. Necesariamente necesitamos correrlos del lugar.

—¿Qué quema cuando arde el fuego de Bufones?

—En el proceso se van quemando cosas, sentía eso, porque armamos una burbujita retomando la idea que manejé antes. Una burbujita particular y yo creo que los actores y diseñadores que participaron fuimos quemando cosas, sobre el vínculo, la relación, la confianza, quemé pila de estructuras a la hora de conocer a alguien, con mi compañero. Fue muy lindo. Nunca tuvimos vergüenzas, fuimos quemando estructuras de esas que tenía cuánto conocía a alguien. También nosotros estábamos siendo registrados fotográficamente todo el tiempo.

—¿Contame cómo viviste eso?

—Y bueno, al principio tener una cámara que te está mirando, porque en verdad, de repente, estás dibujando tranquilamente y tenés el clic acá en el oído y decís “me sacaron una foto” y, de repente, está en otro lado y, bueno, no importa. Es algo que te está viendo y vos no estás controlando, pero después yo no me puedo imaginar ese proceso sin ellos, de ninguna manera, eran fundamentales. Es importante el registro y pocas veces se registran los procesos y está bueno que existan esos procesos. Es interesante lo que pasa con la mirada y el silencio. En verdad hay una cámara que te mira o hay una persona detrás de la cámara, pero no dice nada, no sabe lo que estás pensando, no estás entablado una conversación, no sabes lo que registró o lo que no registró. Yo me enteré tiempo después que aquella experiencia vivida en el espacio del EAC fue presentada en una clase de Bellas Artes para mostrar cómo podía ser capaz de afectarnos el espacio.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Pasan cosas, realmente es muy intenso, fue intenso a nivel emocional, muy grande.

Pasaba algo superintimo. Las personas que no están haciendo Bufones contigo en ese momento están muy lejos de saber lo que sentiste, lo que te pasó, lo que viviste, lo que te pasa con ese bufón que vos estás acompañando en ese momento, ¡no sé! Una experiencia increíble, si bien siento que no di lo mejor de mí, al menos lo viví como un regalo, de esas cosas que decís “fue un regalo para mí, yo me lo guardo”.

Viste que Bufones nos sigue moviendo hilos, se renueva en cada generación. *Bufones no te permite quedarte afuera. Bufones hace tierra basamento, siempre somos los marginales, por feos, por marginales, por babosos, te exige mucho. Uno responde emotivamente de muchas formas, hay que quedarse, sostenerlo y terminarlo. Bufones es todo o nada.*

Más allá de que en momentos me sentía un poco ahogada con todo lo que vivía, en ningún momento pensé en dejar, pensaba “dejo el resto de las materias, pero ¡Bufones no!”. Está bueno entregarse entero, independientemente de que te pedía dar más. Más allá de todo lo que te haya dado, hay algo que te tiene dentro, me acerco mucho a los compañeros de Diseño, a esos compañeros de Actuación, a los chiquilines de Fotografía y a los docentes. Estuvo bueno, sigue estando bueno. Somos los que somos porque pasamos por Bufones.

Cuando volví a hacer segundo, en el 2019, y veía a uno de mis compañeros, lo envidiaba, pensaba “¿por qué no estoy haciendo Bufones?

¡Tengo una foto hermosa para mandarte!

Gracias.

Gracias a vos.

Anexo VII. Entrevista a Estudiante de Intercambio Colaborativo con el Área de Foto Cine y Video de IENBA-EMAD

Junio de 2020, por Zoom.

—¿Cómo accediste a Bufones?

—En sexto año de la carrera nosotros tenemos la posibilidad de hacer registro de obra. Eso incluye pinturas, esculturas y artes escénicas. Entonces a través del convenio Bellas Artes-EMAD nace esta posibilidad. Me tiré de cabeza y estuvo buenísimo haber convivido ese semestre entero.

—¿Te tiraste de cabeza al registro de obra en artes escénicas?

—¡Sí! Arrancamos para ahí con otra compañera de la generación y, en principio, empezamos a acompañar los ensayos. Básicamente no sacábamos fotos, solo era entrar en ese nuevo mundo, como introducción con el docente. La verdad que fue una experiencia nueva, sobre todo de ver cómo se trabajaba en el arte desde otro lugar, de un lugar distinto del de Bellas Artes y eso nos hizo mucho bien. Ver cómo se ponía el cuerpo, ver cómo se ponía todo. Los personajes se iban creando a medida que pasaba el tiempo, todo iba tomando otro sentido y de a poco empezamos a sacar fotos y a incorporar ese aparato que es la cámara que termina siendo como uno más. La cámara era como un elemento que interactuaba, su sonido, su presencia, fue una experiencia superrica ver cómo todo eso se iba armando e ir registrando, en principio, solo a los estudiantes de Actuación, después se le fueron agregando el vestuario y la escenografía y un montón de cosas. Todo se iba armando hasta que terminamos yendo al EAC. Ahí fue como volver a empezar, volver a habitar ese espacio que es increíble, tiene una carga muy fuerte. Íbamos de noche, la sensación corporal ahí es como una vivencia importante del lugar y siempre con la cámara, a veces con la cámara como defensa. Pongo la cámara adelante y me guardo, con miedo, a que esos bichos se metieran conmigo y te hicieran cualquier cosa. Así que, al principio, estaba con la camarita como escudo. Siempre hermoso. Siempre me quedé con las ganas de imprimir algo, hacer como un pasquín de ese material. ¡Ojalá que salga, todavía no salió, pero espero que salga!

—Saldrá. ¿Cómo pudiste acompañar las capas de la corporalidad del bufón?

—Fue un proceso muy natural. Al principio, caer en un lugar que se trabaja distinto fue un proceso de laburo que me llevó un par de encuentros adaptarme y descifrar por dónde iba y también me di cuenta que para ellos era algo nuevo, que estaban en la misma búsqueda, que esa experiencia, la experiencia del bufón, era nueva para todos.

A mí lo que me sorprendía es esa visión del bufón, de lo grotesco, hilvanar todas esas oscuridades, al principio, eran muy presentes, bien al frente. Después se fueron amoldando esas primeras ideas que tenían de babas, coso, que terminaron siendo una particularidad y esa particularidad se media en mayor o menor medida en torno a lo grupal. Me acuerdo que había jorobas, había uno en silla de rueda, entonces, me acuerdo cómo esas particularidades, al principio, eran muy grotescas y luego se fueron amoldando, lo fueron trabajando a medida que pasó el tiempo y, tal cual, cuando entró el vestuario y la escenografía, todo eso explotó, se unió y potenció. Esas complementariedades se acoplaron, por lo menos eso fue lo que yo viví.

Con el registro me pasó, por ejemplo, estar trabajando en la sala con los estudiantes de Actuación y, de repente, bajar, ir al subsuelo con los diseñadores, con la gente que estaba armando los vestuarios, pensando en un diseño de luces, en un diseño sonoro y fue interesante ver cómo se unían esas diferentes partes y como todo eso se iba armando.

Cuando se trae una cámara es un lente, es un elemento que traes, que hace ruido, es una barrera, al principio. Pero en Bufones fue la primera vez que logré

sentir que la cámara no solo desaparecía, yo también desaparecía, la presencia de ese aparato quedaba invisible por momentos y para mí eso fue un logro. Un logro darme cuenta que estaba totalmente integrado a ese proceso y a ese laburo, y a veces sentía la necesidad de observar no más, sentía la necesidad de parar un poco y ver cómo eso había avanzado sin sacar fotos y mirar y ver. Ahora hay maquillaje, ahora hay vestuario, ahora hay luces. Me permitía ver cómo eso avanzaba sin registrar todo el tiempo y eso fue muy interesante.

Ahora, con el tiempo, para este encuentro volví a ver las fotos y veía cómo al principio los estudiantes miraban la cámara, incluso hay una foto que sacó mi compañera, donde están tocando la cámara y después la cámara desapareció. Fue la primera experiencia que sentí que estaba superintegrado al proyecto y no era el fotógrafo que venía a sacar foto.

—¿Qué cambia en el EAC?

—Fue como volver a empezar. Sentía que habíamos, yo me incluí, que habíamos avanzado en algo y al llegar a ese espacio era como que volvía a empezar. Es un espacio que tiene mucha carga. Siempre fuimos de noche, no siempre tenía luces. Me acuerdo de los primeros ensayos en el lugar y de la gente que estaba totalmente emocionada por el lugar, estaba totalmente afectada, conmovida. Había hecho lo mismo y el resultado era otro, aparecieron las lágrimas, estaban afectados. Estábamos todos afectados. Me acuerdo que tomé unas fotos, al principio, dudé si hacerlas y después le disparé a la cara a de una estudiante de Diseño, que estaba llorando en el lugar sin aparente razón dentro de una celda. Entonces, el lugar hizo despuntar a los personajes, todo ajustó. Todo mutó. Intenté agregar ese espacio a la fotografía, tratando de ir hacia arriba y hacia abajo, intenté ir por los pasillos, aunque fuera peligroso, intenté ver la obra en todo su espacio, incluso la gente que fuera a ver la obra transitaría todo ese espacio. Se me estaba permitido registrarlo, fue un cambio, fue como volver a empezar. Es muy fuerte ese lugar, por lo menos yo lo viví de esa manera.

—¿Cómo te llevaste con el equipo docente? ¿Viviste la experiencia desde una posibilidad interdisciplinar?

—Sí, sin duda, para empezar la dupla Bellas Artes-EMAD, si bien son viejos conocidos, siempre hay que volver a comenzar. Tenemos métodos de trabajos muy distintos y, bueno, eso es como el primer cambio. Por otro lado, los tiempos son muy distintos, acá en Bellas Artes los tiempos son otros, no son los mismos tiempos a los que yo estoy acostumbrado. Después, al ir fotografiando por diferentes lugares de la Escuela, empecé a conocer diferentes docentes que tenían sus propios tiempos y métodos muy distintos, lo cual estaba buenísimo y, a veces, hizo que chocara en varios lugares. A mí me causaba mucha gracia, por ejemplo, ver cómo un grupo se quejaba del otro, “no tengo el vestuario” y los otros diciendo “¿se piensa que esto es magia”. Es parte del trabajo con cabezas de diferentes lugares, alguien lo encara más técnicamente, alguien más desde el cuerpo y con la excusa de la cámara, que es como una especie de pasaporte, también te permite entrar por diferentes lados, lo cual estuvo superinteresante y conocer distintos docentes. Después, hice otros registros de la EMAD y volví a reafirmar la diferencia de métodos de enseñanza que tiene cada uno, lo cual es fantástico y me pongo en el lugar del estudiante, de la ventaja de participar con distintos docentes, hacer una carrera con diferentes docentes. Cada uno le aporta cosas diferentes y eso es fantástico.

—¿Tuviste la oportunidad de contactar con tu bufón?

—A mí me hizo pensar en el poco conocimiento que tenía de mi cuerpo, la poca noción de mi cuerpo y de mi cuerpo en el espacio, el cuerpo individual y el cuerpo colectivo. Yo miraba ese cuerpo individual, que por momentos era una masa, uno solo, yo tenía otra noción de cuerpo. Incluso pensé en anotarme a la EMAD, todavía no lo he logrado, pero lo tengo pendiente. Me parece que me haría mucho bien, no para ser actor o diseñador, simplemente para permitirme la experiencia de conocerme desde otro lugar, vivenciar mi cuerpo desde el lugar del otro. Es un poco la condición teatral, lo que te permite el teatro es ser otro, los pensamientos y la actitud física de otra persona. Yo tenía un amigo en el grupo, un compañero de liceo, que estaba haciendo actuación, y me permitió verlo

desde otro lugar, de lo que él disfrutaba y para mí era un nuevo, era otra persona que yo no conocía, era una nueva persona que conocía en ese proceso. Eso me permitió el teatro. No hay otros lugares para eso, eso solo te lo permite el teatro.

—Es una experiencia sensorial en todo, olores y sonido, todo. Después, salimos de Bufones y volvemos al ámbito social donde parece que aquellos bufones, nuestros bufones, son unos marginales, ¿no?

—Sí, claro, por momentos está bueno ser un bufón, es básicamente un espacio para las cosas que imprimimos a diario, es un espacio donde lo correcto queda de lado, sobre todo ahora que esta distancia social se alargó y a estos seres no les importaba nada. Y eso estaba buenísimo, era un espacio de libertad que estuvo muy bueno vivir y a mí me hizo repensar un montón de cosas

—¿Te parece que están vigentes los bufones, que son necesarios?

—Sí, claro, totalmente. Y ahí me meto totalmente de atrevido. Me parece que los Bufones en la EMAD es un espacio para todos los estudiantes, que todos tienen que atravesar. Para mí fue importante hacer el registro de obra. Y también hacer el registro de obra dentro de Bufones, ir pensando “¿qué va a pasar hoy?”, reírte un rato, ir con miedo a ver qué hago, ¿qué hago si se meten conmigo? Y, claro, después no pasaba nada, era solo vivir esa fantasía de que capaz se metían conmigo. Todo eso me parece que es fantástico que nos sacuda un poquito; es fantástico, a veces encaramos la fotografía desde un lugar muy técnico, pero también lo puedes aplicar a lo que estás estudiando y está bueno sacudirte un poco, romper un poquito estas cosas y ver qué pasa. Probá, animate a ver qué pasa, y no quedarte solo en lo perfecto y en lo correctamente político. A veces está bueno sacudir.

—¿El bufón nos muestra el deformado que no siempre tenemos la posibilidad de ver?

—El bufón nos permite encontrar una calidez en la mirada de nuestras oscuridades que en otros lugares sociales serían imposibles. ¡Nos dolerá!

—Y esa mirada de Bufones la llevamos al resto de las cosas.

—Tal cual, y me parece que, en estos tiempos, ya en el segundo año de pandemia, estuvo bueno volver a revisar Bufones porque volví a esos lugares de encuentro, de proximidad. Está bueno hacer el ejercicio de una dosis de Bufones, de vez en cuando es necesario ver cosas que a veces no queremos ver.

—De alguna manera los bufones están vivos dentro nuestro.

—Sí y taponeados, a veces está bueno largar un poco más (risas). Es un poco de salud la experiencia de Bufones, nos dice que todos vamos para el barro.

—Estoy acá, para lo que necesites.

—Gracias, Analía, estuvo genial.

—La experiencia nos une.

—Tal cual. Abrazos.

Anexo VIII. Entrevista a Estudiante de Actuación IV

Junio de 2020, por Zoom.

La entrevista fue en abril de 2021. Es estudiante de Diseño, Expresión corporal y Actuación. Nos encontramos por Zoom.

—¿Cómo transitaste tú bufón?

—El bufón encuentra su posibilidad de hacer su vida en las limitaciones y, luego, como se incorpora al personaje que cuenta la historia. Dentro de lo que es el bufón, cuenta una historia y cuenta varias otras realidades en otros personajes. El bufón, el intérprete, el actor que crea el bufón, el narrador y desde ahí hasta la narrativa toda pasando por diferentes personajes. Era madre, era niño, era soldado. El bufón podía tomarse las libertades de hacer del narrador o el personaje, entonces, ese juego entraba y salía desde diferentes personajes, hasta del bufón.

Siempre estaba el bufón que, además, era el narrador e interpreta diferentes personajes. Se trataba de Semejante a la noche de Alejo Carpentier. El bufón contaba desde lo interno, desde lo picaresco del bufón, donde la tragedia a veces permitía el humor. El bufón narraba, presentaba la intimidad de los personajes y la representación de la narrativa.

En nuestro caso, no teníamos familia de bufones, normalmente funcionan en familias que se complementan, nos complementamos entre dos intérpretes, no teníamos muchas posibilidades, pero si intentábamos complementarnos. Cuando la familia es más grande las diferencias o limitaciones se pueden subsanar, es muy importante cómo se complementan las familias.

En nuestro caso, estábamos esperando el regreso de las batallas, la familia venía luego de una batalla, pero nunca llegarán. Esperábamos a aquellos que venían de las batallas y no llegaban.

A veces, yo la llevaba a ella, que era más pequeña y ella me ayudaba con las cosas que no podía.

—¿Qué características tenía tu bufón a nivel corporal, sus características físicas y sensoriales? ¿Cómo abordaste su corporalidad?

—Tenía una joroba muy grande, se unía esa joroba con la tapa de la cabeza, borraba el cuello, la espalda estaba encorvada, era medio tonto y tenía las piernas muy fuertes. Era masculino, no tenía género, pero se inclinaba a lo masculino.

Mi compañera era más femenina y pequeña, era más inteligente, veía cosas, era medio visionaria, pero más inteligente. Entonces, logramos cierta corporalidad. Mi bufón era bruto torpe, grandote, era tierra, no lograba liberarse de su torpeza. Mi compañera me ayudaba a manejar mi torpeza. Tenía una torpeza en la boca, por lo tanto, tenía dificultades en la voz, no lograba comunicarse bien, entonces, mi trabajo se centró mucho en lograr un timbre claro que trascendiera la prótesis que tenía en la boca. En eso nos concentramos mucho con Alberto, porque yo vengo del mundo de la danza y no tenía muchas herramientas en ese sentido.

El bufón toma el defecto o la deformidad, como una posibilidad de encontrar otra forma para su sobrevivencia. Me adapté a esas deformidades y me apoyé en ellas. Eso ayuda mucho a su funcionamiento.

—¿Cómo estuvo tu vínculo con los compañeros de Diseño?

—Siempre tuvimos muy buena comunicación. Mi esfuerzo era intentar explicar lo que yo intentaba hacer para que ellos se lo imaginaran. Ellos se lo imaginaban

más claramente que yo y me lo transmitían. Por eso, ellos siempre iban un rato más avanzados que nosotros, más adelante que nosotros, en el proceso, porque tenían una idea global del trabajo. Mientras los estudiantes de actuación, abordan los bufones en el cuerpo, los estudiantes de diseño abordan la escena en general, desde todos los rubros. Proponían, se ocupaban de la estética, nosotros de la estructura interna del personaje y en el medio negociamos. La estética también contenía elementos del mar, hongos, algas, moluscos, cucharitas, viaje, mar, batalla, barco. Teníamos un mundo muy rico.

Se construyó un buen camino de ida y vuelta sobre las ideas. Trabajamos también con un estudiante de Filosofía que nos aportó mucho para comprender esto. Apareció Nietzsche y también Foucault y eso ayudó a trabajar el discurso y la palabra.

—¿Es un trabajo interdisciplinar el bufón?

—Sí, claramente, en este caso solo éramos dos. Hicieron un buen trabajo, un gran trabajo, no solo porque construimos juntos un espacio que habitamos todos. Diseño aportó el espacio, el sonido, vestuario, escenografía luces, se encargaron de todo y eran cinco estudiantes. Desde su lado, fue un trabajo grande que rápidamente solucionaba problemas de forma simple. Eran prácticos, con poco hicieron mucho. Se trabajó muy bien, fue un trabajo muy importante en caracterización. Los estudiantes de Diseño hicieron un viaje sensorial que aportó mucho.

Después de hacer un ensayo, y estar en el personaje y abordar ese espacio, me resultó muy rico, brindando muchas posibilidades que no veíamos. Ni siquiera estaba el texto, pero ellos proponían espacios, colores, recorridos y vivencias. Al final, hubo texto que se presentó en canciones. Se trabajó eso de muchas maneras.

Las adaptaciones fueron en varios sentidos, tenía un grupo de compañeros que siempre intentó estimular y proponer, llevaron tierra a los ensayos...también llevaron ruedas (en referencia a materiales plásticos propuestos para el trabajo). Normalmente, soy quien lleva las cosas con las que los demás juegan, pero esta vez me gustó cambiar de rol, se veía el trabajo del compañero permanentemente. Nosotras también hicimos lo posible para estar presente, para darle esa energía que se necesitaba.

—¿Cómo estuvo tu vínculo con los docentes?

—Siempre trabajé muy próxima al profe... al resto de los docentes los conocía. Se trabajó muy bien con ellos, sentí que nos daban toda la atención. ¡Nos están mimando pila porque somos dos! ¡Estaban ahí! Teníamos muchas horas de maquillaje, teníamos un tiempo previo de dos horas. Ponemos música, tomamos mate y nos caracterizan.

Todo convivió, hubo momentos de crisis, de saturación porque no llegábamos, pero llorábamos un poquito, nos rompíamos y después llegábamos. Se trabajaba.

Conoció a mis compañeros de Diseño, ellos eran de otra generación y fue muy lindo trabajar con ellos.

—¿Qué te llevaste de Bufones?

—Me llevé el libro de Discurso y verdad de Foucault, funciona para cualquier cosa escénica, qué decimos, por qué lo decimos, cómo lo decimos y la experiencia escénica de estar actuando para compañeros y profesores de la EMAD.

Decía “me gusta estar atrás y arriba del escenario”, me pareció increíble verles las caras cuando se reían. Invité a mis amigas también. Disfruté mucho del trabajo con la compañera de Caracterización, muy mano a mano. Igual con el Docente de Actuación que trabajó montones para acompañarme. Siempre estaba intentando que yo entendiera lo que para mi compañera ya era una herramienta. Se armó un lindo vínculo y quedé supercontenta.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Corporalmente, me pareció tremenda experiencia, porque no sabía cómo crear un personaje a través del cuerpo y no psicológicamente. Pensábamos en todo el cuerpo cuando construimos el personaje, teníamos todo el cuerpo en el control de lo que queríamos. Pensábamos en cada partecita, dónde está el pie, la mano, cómo hago. El bufón dice mucho con el cuerpo, el bufón lo dice así con su cuerpo, su cuerpo es su máscara y desde allí se comunica, comunica lo que siente, lo que vive. Comprender realmente que la máscara es el cuerpo y que todo incluye la voz.

—¿Recomendarías Bufones?

—¡Claro!

—¿Por qué? ¿Qué le dirías a un compañero de la Escuela?

Le daría “para adelante”, claro, e incluso lo volvería hacer. Fue algo muy duro, corporalmente es un gran trabajo, es creación de uno que hace en comunión y eso está bueno. Quedé conforme con un montón de ideas que tenía y las pude plasmar.

El diseño es un gran desafío, sobre todo para vestuario, pero se pasa muy bien, no solo es una tela, sino que tenés un mundo rico, desde poliuretano expandido hasta cucharitas. Es muy rico en la experimentación, en la prueba, en el ensayo y en el error. Es un mundo de texturas el bufón. Sentís que el bufón está vivo. A veces me sale alguna mirada (risas). ¡Sí, está siempre!, no solo creás algo que querés, sino algo propio y eso se queda. Te ayuda con tus dificultades, un tartamudeo te enfrenta a tus deformidades y a amigarse con tus demonios, con tus sombras.

Gracias.

Anexo IX. Entrevista a Estudiante de Diseño IV

Martes 2 de septiembre de 2021, en la EMAD.

—Revisamos el proceso de *Aguas Salobres*, en el año en que se incluyó una experiencia reflexiva con un estudiante de Licenciatura en Filosofía de la FHCE. La inclusión de esta persona, en un principio, estuvo buena. Él era un apasionado por lo que hacía, pero su preparación no estaba tan enfocada hacia nosotros, no hacía los bufones o al hecho teatral, entonces, ese saber que, aunque era muy interesante a mí, en ese momento no me servía. Quizás perdimos algunas clases que estaban buenas, que necesitábamos enfocarlas para otro lugar. Nosotros como estudiantes tuvimos la necesidad de plantear el cierre.

Segundo es un año muy matador, yo estaba durmiendo tres horas y si me ponés una clase teórica yo me duermo. Entonces, era raro plantearle eso, pero era necesario.

—¿Qué te pasó con el proceso de *Bufones*?

—Bueno, creo que esto va un poco de la mano cómo uno vive la EMAD. Yo entré a la Escuela sin que nadie me presentara algo con rosas y flores, sino que yo ya sabía que era un poco por aquellas formas.

—¿Cuáles son esas formas?

—Me habían dicho que la amas o la odias, que era un poco polarizada, que fomentaba un poco la esclavitud estudiantil. Imaginate que cuando empecé a pensar en el ingreso trabajaba con dos egresados que me daban sus apreciaciones. Hay gente que viene del liceo y sí, a esa gente se les había presentado como una maravilla, pero después, tuvieron un cachetazo.

Pero lo que me pasó con *Bufones* es que en realidad es algo muy experimental e intenso. Me interesaba que estuviera en segundo porque vos ahí podés definir qué orientación tomar. Yo entré con ganas de experimentar diversas áreas, un poco abiertas a lo que venía y también porque necesitaba los créditos. En lo personal, yo no me llevaba especialmente bien con las personas de mi generación, pero sabía que en *Bufones* estarían las personas con las cuales podía trabajar y logramos hacer un buen equipo.

—¿Y qué te dejó?

—Me dejó muchas cosas, quizá si bien no se dio del todo, la aspiración era un diseño global, había algunas cosas que se plantearon en un inicio, la posibilidad de experimentar en todas las áreas. Las cosas se laxaron un poco más, yo necesitaba una experiencia más activa. Igual, nosotros teníamos mil entregas y ustedes también tenían muchas entregas.

—Al final hiciste sonido y escenografía. ¿Cómo llegaste a eso?

—A mí me pasó que, con luces, en realidad, no me sentía segura. La experiencia previa de luces en primero y en segundo fue estudiar para salvar y ya está. No me había amigado mucho con la orientación y quizás por eso no me sentí tan segura de adoptar ese rol o incidir sobre esa área. Creo que también fue porque no se dieron esas mini jornadas donde todos hicimos todo. En realidad, compramos materiales para hacer un montón de cosas y se habló de hacer un montón de cosas que al final no sucedieron. Al final, la compañera que es maquilladora se terminó encargando del maquillaje y nosotros pululamos por diferentes áreas. La intenté ayudar también, pero me sentía insegura.



—*De todas formas, ¿qué pasó con el sonido?, ¿qué pasó con la escenografía?*

—*Yo ya sabía que iba a ser escenografía, entré pensando que sería como mi área segura, ya había hecho talleres, me sentía segura en todos esos casos, desde ahí. En cuanto a vestuario, en realidad, en casa hay un taller de costura, entonces, estoy familiarizada con eso, aunque un poco peleada con el área, por eso preferí no tomarlo. Sonido, al final, como había hecho audiovisuales, y siempre me había copado mucho el área de sonido, pensé que era la oportunidad. Nadie quiere hacer sonido y, bueno, “lo voy a hacer yo” y estuvo muy bueno porque a partir de ahí después tomé esa orientación no reconocida, Diseño de espacio sonoro, un área a desarrollar. Ahora, en realidad, trabajo más de eso, operando y diseñando espacio sonoro más que de escenografía, que en teoría es lo que estudié.*

—*¿Tus bases del diseño sonoro aparecieron en Bufones?*

—*Sí.*

—*¿Y de ahí te formaste?*

—*Sí.*

—*¿Tu formación y desarrollo en el medio hoy se apoya allí?*

—*Sí. Ahora me estoy formando un poco más tomando talleres.*

No es poco eso que, de un accidente de un curso que quizás podría haber funcionado de muchas maneras, funcionó de una, que te permite contactar con un área específica y que hoy, además, estés desarrollándote en el medio es de celebrar.

¡Sí! Continúe formándome, pero ahí estuvieron las bases creativas que me despertaron el interés, lo agarré de ahí, puro y duro.

—*¿Cómo fue tu relación con las estudiantes que trabajan la interpretación?*

—*Superbién. No me acuerdo mucho.*

—*¿Recordás que investigando logramos establecer en el pizarrón los ejes de la escenografía que era una cruz en el espacio y las esperamos en la sala con esa instalación a recorrer?*

—*Es cierto.*

—*Lo descubrieron en grupo y lo llevamos al espacio, lo plasmamos con las gradas. Cuando llegaron las compañeras encontraron las diferentes escenas en el espacio, listas para habitar.*

—*¡Sí! Fue muy experimental, estuvo bueno. Y eso nos dio la pauta de incluir las gradas en el movimiento escenográfico. Sí, eso derivó en el movimiento de la escena, fue un poco loco.*

—*¿Qué fue un poco loco? ¿Qué sentíamos a la gente en las gradas y las movíamos a sangre, a brazo?*

—*Por eso no hay término medio, acá (risas). Sentemos a 60 personas en un cuadradito con rueditas que vamos a mover cuatro personas a brazo (risas). Yo estaba como una diosa en la consola, pero veía cómo trabajaban ustedes, cómo se esforzaban para que las gradas quedaran bien. Y si alguien se movía mal, el otro puteaba y cinchaban. Era muy divertido (risas). Muy absurdo eso, todas las estaciones.*



—**En ese momento nos parecía válido.**

—No había chance. ¡Tuvimos una idea y la sostuvimos!

—**¡Era lo que necesitábamos en ese momento!**

—¡Matar o morir! Nosotros también como estudiantes hacíamos mucho trabajo nuestro, capaz que no teníamos el acompañamiento que necesitábamos, pero pensábamos que estaba bueno hacer lo que nos interesaba. “¿Qué te gustaría hacer a vos?”, “bueno, vamo’ a darle”. También cómo aprovechamos a experimentar y aprender.

A veces era experimentarse, ¡era muy eso! Como si fuera un campo de guerra donde vos vas saltando las pequeñas minas y capaz aprendés más de tu actitud física de saltar que de cómo tenés que esquivar minas, no porque las minas te estén enseñando sino porque vos estás aprendiendo de ti. Siento que a veces se da eso, y no sé si siempre está bueno porque al menos, como yo considero, esto es otra cosa, pero a mí me han propuesto dar talleres y no me he animado porque no quiero repetir patrones de cosas que han sucedido.

—**Hay dos cosas, primero animáte y confía en tu saber hacer, y segundo, ¡contá conmigo! Estoy a las órdenes, muy modestamente lo digo.**

—A veces siento que el docente no tiene todas las ganas de pasarme todo su aprendizaje, yo aprendo un poco porque le voy succionando la información.

—**La verdad que lo que pasa es que la mayor parte de los docentes no tuvieron una formación tal. Venimos de los oficios y no tenemos formación docente. La gran mayoría damos clases como nos hubiera gustado aprender o, de lo contrario, cómo aprendió su oficio trata de transmitirlo. A partir de ahí cada uno indaga en sus necesidades pedagógicas.**

—Eso no quita que no haya profesores excelentes y que uno no salga con un bagaje de cosas que son importantes y también en cuanto a la calidad artística. Yo después me puse a pensar que en realidad la muestra, el examen de Bufones, fue una cosa que yo sé que voy a recordar por toda mi existencia. También porque se logró mucha calidad artística. Se logró algo que tenía vida propia, el proyecto tenía vida propia. A veces salimos y por más que tengamos la intención de lograr algo que esté bueno, a veces no se da. El grupo no responde o vos no te sentís tan estimulado y no sale algo tan bueno. En ese momento yo estaba en segundo, ahora estoy en un quinto, sexto.

Y como que esas cosas no surgen todo el tiempo y están de más que surjan ese año dentro de un marco contenido de aprendizaje, de creación. Terminó siendo un espectáculo vivo, a pesar de los pesares, de los desencuentros de los docentes y estudiantes, a pesar de que el tiempo nos apremió a todos, a pesar terminó siendo un espectáculo vivo.

Yo lo recuerdo como un buen exponente del curso de Bufones. Logré separar lo que fue la obra de lo que fue el proceso. El proceso fue tan absurdo que hoy me río. La obra la recuerdo con mucho cariño y nos obligó a salir de las zonas de confort, nos obligó a salir de los límites, lo recuerdo un poco desde ahí. Siento que el proceso fue un poco absurdo.

—**¿Qué cambiarías frente a una nueva posibilidad de Bufones?**

—Creo que exploramos otras áreas que no puede explorar y me lo tomaría más como un juego, que es lo que es. A veces sucede en la Escuela que los exámenes pasan de ser un proyecto estudiantil a ser un espectáculo y a veces uno no está preparado para eso. ¡Ni para trabajar afuera! Tu rol como estudiante cambia muy rápido, a veces pasas a ser responsable de algo en lo que te estás formando y aun estás muy inseguro. Por ejemplo, me acuerdo que nosotros para hacer el

montaje en la sala, para hacer esa experimentación y todo lo que hicimos, nos quedamos varias veces sin dormir, incluso dormimos en la Escuela cuatro horas arriba de un puff con hongos y bajábamos y comprábamos una coquita y seguíamos sobreviviendo a base de azúcar y milanesa. Y trabajábamos, trabajábamos, llorábamos, trabajábamos, llorábamos, trabajábamos, poníamos música, bailábamos un poco, trabajábamos.

—¿Pero eso era por la Escuela o por Bufones?

—Eso era por Bufones. Las entregas habían terminado, pero estábamos con Bufones. Igual arrastramos agotamiento de esas entregas previas. Algo que sucedió fue que después de esas jornadas, y de trabajar en situaciones infrahumanas muy límites, sucedía que llegábamos al ensayo felices de todo lo que habíamos logrado y venía un docente y te decía “ahora falta esto, esto y esto”. Había un montón de cosas que no logramos atravesar bien, porque necesitábamos que nos reconocieran esos pequeños logros. Entonces, siempre era angustia y drama y ¡baile y coca cola! (risas).

¿No estaban viendo todo lo que yo estoy haciendo? Una vez pasó con el Docente de Actuación, que quería que yo cambiara toda la música a una semana del examen y yo no le dije nada y me angustié. Era un montón de investigación y de esfuerzos que no se veían. A veces nos exigían como si fuéramos profesionales y éramos estudiantes y nos estábamos formando.

—¿Qué cambiarías si hicieras este curso de nuevo?

—Me lo tomaría como un juego, me lo tomaría más como un laboratorio de creación.

—¿Y qué esperas de un laboratorio de creación?

—Buena pregunta. Libertad, apertura creativa, una guía docente.

Porque capaz era eso Bufones 2018, un laboratorio creativo, para que vivieran esas cosas, de hecho, generaste compromiso en un área que no te lo esperabas y hoy te relacionas profesionalmente desde allí.

¡Sí! Quizás estaría bueno tener más recursos técnicos para abordar la creatividad que Bufones te ofrece, quizás pequeños talleres de recursos técnicos-artísticos, digamos.

—O sea, ¿le pedirías a un laboratorio creativo tener pequeños talleres que te brinden recursos técnicos-artísticos de una forma lúdica, jugando?

—Sí. Porque si no sabes que podés hacer algo, nunca vas a elegir desarrollarlo, nunca vas a saber que te ofrece el abanico si no lo abris. En segundo, el abanico a nivel técnico es muy cerrado. Bufones te ofrece una cantidad de cosas para hacer que no sabes que existen, sobre todo, porque Estilos y géneros puros, el curso troncal, no te los ofrece, no te da la posibilidad de experimentar. Es resolutivo y formal, sin desarrollo.

—¿Qué hacía que dejaran todo si no se sentían acompañados por los docentes? Porque por los créditos ya no era todo ese esfuerzo.

—Nosotros nos llevamos muy bien, fue respeto y compromiso por el trabajo de la persona que teníamos al lado.

—¡Qué lindo! ¡Los felicito!

—Muchas gracias. Ahora somos amigas, nos estábamos experimentando. No todo era por el otro, también asumimos nuestros riesgos individuales, generamos una red que nos autocontenía. Al final, vimos también una respuesta docente sobre el final del proceso que nos estimuló y logramos ponerle nafta al tanque porque si no ¡sería imposible!



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Gracias.

¡A ti!



Anexo X. Entrevista a Estudiante de Diseño V

Se realizó esta reunión por Zoom el 8 de abril de 2021.

Empezamos el encuentro revisando la experiencia de los ejercicios planteados y cómo él, se vinculó al Diseño en el 2019, conjuntamente a un grupo de estudiantes de Actuación, doce mascarar corporales definidas exclusivamente para cada uno de los bufones y bufonas de esa troupe.

Le planteo en términos de Ellsworth (2005), si recuerda que “no tenemos certezas, ni garantías ni control” para transitar un proceso de aprendizaje.

—¡Fue un torbellino! (se ríe).

—¿Fue así, ¿no?

—¡Sí! Fue bastante así, ¡se sintió así! Fue abrumador en todo momento y en ningún segundo dejó de serlo, pero aun así estuvo bien.

Empezamos a revisar el recorrido juntos y recordamos que en un momento... fuimos tres. Empezamos con dos compañeros más, uno de ellos estudiante de sonido, y yo. Tres en total.

—**Cuando tu compañera de diseño se fue, ¿decidiste hacer la máscara corporal?**

—¡Sí, era la que quedaba! ¡Sí! ¡Fui tan iluso al pensar que podía hacer escenografía o iluminación y, bueno, era lo que quedaba y terminé haciendo la corporalidad total! ¡Fui tan iluso!

—**(Acordamos empezar por ahí). ¿Cómo viviste el primer encuentro? ¿Con qué expectativas te anotaste a Bufones?**

—En verdad, yo empecé anotándome para ser actor. Me acuerdo que empecé trabajando como actor, fueron dos o tres clases. Como yo soy actor sentía que necesitaba trabajar y Bufones me parecía que era algo perverso que me llamó la atención y me anoté. Y después fue un poco por necesidad y libertad. Alguien tenía que hacerlo y había pocos diseñadores, por suerte había presupuesto y, bueno, yo dije que lo hacía yo y fue bastante divertido. Me acuerdo que en los primeros encuentros ustedes (los diseñadores) estaban haciendo unas grandes carteleras, unos grandes paneles, unas grandes carpetas con unos grandes dibujos de mi compañera, muy conceptual, muy buenos, de los bichos, pero no entendía mucho. Fue un poco así, me acuerdo que el primer ejercicio como diseñador fue en el asunto del maquillaje, fue el primer acercamiento desde el punto de vista del diseño. Entregué el moodboard del diseño.

Tenía libertad porque éramos pocos para mucho trabajo y a mí me gusta la comunicación que se da con dos personas en el vestuario. Si hubiéramos sido tres hubiéramos sido una multitud, pero en ese momento teníamos un muy buen diálogo con mi compañera y encaramos juntos. En primero y segundo año te enseñan mucha técnica, pero no tienes la oportunidad de usarlo. Nunca diseñé para una obra particularmente. Ahí teníamos una obra, presupuesto y éramos cuatro estudiantes, entonces para mí era ¡uf! ¡Esto está de más! Le quise meter diente por la experiencia que me iba a dar y fue bastante así. Después, cuando mi compañera se fue, ahí fue una cagada, entré un poco en pánico, no sabía si iba a dejar yo, al final no dejé porque me tiraron para adelante mis compañeros de carrera. Los de Actuación me decían “¡vení, lo hacemos nosotros, decinos qué hacer!”.

El primer ejercicio era poner en el moodboard los conceptos generales de la obra, la estética del espectáculo, es decir, los niveles matéricos que íbamos a utilizar. En ese momento yo estaba interesado en el espacio, había presentado maderas, alambre, metales, en cierto punto, y luego todo eso fue girando para el cuerpo, así que el proceso se fue transformando, quedaron unos palos no más. Se metió mucho en el trabajo de la piel y lo que quise intentar que fuera carne (la

chuleta). Pinté mucho tiempo, mucha piel, mucha chuleta y mucha carne. ¡Cecilia, presentó la piel y yo la seguí! Ella era muy buena en dibujo, yo nunca supe dibujar muy bien y después ya fue un feedback muy constante con los estudiantes de Actuación. Ahí se fue para cada uno de ellos. Tenía muchos bufones, tenía varios factores a tener en cuenta. El bufón es un bufón, un personaje, un actor. Cada bufón es un mundo distinto. El bufón tiene muchas capas, si el bufón tiene una joroba, el animal que representaba tenía que tener esa joroba y el actor sostener al animal y al bufón, por lo tanto, debía atender todas esas necesidades en simultáneo. Tenía cosas que inmovilizaban, que impedían, que limitaban. Por ejemplo, si era una pata de palo para el bufón, el animal llevaría pata de palo y ese palo debía ser amigable para la interpretación del actor. Había muchos animales, ovejas, cuervos, cerdos, mucho bicho, también había pieles y plumas. En verdad lo que terminé haciendo fue ir a Incuer y traer los retazos que venden por kilo de pelo de animal y tirarlo en la escena porque servía mucho. Hubo excepciones, donde tenía que hacer cosas distintas. Me acuerdo la oveja, por ejemplo, que era diferente, tenía una campera de cuero, el pájaro, por ejemplo, también era diferente, era un cuervo, se hizo con piel de sol y pinturas. Y eso se acompañaba con el sonido del cuervo y resultaba.

—Fue un proceso que se diseñaba y que se realizaba en forma simultánea, ¿verdad?

—¡Sí! Me acuerdo que estaba en paralelo la solución para los actores y el diseño. Me acuerdo que en un momento ustedes los profes cayeron con cajas y eran jorobas. Así que ahí estaban las jorobas que ellos necesitaban, mientras yo aprendía a hacer una joroba.

Ellos se planteaban las jorobas con telas y cintas y yo se las hacía. Fue muy sobre la marcha, había mucha cosa para hacer y yo con la tela no me entendía muy bien. El primer acercamiento a la costura fue contigo, tanto en máquina como en mano, lo aprendí contigo. El proceso fue en paralelo, ellos fueron planteando sus necesidades y yo ajustando mi diseño, que en un momento solo había que realizarlo. Fue bueno que fuera así la fabricación de las jorobas. Recuerdo que me diste una de lienzo y yo hice de nylon y de carne. Se fue dando muy paulatinamente.

Ellos venían a ofrecerme cosas. Yo trabajaba todo el tiempo (en el espacio de realización) y ellos pasaban y me preguntaban cómo estaba con el material. Ellos también diseñan cosas en cierto punto. Me acuerdo de una compañera de actuación, ella estaba constantemente diciendo “hay esto, hay lo otro” y después venía y me decía “hay, esto me gustó mucho”, después otros pasaban y me decían: “—¿Me hiciste algo? —No— contestaba. —“¡Bueno, gracias!” Y se iba (risas).

Me acuerdo que pasaba uno que estaba re enojado conmigo, porque yo lo tenía ahí rezagado y nunca le hacía nada. Después le hice todo de una y me quedé chocho de la vida. Era un actor de la mentalidad, de los que vienen a actuar y no va hacer las cosas de diseño. Yo no lo critico. Igual él nunca me dio problemas. Había algunos que tenían re cuidadito su vestuario y otros que llegaban se ataban las cosas ahí en el momento y salían así... a la guerra. Por suerte, el vestuario era muy permeable para ser así. No quiero justificarlo por ser un vestuario de bufones, pero el hecho de que no fuera prolijo, lindo y limpio me ayudó mucho.

La pintura corporal me ayudó mucho. Las ataduras me ayudaron mucho. El film (nylon) fue una buena solución. Se creó algo lindo. Yo pasé por todos los estados de locura.

Al final, yo tenía unas ideas en relación a las etiquetas que no pude implementar porque había una especie de crítica al manejo de la carne. De todas formas, yo no defendí mucho la idea porque era un concepto muy traído de los pelos, ¿viste? La idea quedó atrás. La obra era muy fuerte, no necesitaba que yo le agregara algo con un mensaje en el vestuario; esa idea era ruido y estuvo bien que cayera.

Hubo muchas pruebas de técnica con calor que no quedaron bien, hubo un trabajo con el PVC que estuvo muy bueno (recuerda la construcción de las cabezas).

Vino la piel y mató todo, me tiré por ahí.

Capaz para ellos no era lo mejor, en términos opinables de estética, pero solucionó montones ir a Incuer. Al principio no lo entendieron, había una que se

quejaba, pero después quedaron chochos. Ellos estaban semi en bolas, pero no les molestaba.

Había una compañera que era muy amable (era un amor la actriz esa), tenía una pata de carne, se hacía con chuletas, nylon y luego chuletas de nuevo y se sellaba con film. Además, ella no doblaba la rodilla, parecía gangrena, pero ella no se quejaba, era muy amable, chorreaba.

—¡Después, te metiste a la escena!

—¡Sí, bueno, se daba! Viste que el Docente de Actuación, es bastante permeable y yo tengo eso de actuación y se dio. Tuve la ansiedad y me encajé cosas que habían sobrado. Bueno, fue un afán mío, no participé de la escena, la escena me quedaba al margen y aun así estuvo bueno. El saludo fue importante, saludé desde el bufón que había empezado a construir. Terminó un poco como empezó, un poquito y un poquito (risas).

—¿Qué te dejó Bufones?

—De todo un poco. Yo soy una persona de manos a la maza y eso de un principio a fin fue así y me gustó. ¡Me gusta hacerlo! Me acuerdo que estaba horas encastrándome y eso era muy disfrutable. Quizás la experiencia que no manejé muy bien fue lo del presupuesto, se me vino muy encima, no manejé los tiempos. Me dejó la experiencia de haberlo hecho. Sé que la rama de vestuario es la que lleva mucho trabajo y la que menos se ve, pero disfruto mucho el hecho de estar todo el tiempo en un proceso de producción, conceptual y técnica. Me dejó un muy buen gusto. Es más, intento volver a hacer la materia Bufones, es muy libre. No es un realismo, es muy libre para el diseñador y eso fue muy divertido. Me dejó la experiencia que no había vivido de diseñar una obra, cómo encaja una idea en una escala de escena, con un director que tenía las ideas claras. Me dejó la experiencia de haberlo hecho y el placer de haberlo hecho. Fue todo. Al final, yo estaba agotado porque necesitaba terminar. Sabía que iba a salir. No aprendí mucha técnica, pero tampoco me preocupé. Me acuerdo que mucha cosa fue agarrar un hilo y una aguja y ver cómo quedaba eso y estuvo hermoso que fuera así.

Desde el diseño, desde que caí a ver los carteles hasta haberlo realizado fue mi primera experiencia en diseñar una obra. Sentí que colapsé en algún momento, pero ¡me felicitaron y todo! Fue mi primera experiencia con presupuesto. Estuvo muy bueno.

—¿Cómo te llevaste con un equipo de cinco profes?

—¡Fa, yo contaba por ahí! Sin contar al Indio, son cuatro profes y cuatro alumnos, ¿qué vamos hacer? Nadie entendía. Nadie entendía eso. Estaba bueno. Tenías para hablar de todo. Igual algún profe se me escapó, no tuve la posibilidad de trabajar mucho en iluminación, porque fue el área de otro compañero, Sonido también estaba cubierto, pero quedaba el trabajo de Caracterización y de TOM, y estuvo muy bueno porque eran dos frentes distintos. Me acuerdo que estuve mucho más de la mano contigo, porque de vestuario sabía poca cosa, de maquillaje sabía menos, así que fue de mucha ayuda la Docente. Me ofrecía las técnicas directas y yo las aplicaba. Aparte, tenían buena comunicación entre ustedes y eran bastante libres. Sentí que me acompañaban, que me respaldaban. Viste que hoy en día los profesores son más como tutores y eso me gustó, porque no me decían qué era lo que tenía que hacer y estuvo bueno. En un momento Caracterización me trajo material y yo lo incorporé; cuando lo aprendí se sumó una compañera nueva de Diseño para acompañarme en la experiencia. Yo le decía lo que tenía que hacer, ahí yo necesitaba ayuda para aplicar en los ensayos el maquillaje corporal y eso lo hacíamos los tres juntos. Eso duró una semana. No pude abarcar todas las áreas, pero trabajé concentrado en esas dos y vi los resultados.

—De las corporalidades resultantes, de los cuerpos en el espacio, ¿cuál te parece que quedó mejor acabado?

—Belu, por ejemplo, como te dije, venía mucho y ella se lo armó. Ella logró amalgamar con el vestuario, lo tenía muy incorporado. Había otros que tenían

pilchas puestas y, más allá de que ellos estaban copados, eran pilchas puestas, lo tenían incorporados, pero eran pilchas puestas. Por ejemplo, recuerdo un compañero de Actuación que hacía de humano, un personaje de la granja, y después de chanco. Entonces, agarré un chaleco (todos tenían bóxer), le metí unos cachos de cuero arriba y funcionó pila, le hice una aplicación en la boca, agarré como un alambre y le torcí la boca. Él hablaba así, con la boca torcida, para atrás, y yo le puse un gancho que lo ayudaba a aguantar la mejilla y funcionó. Chaleco, gancho, patas con carne, él además traía una fusta y con la actuación lo hizo brillar, lo relucía.

Después, algunos siempre traen problemas, después de los ensayos. Yo pensaba que podía dedicarme a una cosa que tenía para terminar y ellos venían con cosas que necesitaban ajustes, era de nunca acabar, eso no me gustaba mucho.

El cuervo, por ejemplo, era complejo, me dio bastante laburo, tenía una joroba, un chaleco de plumas y después tenía una panza enorme que era desagradable. La panza le caía, él era flaco, quedaba raro, además, él era muy buen actor, lograba algo muy desagradable. Y me gustó mucho el que yo me puse al final, no sé si fue por el amor, porque la verdad eran los restos, literal, agarré lo que quedaba, un resto de todo y funcionó. Tomé unos ganchos del personaje del Chanco, me puse uno de cada lado, los ajustamos con la compañera que me asistía, después yo tenía los pelos re largos y como pensé en un caballo, logramos hacer como una especie de crin, de cresta de caballo, que pintamos con maquillaje. Agarré cada pedazo de cuero que andaba por ahí y quedó como una cosa bastante desagradable. A eso le sumé una de las jorobitas que había descartado porque le faltaba costura de un lado y le coloqué chuletitas apretadas. Eso parecía que se caía, se chorreaba, se le caía y me gustó pila.

Aparte, yo estaba en la Escuela desde que abría la EMAD y, claro, me bañaba cuando llegaba a casa, pero iba quedando algo de pintura porque yo me manchaba todos los días trabajando y la pintura se acumulaba. Me manchaba un poco, pero no me tomaba la molestia de quitarla. Cuando presenté a mi bufón, la pintura estaba ahí, había mucho trabajo acumulado. ¡Por cariño me gustó! Por resultado diría que el del humano de la granja fue el mejor logrado.

—¿Llegaste a conectar con tu bufón?

—Yo creo que no, yo no llegué a conectar con el bufón, hice ese bufón que fue mío y estuvo bien para mí, pero un bufón lleva mucho más trabajo psicológico y físico para salir a la cancha. Por eso siempre pienso que tengo que hacer la materia de nuevo, porque, de verdad, es hacer una obra. Diseñar una obra en serio. Es la primera vez que hacemos una obra. Por eso, no está bueno hacer Bufones para aprobar la materia sino para hacer la experiencia mismo. Después, salí de ahí y fui a hacer tragedia.

Anexo XI. Entrevista a Estudiante de Diseño VI

La entrevista fue realizada el 15 de diciembre de 2021 en la EMAD.

Mi espacio de interés son los gigantes, no los molinos de viento.

—¿Por qué te sumaste a Bufones?

—Lo que más me motivó para hacer Bufones fue tener todas las chances posibles. Yo me anoté a todas las materias, los cuatro semestres que vengo haciendo, y es como que necesito probar todo lo que hay. Necesitaba hacer algo a una escala distinta, digamos, no toda la generación, sino pocas personas, y eso me daba curiosidad. Además, sabía que desde la docencia no se daba esa verticalidad que se da generalmente en la Escuela, sino que es más horizontal, ver por donde quiero ir y encontrar con los docentes cómo lo hago. Quería aprovechar las distintas oportunidades que da la Escuela.

—¿Qué te atraía de Bufones?

—No sabía nada, lo único que sabía de bufones era lo que había visto en la ópera Rigoletto, pero eso no tenía nada que ver con el trabajo que se presentaba acá. Fuera de eso, no sabía nada de nada.

—Contame de tu primera clase, del encuentro donde estuvimos todos juntos.

—Eso fue muy intenso, porque nosotros en Diseño no tenemos materias en las que nos movemos, nosotros trabajamos sentados en la mesa creando algo, pero no tenemos la instancia de explorar nuestro cuerpo físico como creadores, que me parece que eso puede ser algo superenriquecedor para saber hacer algo, para alguien que sí se tiene que mover. Lo nuestro es mucho dibujo, trabajo digital, dibujando planos, pero esto me ayudó a ver que lo que yo haga tiene que potenciar esos movimientos que puedan desarrollar después los demás. Fue intenso ese trabajo físico porque no me lo esperaba.

—¿Cómo viviste el acercamiento a los impedimentos?

—Al principio con un poco de cosa, como de miedo a lastimar, con mucho cuidado hacia los cuerpos de los compañeros. Yo hice luego una investigación sobre nudos de seguridad, qué tipo de materiales eran mejor usar, qué hacer si alguien presentaba calambres o ansiedad. Por el hecho de estar impedido era una posibilidad, lo viví desde un lugar muy cuidadoso y siempre diciéndoles a ellos que tenían el control, que era solo cosa de comunicar, decir, pedir, para soltar o aflojar. Estuve muy insistente con eso para que todo el tiempo supieran que yo estaba atenta, aunque ellos estuvieran con el impedimento.

—¿Te parece apropiado como camino posible limitar los movimientos del intérprete?

—Sí. Me parece que sí, porque hacer el camino contrario, hacer el vestuario y luego pensar el impedimento, sería como adaptar algo que está hecho a algo que se va a usar de otra manera. Habría un camino transitado que no hubiera aportado, está bueno construirlo, en este caso, desde cero al vestuario y pensar “bueno, esta parte del cuerpo no existe o está deformada o no se puede mover”. Entonces, hay que tener en cuenta la forma desde el inicio. También es importante para ellos saber que no tienen ese brazo. Entonces, está bueno que no lo usen, ayuda a los estudiantes de las dos carreras.

—Sí. Nosotros nos adueñamos de los diagnósticos que tienen.

—Sí, son muy útiles estos diagnósticos, ellos pueden explicar bien esos conceptos, escoliosis en la primera vértebra. Nosotros necesitamos visualizar eso. También las patologías mentales, eso ayuda, da información, es importante tenerlo en cuenta, por ejemplo, el pelo partido al medio era porque era un coqueto,

aunque fuera atrofiado y viejo. Es fundamental comprender todas esas patologías.

—¿Cómo viviste el trabajo de las texturas?

—Me hubiera gustado tener más registro de eso, creo que exploré poco, me perdí un poco de explorar por mis inseguridades, porque me preocupaba llegar a algo. No sabía muy bien por dónde arrancar, me perdí de explorar por medio a no llegar, pensaba “no tengo todos los materiales disponibles, no puedo empezar” y, bueno, eso me limitó, pero lo que se exploró fue superinteresante. Había un montón de material y yo me había enfocado en lo que no tenía, es algo a superar. No puedo esperar a tener todo, tengo que empezar con lo que hay y ponerle dedicación y trabajo. Luego, si aparece más sumarlo, en caso de que ayude a la creación. Y ver cómo eso se enriquece. Pensaba que necesitaba herramientas y me olvidaba que podía pedir prestado. En la Escuela hay un montón de herramientas y hay muchos compañeros que pueden tener y prestar. Es increíble lo que rinde un material ¡La limitación está acá (se señala la cabeza, risas)! ¡Es algo a seguir trabajando!

—¿Es algo en lo que todos tenemos que trabajar!

—Usé materiales que no sabía qué podía usar, nuevos, las texturas rendían, por ejemplo, la arpillera es un material muy diverso, se puede tinter, deshilar, pegar. La lana de colchón que llevé estaba casi como basura en casa. No sabía en qué usarla y ahí se pudo utilizar, daba diferentes sensaciones, inimaginables. El látex era otro tema. No lo había utilizado, se pudieron lograr una cantidad de texturas que voy a seguir indagando. No sabía cómo se usaba ni para qué. En todas las telas lograba un efecto diferente y, en ese sentido, es un enriquecimiento que me dejó el proceso. Lo mismo pasaba en las pieles de los compañeros, en todos se veía diferente.

—¿Cómo viviste el laboratorio de las túnicas y las máscaras?

—Eso me pareció la bajada a tierra más grande. Hasta entonces habíamos hecho un montón de dibujitos, que estaba buenísimo y se usó pila ese material, pero poner una fecha límite ayudó a concentrar la tarea. Voy explorando, pero a la hora de concretar me cuesta. Necesito ese límite, independientemente de que sea necesario indagar, pero sí que reunir todo eso ayuda a concretar que tengo y lo que falta.

El trabajo que se hace tiene un objetivo y un fin, pero se empieza a ver cuando se prueba en escena, si no lo llevás y no lo ves funcionar, no sabes lo que tienes. En el caso de la luz, quizás no sabés muy claro cómo será hasta que la colocas y lo mismo sucede con lo matérico.

—La idea es llegar desde la máscara del bufón a la escena total. Nosotros tenemos la posibilidad de indagar donde nos interese trabajar. Bufones propone una amplia gama de desarrollo para incursionar a sus anchas y en tan diferentes aspectos.

—Sí. En las troncales funciona de otra forma, somos todos haciendo todo y eso limita un poco el trabajo personal. Acá es diferente, somos pocos trabajando donde nos interesa trabajar y eso es muy enriquecedor. Logré ver fotos de años anteriores y veo que todo es muy diferente, vi un trabajo con papel film, que tiene un lenguaje en escena increíble. La idea es trabajar con lo que hay y explorar, por eso me parece muy rico tener la posibilidad de darle la oportunidad a un material que, en principio, no estaba pensado para la escena y puede funcionar.

—¿Cómo te llevaste con el sonido y la iluminación?

—Me pareció muy divertido, iluminación me interesa mucho, y también fue casi que clases particulares porque, como éramos dos, internalicé mucho más conocimiento. En vez de ser quince éramos dos, era la oportunidad de probar algo a nuestro criterio, investigar. El docente nos apoyó técnicamente, pero nada

más, podíamos hacer lo que quisiéramos, tenía las herramientas a disposición, los materiales, los focos y podía decir todo lo demás. Sonido igual me pareció muy divertido y siento que debería haber explorado más. Es muy grande el campo de sonido, siento que me falta más.

—Estás abriendo la puerta a un mundo gigante. Tendrás oportunidad de indagar sensiblemente y técnicamente en ese espacio.

—Sí, tenemos que estar agradecidos de todo el material que hay ahí, no hay que darlo por sentado.

—¿Qué te dejó Bufones?

—Me dejó la experiencia de haber trabajado con bastante calma, la experiencia de haber trabajado con un grupo de compañeros de Actuación que estaban dispuestos a compartir sus propias ideas, en cuanto a lo que veían en el desarrollo de las imágenes de sus bufones. Fue la chance de internalizar conocimiento en la práctica, por ejemplo, de iluminación. Hasta ahora la experiencia había sido virtual y teórica y ahí tenía todo para que funcionara en la escena. Tenía el foco en la mano y lo podía colgar. En la troncal no siempre teníamos la posibilidad de trabajar en la sala y hacer práctica. Era la posibilidad de probar un montón de cosas y también el desarrollo de la curiosidad, también esa idea de crear personajes que no son esos personajes hegemónicos que estamos acostumbrados a crear siempre porque en dibujo por ejemplo trabajamos con las proporciones, las siete cabezas, pero como es un personaje que tiene otras proporciones, tiene otra fisicalidad y habla diferente. Ayudó también que fuéramos pocos y tener posibilidades de hacer un proceso acompañado en un diálogo que me permite preguntar y escuchar constantemente. Hay un diálogo cercano y la confianza de poder hacer todas las consultas necesarias

Bufones es la técnica, pero también es la posibilidad de trabajo de quien propone, además de lo vincular. Nos expone mucho a cada uno de nosotros.

Necesitamos una apertura y entrega a la tarea más allá de nuestros prejuicios con los que uno va. Es trabajar mucho más de cerca con gente que está pasando mucho calor, es una oportunidad y es la chance de resolver cómo se puede colocar algo en unas circunstancias extremas. Ellos también están expuestos a nosotros, por ejemplo, cuando le decimos “ahora no tenés más esta pierna” y después ver cómo lo maneja en escena. Es una exposición mucho mayor del curso troncal, es un trabajo muy próximo con docentes y con los estudiantes.

—¿Tuviste la oportunidad de plantearte tu bufón?

—Yo me planteé mi postura de diseñadora, por ejemplo, me di la oportunidad de trabajar a partir de las dificultades. Quizás el hablar mal de alguien sea algo que por algún otro lado lo fortalece. No debe ser algo que uno trate de corregir, en la vida uno trata de llegar a una norma y aquí no es la característica total de tu personaje que hace que sea único. Te hace pensar en las cosas personales que tienes y quieres cambiar y quizás esa sea una fuerza que te diferencia de resto. Lo mismo también pasa a la escena. Es interesante ver lo que se puede potenciar y eso no es lo común. Es muy importante.

—¿Cómo definirías el curso de Bufones?

—Es la chance de explorar lo que quieras, crear con libertad, explorar tus intereses, de hacer un laboratorio de lo que sucederá gracias a vos y es muy divertido.

—En relación al trabajo docente, ¿qué cambiarías?

—A mí me hubiera gustado que me aclarara de una que la metodología es horizontal y no jerárquica, sobre todo para una persona como yo que soy muy estructurada. La EMAD es la primera institución donde las personas no me dejan tratarla de usted y eso para mí es nuevo. Para mí fue un cambio. El docente es un tutor de las plantitas y comprender eso me llevó tiempo, necesité tiempo para ser proactiva.

Es un trabajo que va a la médula. Fue el primer acercamiento a lo físico, al cuerpo del compañero. Fue el primer trabajo que implicó ruido, lo táctil, el piso, el

movimiento. Fue nuevo para nosotros. Siento un acercamiento a todo, a lo textil, al maquillaje, a la iluminación. Hubo pocas chances de trabajar con lo material y tecnológico, pero Bufones me entrenó. Los demás se perdieron de explorar.

También es muy importante la confianza generada con los otros actores. Ahora ellos confían en mí, saben de mis recursos, de los materiales, saben lo que tengo en la mochila, siempre llevo material y, además, me dicen cosas que a los otros compañeros no le pueden decir. Hay una confianza en el diálogo.

Tener que abarcar todo Bufones te cuestiona lo que podés hacer vos, no solo a nivel artístico, sino a nivel vincular, te expande tus límites, cómo enfrentas los enojos. Eso lo solucionas con esta persona así en este curso y también en otro, te llevás herramientas. Había otro colchón desde el cual puedes vincularte.

Nos entendemos de otra manera con esos compañeros. Yo no sabía qué se hacía dentro de una clase de Actuación y ellos tampoco sabían lo que hacíamos nosotros. Ahora, vimos los procesos del otro y se puede entender el trabajo, se respeta de otra manera el trabajo del otro. No es menor, nos ayuda a considerar a la otra persona y lo que está haciendo. Quizás, llegamos o no llegamos, pero podemos comprender que la otra persona está dando lo mejor de sí. Fue muy divertido.

Anexo XII. Entrevista a Estudiante de Diseño VII

Se realizó esta entrevista 8 de abril de 2021 en la EMAD:

—¿Por qué Bufones?

—Yo no tenía mucha idea de lo que eran los bufones antes. Mi interés personal es trabajar la materia, de ahí llego a Diseño Teatral, vengo de Bellas Artes y el CDI y de antes, incluso, de transformar la materia. Sabía que bufones era algo deforme y dentro de la Escuela me daba una posibilidad de explotar y transformar la materia. Luego me enteré que también se deformaba el cuerpo. Vengo de trabajar los materiales, ese es mi despertar. Y en Bufones fue de alta posibilidad de aplicarlo.

Después, me di cuenta que también cada historia de cada personaje era la disidencia de la sociedad, ellos eran lo que no se veían. Nuestro trabajo fue cómo apoderarse de cada uno de esos cuerpos, cómo intervenir y ayudarlo para que sea la disidencia del mundo, no sé si proclamar, pero sí poner en vista las corporalidades que están fuera de lo hegemónico.

Desde afuera yo sabía que era por ahí, repito, dentro de la Escuela era la única posibilidad. Hasta ese momento había visto lo esperpéntico de Valle Inclán, lo grotesco, igualmente nada se iba a correr tanto como se corre en Bufones.

En este caso, agarro *Las Ranas de Aristófanes*, que es comedia. Me sorprendió la esencia de cada personaje, todo el recorrido del diagnóstico que se le dio a cada personaje, todo decantó muy bien. A su vez, el trabajo de cada actor estuvo zarpado, además de ver cómo de ciertas historias se toman los personajes y se los traduce, con mucho respeto, a las disidencias de la sociedad que las vemos, que están ahí.

Había un compañero en el curso, que nos contaba que trabaja con chicos con otros procesos mentales y es importante naturalizar e integrar eso. Visibilizar me parece interesante y necesario. No hay integración social, las personas que tienen otras capacidades están aisladas, invisibles, no las vemos, mismo en la Escuela, no hay rampa, es muy elitista. Es interesante transcurrir ese estado, desde que empezamos esa primera clase se trabajó así.

Yo no estoy muy acostumbrada a mirar a los ojos, a arrastrarme por el piso, a tener una conciencia corporal con los compañeros que no conocés y eso hizo que me quedara. Fue un disparador, muchas ganas de quedarme, era cuestión de intuición corporal. Me hubiera gustado generar más vínculo con los compañeros de

Actuación, más cruce, más trabajo de mesa junto a ellos porque cuando lo hicimos aportó un montón.

En los trabajos de los laboratorios las disciplinas se mezclan un montón. En realidad, me pasa que no miro mucho más para adelante, prefiero quedarme en el paso a paso, muy cerca de la premisa para evitar la ansiedad. Fui muy fiel a lo que me pasó desde el principio, incluso con los materiales, veía el nylon y le fui fiel. Había algo, el nylon tenía algo que lo asociaba al agua, algo tan visceral, tan visceral y sin sangre y los conceptos que extrajimos fueron por ahí.

Visualizamos un nylon y resolvimos en cuatro días esa situación. Todo lo que nos daba cada personaje lo transmitimos al nylon y que el nylon fuera nylon.

También siento que todo el teatro de texto se puede traducir a la contemporaneidad. En cuanto al mundo sonoro también, fue un trabajo supercompartido.

Muchas de las composiciones que armé era a partir de la escena, partió de allí y no sé por qué sentí que había que haber muchos graves y los empecé a componer. Sobre eso se construyó a modo de laboratorio, también todo se investigó y se construyó. No tenía mucho más.

A la hora de quemar nylon y crear personajes era solo el trabajo. Si sentí la presión del tiempo, pero igualmente sabés que fue algo que construiste clase a clase y de verdad fue clase a clase, porque así fue con las ataduras, con los conceptos, con los collages, fue paso a paso y el resultado final fue resultado de eso.

No sé si está bien o está mal, quiero sacarlo de ahí. Sé que tienen mucho que ver con lo que trabajamos, tuvo un proceso y un trasfondo muy valorado. Con el tiempo iré trabajando para que el trabajo sea bueno.

Terminó la muestra y sentí la sensación de dejar el resultado y dejar algo de adentro. Después de ese tipo de procesos me cuesta hablar. Necesito ir a casa y descansar porque es un montón.

A mí me tocó lugares muy profundos. Todos los procesos ayudan a sanar. Recuerdo en la primera clase que yo me tiré arriba de un montón de actores y me dejé aflorar. Yo nunca hago eso, me sentí muy desnuda y siento que todo lo que pasó fue como abrir, abrir algo muy personal, una parte profunda, no era un diseño para, sino abrir algo en mí y ver qué resurge para acompañar todo este texto. Se trabajó de un lugar que no es el vestuario para Gorki, por ejemplo, que también me da mucha satisfacción, sino que se trabajó desde un lado muy íntimo y personal. Quizás fue la manera de los docentes, la metodología, es una manera diferente, está todo controlado, pero no sé por qué llega tanto. Quiero ejemplificar con esa idea de que me tiré arriba de un montón de gente y quedé flotando así, todo fue muy a flor de piel.

—Bufones es un estado, más allá de que se entienda o no se entienda la escena. Bufones se sostiene en lo vincular. Justo en este grupo fue muy placentero, cada estudiante se abrió al trabajo. Bufones va al centro de uno mismo a ese ocaso que implica la transformación.

—Es inevitable salir quemado de ahí, pero salís con conocimiento, con información que es más fuerte que la que tenías, muy serio.

—Entonces, salís de Bufones con un nuevo conocimiento provisional. Así se renueva el conocimiento, a través de la experiencia.

—Es inevitable que haya agujeros entre la realidad y la ficción y que se comuniquen. No importa mucho lo que dicen los bufones, ellos performan una musicalidad, una fisicalidad y un estado, una escena, que a mí me hace estar expectante.

La devolución externa no puede juzgar la experiencia vivida. Todos estamos en un espiral, ellos encarnan, son el centro, pero nosotros estamos inmediatamente después, sobre su piel, articulando sus movimientos. Es en ese espacio donde se genera el gesto, muy inmediatamente después, porque nosotros necesitamos vestir ese cuerpo que es ficcional, pero necesita ser social y debemos proteger cuidadosamente porque está atrofiado y crear esa corporalidad inmediatamente después del cuerpo de un intérprete. Nuestro trabajo no está alejado del centro de la espiral, no es la punta de la espiral exterior, es un bordecito del interior.

Creo que tendría que ser mucho más tiempo. Sobre los impedimentos no entendía muy bien, no conocía sus cuerpos, no entendía por qué tenía que atarlo, sujetarlo, debería de haber un grado más de profundización en lo que es el diagnóstico desde diseño, desde la comprensión de ese impedimento o extensión. El resultado sería mucho más potente, porque se entendería mejor. El estudiante se desmotiva si no entiende el proceso. Si no hubiera sido por la muestra no hubiera estado cinco días quemando nylon y no se hubiera cerrado el proceso. No hubiera curado, no hubiera dejado algo de mí, no me hubiera seguido descubriendo.

Siento que es muy importante hablar con los compañeros, quizás sea necesario más proceso conjunto y paralelo. Afortunadamente con mi compañero de Diseño, nos llevamos muy bien. Nos juntábamos fuera de clase para preparar material, fue un sacrificio en algún punto. Los tiempos estaban ahí, la Escuela es muy exigente en ese sentido. Es difícil cubrir todas las áreas en la materia, yo sé que es importante porque es muy sensible todo, por suerte el intercambio final fue muy necesario y se dio. Todos tuvimos la oportunidad de cerrar. Los intérpretes, nosotros y ustedes los profesores también. Todo lo que sucede ahí en escena es importante: luz, sonido, corporalidad, imagínate un intensivo de Bufones de un proceso largo, da para rato, es placentero. Es placentero, pero es para valientes.

Es un trabajo angustiante, socialmente muy invasivo, de parte del estudiante de Diseño anudar a otro, pero eso es necesario porque lo libera de la preocupación del movimiento inexistente y se puede concentrar en la interpretación. De todas formas, no deja de ser angustiante y es muy importante comprender cabalmente cada parte del proceso, atravesar el cuerpo del otro, colaborando. Maniatar es violencia de todas formas, es colaborar en generar un cuerpo disidente y ahí necesitamos flexibilidad y comprensión para transitar conjuntamente ese proceso.

La transformación de un cuerpo ficcional, en un cuerpo disidente en acción. Entiendo que haciendo juntadas sobre eso, justamente mucho diálogo e investigación, se puede pensar en dejar de lado ese concepto de impedimento y apostar a que se está generando otro cuerpo, un nuevo cuerpo, se construye un nuevo cuerpo, más que impedir algo en alguien.

Hay personas que necesariamente habitan un nuevo cuerpo y eso funciona de otra forma desarrollando, en principio, algo que no estaba previsto, eso hace que la persona esté impedida. Eso hace que la persona se desarrolle con una nueva forma. Desarrollé nuevas habilidades, porque aparecen otras funciones.

No puede mover algo del cuerpo, pero tiene herramientas para manejarse de otra manera.

La idea de delicadeza; pueden salir cosas de los intérpretes y del diseño muy buenas, hay que profundizar en ese diálogo. Quizás dejar a los estudiantes del mañana que presenten un elemento que ayude a limitar la forma original para una nueva construcción, incluso sacando la palabra impedimento. Observar junto a los estudiantes de Actuación cómo fue que se generó esa forma, desde esa condición.

—¿Y qué dirías del laboratorio de texturas?

—Es mi vida. Es muy mi mundo, termina de reafirmar que es mi vocación, me encanta.

Y en este caso la textura dio el diálogo para el desarrollo de cada personaje. Hay un mundo de intoxicación con el nylon, de mil posibilidades, de muchas texturas. Trabajando los conceptos iniciales, pudimos encontrar ahí una veta que quizás nos aportaba algo y así fue. “Para este proceso muy visceral”, el nylon, el látex, el pelo, el fieltro, la pistola de calor. Había una historia con el calor, elementos explotando, generar eso era como ver una peli, todo era un pasaje sobre mucho calor. También los conceptos del agua, el mundo de las texturas, del sonido, del color. Sin confeccionarlo se generó una materia viva, algo parecido a la laguna Estigia, que tenía muchas capas, capas sobre capas, que se terminó plasmando en el vestuario y no el espacio como pensamos en su momento. Eso sucedió con una libertad tremenda. Queríamos algo visceral y teníamos la libertad de hacerlo porque confiábamos en que esa era la respuesta.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Confieso que en su momento dudé, pero fue cuestión de trabajar unas horas más y todo tomó sentido, por como ellos lo iban a llevar. No es normal hacer un traje de nylon, daba mucho calor y los estudiantes lo incorporaron. Ellos dijeron que es un modo nuevo, es entrar en otro cuerpo, calor desde adentro y calor desde afuera. Todo sumó.

Fue muy integrado, la propuesta era jugada. Fue muy cómodo trabajar así. Le das valor de túnica y máscara al trabajo. Debo decir que estaba muy en contra de las túnicas, independientemente que era una tragedia griega. Sí sucedió que había un coro y eso había que sostenerlo y componerlo, en algo conjunto de color y forma.

Se cubría desde abajo, había un verde que subía e iba desde abajo. No había túnicas, pero sí un coro que funcionaba. Maquillaje había y había unas máscaras. No diría que tienen una túnica y una máscara del mundo griego, pero sí había un coro que estaba unificado, incluso con la voz, porque vibra, porque lo hace moverse de una manera.

No sé si todo era una máscara, pero sí un aparato que todo lo atraviesa. Ahí es cuando vamos a la idea de un artefacto a una escena total. ¿Cómo se ensambla eso? Y, bueno, como es un laboratorio se ensamblará en el ensayo.

Por eso es importante más gente y más tiempo, es una materia que exige mucho. Exige pila y hay que hacerla bien. Lo haría una vez más desde Diseño.

—¿Qué te llevas de Bufones?

—¡Aún no lo sé! Te puedo decir que fue mi primera vez diseñando y operando sonido, como algo formal, pero lo más profundo todavía no lo sé. Me movió mucha cosa, son experiencias que te cambian. Me terminé de declarar una persona que le gusta hacer textura desde que soy muy chica y planto bandera en eso, pero todavía no sé con qué profundidad me atravesó la experiencia.

Pasaron como dos o tres años y yo seguía afectada por Bufones. Me sentía incómoda y ese fue el tiempo que me costó destronar los prejuicios, no es racional Bufones, la teoría aristotélica con bufones no aplica, hoy me apasiona.

Anexo XIII. Entrevista a la Docente de Caracterización y Accesorios

Esta entrevista se realizó por Zoom en noviembre del 2021.

—Soy docente de Caracterización y Accesorio de Bufones desde 2018. En un primer momento, el 2018 me pareció un proceso lento, al menos así lo viví yo.

Recuerdo, quizás por el trabajo del filósofo y sacando el foco de ahí, hoy evaluando sería por sobrecarga de los estudiantes, porque no iban al ritmo de lo que proponemos. Teníamos un Laboratorio de diseño saltado, no se agarró ritmo hasta el final. Luego, ellos explotaron; quizás lo que nosotros proponemos estaba desajustado del recorrido propio de los estudiantes.

Trabajar en tercer año, dentro de Vestuario de tercer año, que lo hice en el 2019, ayudó a comprender mejor el proceso y la ubicación de los bufones dentro de la carrera de Diseño. Quizás lo que nosotros proponíamos en aquel momento era muy abarcativo para las herramientas que ellos tenían en su momento de formación, enmarcado dentro del poco tiempo que tiene segundo año, lugar en que Bufones está colocado en lo curricular.

En Bufones se enfrentan por primera vez a un examen de arte escénico. Entonces, los disparadores que largamos para que realicen el proceso quizás fueron muy ambiciosos. Hoy evaluando lo veo así, con el tiempo. Ellos no tenían tiempo de dedicarle al trabajo y cuando pudieron quedó un proceso corto y ya en la práctica de realización se desbordaron.

Se trabajó con una metodología integrada, con un docente de Filosofía con el cual abordamos el análisis del estilo a través de diferentes clases magistrales. Este trabajo que complementó fue un gran aporte para el abordaje conceptual, tanto para Diseño como para Actuación, sin embargo, sentimos que se extendió más de la cuenta. Luego, se trabajó al análisis conjunto de la obra y la elaboración de conceptualizaciones a partir de los hallazgos encontrados en el análisis. Fue un año en el que el Laboratorio de Diseño se terminó de dar en el proceso mismo del montaje de la escena. A partir de aquí decidimos dividir las áreas al final del proceso y eso habilitó el desarrollo del mismo. Fue un proceso extraño, con altibajos y con un cuestionamiento a la metodología del trabajo del curso que llevó a una crisis como colectivo docente. Nos hizo reflexionar en varios aspectos y tomar decisiones valiosas para el año siguiente. Nos fortaleció.

—Volviendo a ver aquellos disparadores, ¿cómo los estructuramos?

—Primero fue la lectura en clase del texto; más tarde, análisis conjunto del texto (en los papelógrafos dividimos por escenas: lugar físico, momento del día, situación, personajes, sensaciones internas, conflictos, atmósferas); desglose de interpretación; identificamos simbología, apareció la cruz y el desarrollo del espacio; seleccionamos símbolos; elaboramos una traducción visual en la generación del moodboard por último e investigamos desde lo matérico textil ese mundo referencial que se trabajó en el moodboard.

Hasta ahí muy bien, luego, los estudiantes se desmotivaron e incrementaron sus inasistencias. Las clases magistrales interrumpieron en algún sentido los Laboratorios de Diseño.

Cuando llegamos a aceitar el Laboratorio, necesitamos luchar para que nos dieran el espacio de la sala y eso provocó una segunda crisis grupal. Cuando logramos ocupar el espacio, los estudiantes planificaron un ejercicio en el propio escenario para ofrecer disparadores a las estudiantes de Actuación. Teníamos cruces desde lo teórico, pero no la escena propiamente dicha.

Las expectativas que los estudiantes tenían en la puesta no correspondía con lo que ofrecía el curso. Una vez que se pudieron dedicar a bufones, libre de las responsabilidades de los cursos obligatorios, trabajaron en la realización de trabajo. Los estudiantes sostienen en la producción una escena barroca, quizás por

tradición y por la posibilidad del desarrollo de la producción que tiene el curso con respaldo económico que lejos está de la tramoya descubierta y el minimalismo que son los caminos estéticos que ofrece el curso. Esto, sin duda, genera tensiones académicas entre estudiantes y docentes. Lo que le pedíamos a los estudiantes en el 2018, que era trabajar sobre la simbología, se volvió muy barroca, y solo quedó representada en el espacio.

Las texturas finales fueron un poco excesivas. Estaban alejadas de sus propios conceptos, de la propia simbología planteada y se pierde la sutileza de conover con otros recursos y no lograban ajustarse a los parámetros que se habían propuesto.

—¿Y nosotros?

—No paraban, convivimos con la fantasía de la espectacularidad y recargada, nos perdimos la posibilidad de emocionar desde lo conceptual. Fue un proceso difícil. Hay que ser sinceros. No fluía y en parte para mí había resistencias, era un grupo instalado en la queja, que es la excusa para no hacer.

Metodológicamente fue eso, análisis, traducción visual y desarrollo de la propuesta que se fue construyendo en el proceso de montaje. No respetaron sus puntos de partida sólidos y claros que les guiaría el camino.

En el 2019, al siguiente año, el único estudiante de diseño del curso, sí experimentó y logró un camino de síntesis. Logró esa síntesis, con todo lo exigente que es con él mismo, logró una conceptualización de una síntesis, entendió lo descubierto de la obra y la fuerza de lo simbólico. Mostró una apertura creativa que le permitió trabajar, fue experimentando a partir de una línea que él mismo se propuso y que salió de esa investigación que él se dio y que siempre estuvo enmarcada por ese tablero de referencias construido por él. Lo hizo con todo lo que llevó al universo visual, cómo lo tradujo a la escena, vinculado al texto y a la creación de los actores que, en este caso, estaba ordenado.

Eso fue independientemente de que teníamos ordenada la construcción de los bufones por parte de los estudiantes de la carrera de Actuación, que salió de un trabajo conjunto entre las carreras previo (el collage, la silueta a representación 3D y la iluminación). Cuando se puso a trabajar tenía ordenadas las necesidades de los bufones, una guía por dónde iba cada uno de ellos. Cuando se sentó a trabajar tenía el camino propio y el camino de los compañeros ya elaborado. Entonces, lo que hizo fue conectar.

—¿Los estudiantes de Bufones reciben horizontalidad por parte del equipo docente?

—Sí, en Diseño sí, y conjuntamente con Actuación también. La gran intriga que tengo es saber qué esperan ellos de Bufones, cuál es su expectativa. También me pregunto cómo se puede abarcar el trabajo y me parece que la respuesta es dividir áreas, independientemente de que se realice un primer núcleo en conjunto sobre el texto, por ejemplo.

Ese primer trabajo que se hizo con los estudiantes de Actuación es importante para el estudiante de Diseño. El estudiante de Actuación evaluará y ajustará lo que el de Diseño no hace o le propone desde su lugar otra actividad, porque no tiene sentido que el de Diseño la realice. Y desde luego dividir áreas. Luego de encontrar ciertas matrices de trabajo es importante dividir y profundizar por áreas porque luego no dan los tiempos; los estudiantes de Diseño que hagan el Laboratorio del área elegida.

Es un trabajo conceptual general donde los estudiantes de Actuación producen sensible y plásticamente su bufón. El diseño trabaja en conjunto hasta la conceptualización. Luego, se divide en áreas y profundiza con cada docente en Laboratorios específicos y, cada tanto, se proyecta una puesta a punto conjunta. De esta forma se empieza a amalgamar el trabajo. Los estudiantes tienen el desafío de poner en palabras su proceso e intención, presentando al compañero su proyección y proceso y ese equilibrio se enriquece desde todas las áreas involucradas.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Luego de que cada estudiante elige un área no se podría desprender de ella y no estaría habilitado a elegir dos. De esta forma nos aseguramos de que atraviesen un proceso. Las preocupaciones y tensiones por los resultados no hacen disfrutar el proceso. Pero con la distancia la recogen favorablemente. Siguen con la necesidad y expectativa en la Escuela, de vivenciar una experiencia de esta naturaleza.

Tenemos que sacarnos este trauma de Bufones y asumir trabajar en la horizontalidad, en la incertidumbre, conteniendo, sosteniendo, viabilizando el desarrollo.

Si no hay estudiantes de Diseño se puede trabajar con estudiantes de Actuación. En este momento tengo muy presente el material de Carolina Etaciar, recuerdo su trabajo, Educar en la incertidumbre.

Gracias.



Anexo XIV. Entrevista al Docente de Actuación

Esta reunión se realizó por Zoom el 8 de abril de 2021.

—¿Cuál es tu propuesta docente al curso de Bufones?

—En relación a Bufones tienen herramientas completísimas de trabajo. En mi caso se nutren de diferentes técnicas, de estilos teatrales y de teatro-danza fundido sobre una investigación personal sobre la escena y que generan un caldo de cultivo en el que los estudiantes se nutren de diferentes herramientas y diferentes visiones para construir una estética personal de trabajo que, inclusive, va más allá del trabajo de Bufones. Es decir, se enfrentan a una metodología personal o al menos desde ese lugar lo estímulo, es decir, tomar las herramientas, transitar Bufones, pero estas herramientas van más allá del trabajo sobre bufones y tienen que ver con el entrenamiento del trabajo cotidiano, la conciencia de la herramienta corporal, de la herramienta artística, de la herramienta espiritual. De alguna forma son métodos de trabajo que potencian una concientización del por qué estoy haciendo teatro, como de lo macro a lo micro.

Después, yendo a la metodología del trabajo más interna del mundo del bufón, siento que se desarrolla un trabajo muy enriquecedor, como en otras asignaturas. Nunca está de más decirlo, pero en la medida que el o los estudiantes deciden su personaje, su rol, hay una enorme diferencia, porque implica una introspección, un trabajo sobre sí mismo, sobre sí misma, que tengan que enfrentar sus virtudes y sus dificultades, tengan que encontrarse con lo más bello de sí mismos y con sus monstruos. Entonces, sin duda, en el trabajo con Beckett, Müller, Shakespeare hay personajes riquísimos que tienen posibilidades de dar lo mejor o lo peor para esta experiencia. La diferencia es que el estudiante, construyendo su personaje, se enfrenta con todas las decisiones posibles, porque al tobillo torcido le falta un pie, hay una introspección que implica una concientización sumamente profunda. Ahí siento que hay una enorme virtud en el trabajo de Bufones.

Nutren esto el trabajo de Lecoq, obviamente el trabajo de las herramientas técnicas, porque si no es el padre es el tío de los bufones. No obstante, el trabajo de los juglares, comediantes de camino, es un bagaje gigantesco que va más allá del trabajo de Lecoq en Francia. Ahí siento que amplifica y no nos deja, siguiendo la escuela de Lecoq, únicamente, porque de alguna manera hay muchas escuelas en Latinoamérica y en Europa que van como de la mano de la escuela de Lecoq. Valoremos eso, pero siento que tenemos la posibilidad de amplificarlo desde un universo metodológico, creativo y referencial, y ahí podemos viajar, inclusive, a todas las culturas, porque han tenido una cercanía con el arte, con lo sagrado, con la referencia del rol de bufón, o el humor en relación al brujo de la comunidad, aquel que estudia el misterio de la creación, el misterio de la existencia. Entonces, hay una relación con la sabiduría, con lo actoral, relacionado no solo a un cuerpo deforme, sino cómo ese cuerpo deforme ha resistido dentro de la sociedad y, además, ha creado un mundo irónico al respecto de su presencia en la comunidad. Pero no solamente eso, sino un mundo que se conecta desde lo más abyecto a lo más bello y justifica su existencia como tal. Ahí podemos decir “bueno, no se limita al trabajo de Lecoq, esto podemos verlo más allá de Lecoq”. Podemos investigar y podemos ver en todas las culturas a un ser humano que tiene necesidad de conectar con lo sagrado, con el sentido de su exclusión, pero con el sentido de su inclusión a otra dimensión de la realidad y, además, que vuelve de esa dimensión de la realidad a brindarlo a la realidad y utiliza el humor y la ironía como medio de comunicación.

Es muy rico lo que venimos desarrollando como método de trabajo que no solo implica la actuación sino un universo creativo, un método de trabajo creativo que funde en nuestro caso las diferentes áreas que van desde el espacio, la piel, la conexión del espacio-piel, la conexión espacio-piel y contenido, la actuación, que implica actuar y en un contexto determinado. Yo siento que el diseño actúa y opera también en la actualidad.

—¿Qué implica un laboratorio de estas características?

Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

—¡Cuan reducido está!, ¡cuánto se puede ampliar!

A veces, terminamos brindando materiales en un punto hiperpragmático que se pueden aplicar y quedan ahí como un trabajo más. En el caso de actuación muchas veces terminamos conformando una deformidad más que un ser. Siento que el método de trabajo se puede diseccionar y profundizar en estas áreas en relación a lo actoral, nutrido a través de las diferentes áreas de la evolución de un curso o método de Laboratorio de los bufones, ser actor como un ser excluido.

A veces, estamos reducidos y creo que se puede desarrollar mucho más. Conformamos una deformidad y no un ser. Entonces, ¿cómo se construye la corporalidad del bufón? En estos momentos estoy recibiendo estudiantes muy cansados por Zoom, el trabajo se reduce, queda incompleta la posibilidad de una manifestación que es y está en escena, queda a medio camino entre el ser y el estar.

El trabajo que a mí me gusta desarrollar tiene que ver no solo con la manipulación de los signos, sino también con la incorporación de los signos, la incorporación de los sentidos. A veces, queda que me pongo la ropa y no construyo la otra piel.

A veces los estudiantes utilizan signos y no los incorporan, están, pero no son, debe haber una posibilidad donde el ser encuentra un cambio sumamente transformador. Ahí es cuando pasamos de ser deformes a proyectar la deformidad, pero tengo que verla incorporar y luego proyectarla, traducirla. Si la realidad es sumamente deforme, ¿por qué yo no? Entonces, soy tan deforme como la realidad que se conforma de muchas formas, forma y fondo; hay planos ahí que implican una profundización en el tiempo. Siento que hay una variable que no es menor y que a veces nos quedamos en planos comprendidos a nivel teórico, pero no atravesados a nivel físico. Ahí es esto que te decía de la cantidad de tiempo y de recursos que le dedicamos a esta transformación. Sin hablar de que en nuestra tarea cada estudiante es un mundo y no es algo que se mida con regla.

—¿Cómo se construye la corporalidad del bufón?, ¿cómo se hace? ¿Cuáles son los detonantes para esa construcción?

—¡Son muchísimos! Empezamos trabajando a la par en sentido actoral y en sentido de los contenidos personales. En cuanto a esto, trabajamos con la debilidad y la virtud de cada estudiante. Les propongo encontrar esa debilidad en una zona específica del cuerpo, obviamente, nombrar esa debilidad, esa miseria, poder verla poder verla en los otros como una condición general; si logro verla en mí es porque la veo en todas partes. Al ponerle nombre puedo empezar a jugar con esa debilidad como un signo, va a tener un contenido metafórico, entonces, puedo distanciarme, puedo percibir que esa deformidad, esa miseria, esa debilidad personal no me afecta tanto porque la pongo en el altar. A partir de que está en el altar puedo empezar a hacer un ejercicio comparativo en donde surge a nivel corporal, donde puedo notar que existe porque me duele la cabeza continuamente, porque tengo una cabeza demasiado grande, entonces, estoy pensando continuamente, o me falta un brazo porque me cuesta acariciar, etc., etc., etc.

Por añadidura, y por encuadre poético, allí empieza a traducirse lo personal a lo corporal, eso como un primer acercamiento, después con herramientas actorales que tienen que ver con centros motores. Si fuese música hablamos de la tónica, porque identificarías a través de un instrumento y su acorde mayor, que despegaba una armonía, una sintonía etc. En el caso del cuerpo habrá un centro motor a partir de esa debilidad o aleatorio desde donde se mueve este cuerpo que estoy creando, si se mueve de lo cerebral, desde los afectos de los instintos del bajo vientre.

Nunca me da el tiempo, pero a veces nos acercamos a esto de los chacras, del punto de emisión que me conecta con una manifestación que está más allá de mi cuerpo y que, de alguna forma, nos funde a todo a través de esa mirada. Pero eso es un poco más técnico que implica una incorporación poética. Nos funde en un trabajo que va más allá del bufón y que hay que experimentar, porque al tener una relación más con el instinto, entonces, voy a tener una relación con la gravedad. La voz empieza a bajar un poco más o, si es más los afectos, desde el pecho, si es más la cabeza, la nuca, la mollera, y se vuelve más aguda la voz.

Después esto es muy a grandes rasgos.

Hay otra cosa que trabajo mucho y tiene que ver con los vectores opuestos y esto es un trabajo que funde mucho diseño y actuación, porque están muy amalgamados, pero nunca lo hemos podido hacer, lo hemos esbozado, coqueteado con la idea, pero nunca se trabajó en profundidad y tiene que ver con el ser en el espacio. Por ejemplo, yo ahora te observo desde mi punto de vista y a ti te debe pasar lo mismo. Hay una sombra en la pared y no del otro, entonces, eso implica que hay un punto de emisión de luz, de un lado hay más presión porque de un lado hay una pizarra o un cuadro y no pasa en el otro porque hay más luz, etc. Pero pareciera que esto es propiedad del diseño y nunca del actor, el actor o la actriz puede percibir que esto sucede, pero no es de su propiedad y esto es viceversa, pero lo opuesto. El actor va y dice "iluminame", el actor va y dice "que se me vea la cara". Yo siento que el actor y la actriz deben trabajar con vectores de tensión, o sea, comprender e integrar la distancia que tengo hasta este objeto que está aquí, pero puedo percibir que hay distancia con este otro que es diferente y está atrás y la distancia entre ellos y eso cambia todo el espacio. El cuerpo está en un equilibrio de tensiones de percepción y no porque está apoyado en los pies. En tanto eso, puede que yo me funda acá, o allá, o donde necesite, porque trabajamos con energía y esto es matérico y si instalamos un escenario que tiene una roca es muy distinto al que se crea cuando instalamos una sillita con maderitas finitas. Siento que la energía que maneja el actor y la actriz tiene que ver con ese nivel de materia. El peso empieza a presionar el espacio y no lo deja fluir y eso tiene que ver con el espacio y peso de mi energía, pero también con el espacio y peso de la energía vincular.

Estando en la sala, si el actor o la actriz es consciente de eso, el cuerpo entonces encuentra su diseño propio en el presente de la escena y no en el espacio preestablecido o en boceto de la escena, no en un diseño preestablecido, en un diseño del diseñador o de la cabeza del actor. Ahí es cuando el boceto empieza a tomar volumen, cuando la idea empieza a tomar volumen y se torna presente, porque nunca en una función voy a tener la misma distancia con el de atrás como con el del costado. Entonces, esa tensión se puede ampliar mucho con las técnicas de la danza butoh y otras técnicas que andan ahí en la vuelta, que yo tomo y desarrollo porque siento que son superpotentes para el trabajo con el actor y con el espacio que no se desarrolla. Porque eso nos instala en que estoy en un espacio con determinados signos, con determinada realidad, con determinada estructura, peso, masa, energía, energía en movimiento, sinergia. Siento que pasamos de lo más básico, "¡Hola! ¡Buenas noches!", a la conexión de lo sagrado, pero con la materia.

Yo acá no hablo mucho más que esto porque ingresamos a planos de lo sagrado, que no tiene límites, o sea, hay un adentro que es otro afuera, que es otro adentro, y termina conectando con el cosmos. Yo le digo a los estudiantes eso y no siempre se puede comprender que son como planos de concepción y de asimilación de realidades que, en un punto, a veces, se trabaja en la actuación con respecto a lo psicológico y la energía termina instalándose a veces en planos mentales, pero no en planos matéricos. Yo siento que cuanto más consciencia tiene el actor de la materia en la que está y de lo inmaterial e intangible, que empieza a tomar forma a partir de la presencia del actor, más hay un plano de conexión bien interesante que no es solamente a través de lo psicológico o de lo histórico del contexto del personaje. En el contexto pandemia, siento que ahí el ser humano despega a una dimensión arquetípica de la realidad en donde está en el centro y está afuera, observándose al mismo tiempo, e invita a los espectadores a sentirse dentro de la acción y estar bifurcados del centro y observando el núcleo de la acción en simultáneo. ¡No sé si fui claro, pero es un poco así!

—Sos muy claro y me acabas de desterrar un prejuicio, porque yo pensaba que hacías teatro físico y ahora no sé de qué cosa... ¡de lo matérico y de lo no matérico!

—Siento que hay mucho de físico en tanto el cuerpo, la materia, ahí sí hay teatro físico y hay claves clarísimas. Digamos que esto es muy macro, pero hay técnicas concretas del cuerpo físico, algunas de ellas tienen que ver con el cuerpo físico del estudiante de Actuación, donde aparecen centros motores y vectores

de tensión desarrollados.

Netamente físico, hago conciencia del centro motor en la frente, soy un bufón. Netamente racional, mental, empiezo a moverme, desde la cabeza, y el resto del cuerpo acompaña. Cuando hago conciencia de mi centro motor me muevo desde allí y todo el cuerpo acompaña, transporta el centro motor a cualquier parte de mi cuerpo. Es la idea de solo o sola, es algo que trabaja Norma Berriolo (docente de la Escuela) también y concepto de segmentación, que genera un recorte de realidad. El segmento es un apéndice del todo, si decido la frente y soy un cuerpo redondo que solo muestra la cabeza y un brazo y eso solo es un apéndice, es un trabajo que deviene de Rudolf Laban. Son cosas que se traducen al espacio y al trabajo con el diseño.

Lo otro que trabajamos es sistematizar experiencia y generar columnas. Empezamos a jugar variables, la debilidad del centro motor, la fragmentación, cómo hago para que todas esas capas funcionen orgánicamente, es algo parecido a un disco de la fortuna donde cada cosa tiene su parámetro.

Lo otro es un nivel de composición más específico que es el trabajo de la partitura de acciones. Si una escena tiene un desarrollo de 10 segundos o 10 puntos, cómo trabajo, cómo desarrollo una escena en relación a ese contenido, cómo desarrollo una partitura de acciones en relación a la cantidad de tiempo, cuál es el elemento corporal que traduce mejor la intención. O sea que, si tengo que hablarle a Deméter, la Diosa de la Tierra en un terremoto, qué parte de mi cuerpo, qué segmentación, qué impulsos motores, qué fragmentación ocupan ese momento en el que yo digo “¡Oh, Deméter, no me tragues!”.

Entonces, allí la partitura de acción está contenida en la escena, contienen la intención, pero se traducen en el plano de lo físico a ese cuerpo que expresa y se comunica y está contaminado por un recorte de realidad.

—¿Y cómo entra el trabajo personal, la narrativa personal de los estudiantes de Actuación?

—La narrativa que desarrolla cada estudiante es fundamental en tanto es algo que tienen que ver con el descubrimiento del aprendizaje. Tienen una responsabilidad por ese lado, es decir, hay técnicas, información y conocimiento, va a salir el sol por el este, ahora lo que te sucede cuando salga el sol, es tan único e irreproducible como maravilloso. De ahí creo que pueden surgir artistas. En eso tiene gigantesca responsabilidad la narrativa o la dramaturgia y está buenísimo devolverles esa responsabilidad, brindarles esa responsabilidad, todo lo que suceda va a depender de ti.

Y así sucesivamente con respecto a todos los estudiantes, porque todo es contagioso. Hay estudiantes que son un volcán creativo y les asigno consignas extras porque merecen continuar trabajando. Hay estudiantes que han marcado la muestra desde el primer día y otros que acompañan, grados. Intento brindarles la responsabilidad total en torno a la dramaturgia de su bufón y además de todo lo que implica el trabajo del semestre.

—El trabajo es interdisciplinar.

—Sí. Siento que hay algo muy potencial ahí. Asistimos a tiempos en donde pensar en esto que estamos dialogando no es muy fértil, donde pensar una organicidad del espacio es como hablar en otro idioma. Esto en el contexto de lo educativo es increíble. Yo me encontré con grupos de estudiantes que no tenían contacto con el suelo, eso era sucio, anómalo, insano, no correspondía. Entonces, no se tiran al suelo desde los cuatro años, entonces, ¿cómo reconocer que hay suelo, paredes, techos, subsuelos?

Lo óptimo sería lo orgánico y siento que esto, en este sentido de exploración, la EMAD tiene docentes muy capacitados para hacerlo. Lo que no está es el marco, la posibilidad académica para hacerlo y esto también es histórico porque el Laboratorio puede ser un divague, un espacio donde sienten cosas. Esto es matérico, no es que se sienten cosas, no es que las emociones y lo psicológico pueden generar un sistema y en esa tónica estoy trabajando. Por eso me interesa tu trabajo para que se pueda percibir que hay una técnica que es ejemplificante con otros maestros, además, pero que tienen que ver con la organicidad del espacio, la

integralidad del espacio.

—¿Cómo se construye la corporalidad del bufón?

—Siento que trabajamos el cuerpo desde distintos lugares, algunos son más concretos, más físicos y otros son más de la huella física y la huella más propia, de la experiencia vivida y que, por consecuencia, se traduce en lo físico.

Trabajo la limitación y la debilidad en función de que se convierta en una virtud. En ese sentido, Meyerhold tenía toda una valorización en torno las características físicas y la posibilidad del actor, algunas visiones del rol prediseñadas. Digamos, la experiencia máxima es Hollywood... digamos en este espacio se ofrece todo lo contrario, se brinda la posibilidad de incorporar herramientas para que esas debilidades y limitaciones se puedan convertir en una potencia y se puedan tomar una virtud.

Ahí hay todo un mundo que tiene que ver con la percepción del estudiante de sí, de los demás, de lo que perciben de mí en un proceso educativo donde el estudiante tiene la posibilidad de enfrentar sensiblemente su percepción, su confianza, la posibilidad de volver a quererse, de percibir su corporalidad como un acontecimiento de belleza.

A veces sucede que no hay una aceptación de su cuerpo como tal, pero eso está sumado a lo concretamente físico con las relaciones de intercambio que el estudiante tiene. Ahí entramos en la huella, en la comprensión de lo individual, familiar, social, cómo sería entonces una huella que no sea determinista, es decir, una máscara externa que se pueda romper porque es aprendida e incorporada.

En ese sentido, puede descubrir una cierta debilidad, un lugar recurrente, una posibilidad monstruosa de sí misma. Empieza el proceso de conversión, o sea, de convertirlo en una virtud, empezar a brindarle a mostrar mi monstruosidad hasta que se convierta en un acontecimiento de belleza. Todo esto traducido, además, y trabajado en un estilo como es Bufones, donde se trabaja con la deformidad, lo interno y lo externo. Partimos de convivir con mi historia familiar, mi historia física, mi historia aprendida, es decir, del mundo interior para después empezar a conectar con el mundo exterior a partir de una firmeza interna. Por ejemplo, el hombro, en mi caso, puede ser una debilidad física y también poéticamente, porque soy alto y me joroba. Los hombros siempre se me vienen para adelante, por eso capaz un poco asmático. Aparece el pecho y las emociones, entonces ahí capaz soy un poco cerrado con las emociones, me cuesta expresarlas, ahí detectó una debilidad que quiero que se convierta en fortaleza y empiezo a trabajar las zonas de las emociones, empiezo a trabajar sobre los hombros y la joroba y sobre esconder o mostrar mis emociones etc., etc.

Esto en sí mismo es un universo de mucho trabajo, que a veces lo hacemos en poco tiempo, porque ahí se empieza a detectar el trabajo de los centros motores que quizás requería más tiempo, centros motores que quizás puedan estar relacionados con la cabeza, con lo etéreo, con el espíritu, con la visión con lo protético, pero también con la razón con la intelectualidad.

Lo mismo pasa con el plexo solar que puede estar relacionado con toda la gama de emociones, pero también a la protección, al escudo, lo mismo con el vientre que puede estar relacionado con la vida, con la tierra, pero también lo opuesto, con la muerte, lo erótico, lo sexual, los bajos instintos; todo lo más oscuro de uno mismo.

Siempre intentando detectar motivaciones en la fiscalidad relacionado con motivaciones netamente físicas de estructuras, muscular, ósea, identificando el cuerpo que somos hoy, pero relacionándonos con algo no tan tangible como es el encuentro con el otro y con uno mismo. Qué quiero hacer con mi forma de relacionarme, qué puedo hacer con mi sentir, siempre y cuando me autoperciba como artista y no solamente como intérprete solamente. En esto hay un enorme



camino de investigación de herramientas, de investigación sobre el espíritu del artista.

A veces, en los semestres son tan raudos, nos perdemos la posibilidad de trabajar con el estudiante de manera holística integral. A veces, pasan tan raudos que solo ofrecemos herramientas para la construcción de algo específico y queda en eso. El estudiante las toma, pero, en síntesis, te diría que nos acercamos al cuerpo y al físico del bufón de manera matérica y de manera cercana con la construcción de un rito sagrado que implica lo social, lo espiritual, el deseo, la necesidad, las emociones a grandes rasgos.

—Revisando algunas experiencias anteriores, un estudiante de actuación me contó que su trabajo fue muy visceral y su personaje lo llevó al extremo, agradeció, en ese sentido, al grupo que lo contuvo y le permitió trabajar.

—Recuerdo ese trabajo, el estudiante tiene potencialidades físicas más conectadas con el salto que con la necesidad de reptar. Es sumamente intelectual, pero tiene un lugar poético y una sensibilidad que le permitía trabajar con el grupo y con su trabajo de manera sensible. Esto que hablamos de las debilidades él las a bordo desde la idea y desde lo que la idea de esa dificultad le podía generar, es decir, sabiendo que tiene potencialidades histriónicas y de gran expansión, apostó por trabajar lo reducido. Se propuso implantar algo así, la propensión a la autoeliminación, no solamente intelectual sino matérica. Entonces, autoeliminó diferentes zonas de su cuerpo y solo podía mover la cabeza y el tronco, con dificultades en el hablar, pero por contradicción y complementariedad también elegía animales como el caballo, por ejemplo, todo lo opuesto, con total libertad y él estaba encerrado en una silla de rueda.

Se generó un sistema de complementariedad en la escena, conjuntamente con el grupo de trabajo que le permitió vincularse, siendo arrastrado, es decir, lo llevaban, lo traían. Es más, en un momento lo dejaban en una escena y él tenía que quedarse, se olvidaban de él y él se tenía que quedar ahí, miraba para atrás, trataba de pedir que lo llevaran, que no lo olvidaran y era un juego muy rico que se armaba con el colectivo.

Lo exponían, lo arrastraban, le pegaban, se burlaban de él y él no podía hacer nada. Entonces, fue un proceso vivencial muy potente, muy poderoso, pero que partió de que logró identificar las potencialidades para seguir desarrollando. Por eso se permitió eso de limitarse.

Pablo estaba egresando, fue el año del egreso, tenía incorporado una experiencia vivencial que le permitió ser muy preciso en lo que estaba buscando. Era su segunda experiencia. Había trabajado diversas motivaciones que le permitieron trabajar con esa profundidad. Al año siguiente comenzó hacer la asistencia de cátedra, pero cortó porque se fue a Italia y a Berlín.

A veces, me da pena no contactar con algunos estudiantes de Diseño, me falta tiempo. En el caso de Fernanda, la recuerdo, me parecía que no podría apurar mucho para trabajar porque requería otros tiempos. Claro, la recursó, me hubiera gustado estar más cerca de ella. De todas formas, esa dupla consiguió muy buenos resultados.

En el caso de los materiales personales de cada uno de los estudiantes, me siento enfrentado a un gran paradigma en el sentido de que me pregunto cuál material es válido para trabajar, ¿el que ellos traen o el que nosotros les proporcionamos? A veces, esos materiales personales ni se les presta atención porque es una carrera de información. Creo que nos enfrentamos a un gran paradigma, el paradigma de la educación artística desde donde trabajar. Hay mucho para discutir, incluso una carrera docente.

—El y su compañera de diseño tuvieron un encuentro en el bufón. Estando en ello, él pensaba en ella. Él dice que eso no le pasó en otra instancia dentro de la carrera y ahí sí pasó.

—Esos ensayos fueron tremendos, yo los esperé con velas en el EAC y fue muy fuerte, otro lugar de lo físico, la arquitectura del espacio. Fueron clases muy

intensas, muy removedoras.

La experiencia de Bellas Artes enriqueció no solamente desde el reflejo de la imagen sobre la transformación actoral, sino con la transformación del equipo, porque recordá que tomaban fotos del ensayo. En algún momento comprendí que eran como dos estudiantes de Diseño que devuelven imágenes todo el tiempo, como si fueran dibujos de lo que pasaba, pero que hablaban de emociones. Fue realmente interesante y ni hablar de la proyección de instituciones, creo que fue un hallazgo. Lamento que no se pueda sostener.

—Continuando con la revisión de procesos anteriores, tenemos a las chicas de Semejante a la Noche con seis estudiantes de Diseño en la sala de la Escuela.

¿Sabes que una de ellas tiene la sensación de que su bufona está viva?

—Creo recordar el trabajo al que haces referencia, es otro ejemplo del paradigma de trabajar con la potencialidad del artista. Es disléxica, lo comentó varias veces en el ensayo y cuando íbamos a leer tenía unos inconvenientes casi imposibles. Tenía dificultades gigantes y, además, un lugar de incomodidad por la dificultad y tenía que leer muchísimo antes de la clase para más o menos tener idea de qué iba al texto, porque de una era imposible. Entonces, tenía una comprensión del texto y de la escena como en otros carriles que no son los carriles de la lógica, digamos, además de que ella funcionaba en los carriles del diseño y de la danza. Tenía una energía física corpórea demoledora y accedió a la construcción de su bufona desde un paradigma diferente. Por ejemplo, nunca lo hubiera logrado desde la comprensión de las unidades, desde los objetivos del personaje, como en una construcción lineal de un personaje. Era como un remolino de energía que hacía la escena gigante, tiraba a su compañera contra el techo, en ella era movimiento, era pura energía, todavía lo es, una potencialidad riquísima de sensibilidad.

Por otra parte, lo que sucedió es que ella no se instalaba ni en diseño ni en actuación por momentos y estaba en ambas al mismo tiempo. No quería resolver cosas que en principio podían ser del diseño y que ella las tenía incorporada de antemano. Por sabiduría dejó el trabajo para sus compañeros, pero ella acercaba, proponía a sus compañeros de Diseño, “que tal si probas eso”. Ofrecía materiales posibles para ella, para la escena. Entonces, sucedió que ella ocupó un lugar, como decirlo, casi desde la asistencia de diseño. La relación de enseñanza-aprendizaje entre pares y de manera horizontal se dio con mucho cuidado, dialogábamos, además, acerca de ello. Había un cuidado sensible, por otro lado, de las compañeras de Diseño por su par, un respeto asombroso, un lugar de mucha experiencia compartida. Creo que ella despertó una sensibilidad increíble, en torno quizás a la docencia, ¿por qué no? Se lo ofreció la posibilidad que nos dimos de no cerrarnos a que los estudiantes de una carrera solo trabajaran en ella. Creo que eso no sucede en otro lado en la Escuela.

—También tenemos la experiencia de Rebelión en la granja

—Coincidió contigo que fue un año donde encontramos una metodología de trabajo basada en experiencias anteriores y porque hicimos un gigantesco esfuerzo de planificar variables. Si hay un estudiante de Diseño, si hay muchos, si hay un estudiante de Actuación, si hay muchos o ninguno, qué pasa con esto, con lo otro. Hicimos cinco planificaciones distintas. Entonces, encontramos el puente entre Actuación y Diseño en función del poco tiempo que se tiene para este curso. Varias situaciones fueron contempladas y planificadas en función de la realidad.

Todo aquello cayó sobre un estudiante, sobre la primera construcción conceptual de la máscara corporal (caracterización y vestuario). Eso se da por la vivencia placentera de los estudiantes por estos cursos. Trabajamos con la idea de la tramoya descubierta, cosa que veníamos haciendo desde antes y no se había logrado hacer tierra. Ese año se logró encarnar, la síntesis, logramos tierra. No era barroco. Creo que pudimos comunicarnos mejor con ellos. Logramos comunicarnos en mejores condiciones grupales.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

—El trabajo es interdisciplinar.

—Sí, sin duda. Siento que es poco tiempo, la interdisciplina se comprende, se vive y, luego, se sacan experiencias enriquecedoras. Y es como que todo amor necesita convivencia y a nosotros no nos da el tiempo para eso. Quizás un mes que requiere de trabajo en equipo nos implica casi el curso entero. Entonces, necesita mayor intercambio en redes, porque actuación comprende algo de la actuación después de atravesar la experiencia con diseño.

Algo tan simple como la iluminación, sin embargo, a veces no se está iluminando al actor. El actor es un factor más, o un elemento más dentro del total. Se ilumina un contenido, una atmósfera, se exterioriza una emoción, se construye un ambiente, un espacio y el actor y la actriz es parte y un elemento fundamental, tanto como los otros elementos.

Comprender eso no es solo comprender racionalmente, comprender eso es dar lugar a eso. Es esto que sucedió con los estudiantes de Agua Salobre. Me emociono porque veo la sensibilidad, no porque hay un recurso concreto que puede funcionar o no porque son estudiantes. Veo ese compromiso y entrega del trabajo de uno en solidaridad con el trabajo del otro. Ahí empieza a tejerse la interdisciplina o la necesidad de la multidisciplina, que es otra cosa esto. Es necesario para potenciar el trabajo individual. Es lo mismo que el paradigma del material individual, no importa lo que te pasa a ti, apréndete el texto. Dar lugar a la interdisciplinariedad va más allá de comprenderla y la integralidad de esa cosa es de recepción del estudiante, en sus buenos términos en sus regulares términos y en sus malos términos, es decir, absorben ese espacio que le damos a la interdisciplinariedad, independientemente de cual sea ese espacio, lo ven.

—Gracias.

Anexo XV. Entrevista a Fernando Toja Director y Docente de la EMAD

La entrevista se realizó el 26 de diciembre de 2025.

— **Estamos con Fernando Toja en la EMAD para recomponer cómo fue el trabajo de bufones en el Teatro Circular en el año 1991.**

— Llegamos a ese espectáculo a partir del regreso de Mario Aguerre de Italia, fundador de Alambique conjuntamente conmigo y tres compañeros más.

Él, trajo su experiencia desde su formación con Lecoq y nosotros hacíamos talleres para comprender el lenguaje. Luego de un tiempo, nosotros nos quedamos investigando y él regresó a Europa. Después, con la gente con la que veníamos trabajando planteamos el proyecto al Teatro Circular (yo en ese momento era integrante del Circular) y llegamos a hacer un espectáculo en 1991. Fue el primer espectáculo profesional de bufones en el país. Nos apoyamos en el cuento de Hansell y Gretel como metáforas de los desaparecidos, por el contexto en el que estábamos y que todavía el tema está vigente. La dramaturgia la hicieron Héctor Guido y Héctor Vidal y, a la vez, dirigían el espectáculo. Éramos nueve en escena.

Fue una investigación de mucho tiempo. Yo venía de la escuela de América Latina y el Caribe y traía un entrenamiento físico que volqué al entrenamiento de los bufones.

Cada uno de los intérpretes fue creando su propio bufón durante dos años, desde el encuentro inicial con Mario hasta el estreno.

Estrenamos en la Sala Dos del Circular.

Se despojó toda la sala y se hizo una sola platea a la que se le sumó una luz de cuarzo. Tenía esa cosa. El vestuario lo diseñó Soledad Capurro y Elvio Ferrario armó las deformidades. Se mostraba la ropa de entrenamiento y la composición física del bufón. Entrábamos los actores en fila y luego componíamos frente al público la deformidad y la voz. Allí se armaba íntegramente el bufón y luego pasábamos a la acción.

Al final del trabajo no saludábamos, pero ¿cómo iba a saludar un bufón?

Era un espectáculo muy intenso. Éramos muy jóvenes, teníamos mucha energía. Calentábamos media hora antes. Pero lo interesante de todo esto es que cada deformidad se acoplaba como un puzzle con las otras. Había un bufón que tenía la columna derecha pegada a la cabeza y no podía agacharse. Entonces, usaba las manos como ojos y miraba al techo, pero cuando tenía que decirle algo al público los demás bufones lo daban vuelta y lo colocaban de forma horizontal hacia la platea, enfrente al público hablaba. Y así otros, unos que se arrastraban, otros bufones de fuerza, otros de apoyo, era una banda muy física en la cual se armaban y se desarmaban figuras. Había una búsqueda de técnicas y ejercicios que fueron aplicadas a un lenguaje.

Recuerdo en esa cosa de la reconstrucción histórica donde transcurría la obra, que luego de 10 minutos rompíamos la escena y en un minuto volvíamos todo para atrás, cambiando las velocidades y ritmos. Luego, en la sala dos cada bufón tenía un lugar donde dormía, donde descansaba durante un minuto. Por ejemplo, yo me agarraba de la viga de la sala, me colgaba como un murciélago y descansaba, otro compañero lo hacía de la escalera. Así dormitábamos.

Construimos un guion que se fue haciendo libreto a partir de las improvisaciones, pero la línea era la metáfora de Hansel y Gretel. Otro ejemplo... en un momento me atrapaba la bruja, yo era Hansel, y la luz del globo planteaba unos barrotes mientras yo leía la carta de un preso político. Era una obra muy densa y el humor estaba dado con la ruptura de la bufonería. Se mete, se mete el bufón en algo duro y de repente se recupera con un juego o una palabra que rompe esa dureza.

Es un lenguaje muy basto, tiene un corte que aprendí con Alambique, es el corte vertical como la tragedia. El bufón está conectado con el cielo y la tierra, es al revés del clown que es horizontal.

En mi caso, que venía de una escuela de Cuba y también del Circular, una escuela más stanislavskiana, no tenía hasta ese momento la investigación en el cuerpo.

No había consciencia de eso, entonces al encontrarme con los bufones, no solo con la experiencia que trajo Mario, sino con la mía propia al hacerlo, cambié el sentido de la respiración, de la energía y la acción porque ahí no hay proceso psicológico válido, ahí es acción y eso te coloca en un estado, más como Meyerhold.

En lo personal, me cambió mi trabajo, me formó. Empecé a sentir la corporalidad. Fue una experiencia impresionante, fuerte. Y en el medio no tuvo medias tintas. Para algunas personas fue un trabajo de reconocimiento y para otras no.

Era un estilo que nunca se había hecho. Eso fue una experiencia de gran aprendizaje.

Luego, seguí trabajando en Alambique con Mario. A su regreso, él daba la técnica y yo trabajaba creatividad y sensibilidad con los estudiantes.

Alambique tuvo la suerte de registrar todos los autocursos (modalidad de enseñanza propia) porque contaba con una cámara que el hermano de Mario le trajo de Inglaterra.

Esos procesos eran muy fermentales porque los estudiantes trabajaban solos aplicando las técnicas propuestas y la creatividad.

Todos esos autocursos se grabaron, fueron más de 30 o 40 VHS. Y fueron entregados en la FIC para digitalizar. Es importante eso porque el material está disponible, por ejemplo, allí están las fichas y teléfonos de todos los estudiantes que pasaron por la escuela de Alambique.

Sería interesante recuperar el guion, habría que buscarlo.

—Después de todo lo dicho, contame ... ¿qué son los bufones para vos?

Los bufones permiten con su deformidad, la deformidad de la humanidad misma. Pero aparte tienen una impunidad para decir lo que quieran desde esa condición, porque ellos están más allá. Históricamente, en Francia había un día para los deformes, es decir, un día para escuchar a los deformes, bajaban de campanarios y de montañas donde estaban marginados y llegaban a la ciudad para hacer una fiesta, la fiesta de la fogata.

Ahí coronaban a uno, Lecoq toma esta dimensión trágica para trabajar.

Hay bufones, divertidos, trágicos, fuertes, pero lo que más me interesa de este lenguaje son dos cosas, la primera la impunidad. Por ejemplo, es como pensar "vamos a hacer una obra como perros, como somos animales podemos decir lo que queramos, es un marginado. Y en lo técnico te lleva a una dimensión de energía que te posibilita lograr mayor síntesis con el cuerpo. Me gusta el bufón en banda, no solo el que expresa una denuncia, sino también el que genera manada. No solo en lo textual, sino también en lo físico. Como es una hermandad, las partes que uno no tiene las tiene el otro. Eso implica un gran entrenamiento físico. Están los bufones fuertes, los ágiles, los más lúcidos, los terribles, los pícaros, los ingenuos y dentro de todo eso se compone un colectivo.

Para un estudiante de teatro siempre lo recomiendo porque te cambia la perspectiva física, el trabajo de la energía. Son estilos que te liberan y se hacen propios.

La energía puede ser desbordante o pequeña, yo vi un bufón en la escuela, de Carolina Rebollosa, la mendocina, y ella tenía un bufón bebé, y eso pasaba a ser

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

hijo de la manada. Lo parían, lo amamantaban, era de una belleza extraordinaria, algo que me conmovió.

El bufón no cae en la histeria y el grito, ese trabajo también lo ajusta el bufón.

El bufón te coloca en la dimensión trágica sin hacer tragedia.

Atrás del bufón está el actor y el diseñador,

—¿Cuánto tiempo estuvieron con esta formación de bufones en Alambique?

Alambique vivió 17 años, pero capaz, 14 años trabajamos bufones. Fue una escuela de acción física, le sacamos la palabra dramática.

Me acuerdo que estábamos pensando el nombre y sabíamos que la palabra dramática no cabía. Me acuerdo que Mario trajo un diccionario, empezó a buscar y de repente vimos un alambique y decía algo así como “líquido que entra en estado bruto y sale en un estado esencial” y, bueno, ese era el estado que buscábamos.

Esa dinámica de los autocursos fue fabuloso, tan fabuloso que una fundadora nos pidió para hacer en la escuela. Esa fue Norma Berriolo. Los cursos eran de dos años inicialmente y luego agregamos un tercero.

Otra experiencia que recuerdo es la de Marcel Sawchik. Me llamó para trabajar unos bufones con antorchas en el Parque de los Aliados. Era una performance, pero fue una época muy linda.

—¿Pensás que el bufón está vivo?

Yo lo tengo vivo en mi cuerpo.

Anexo XVI. Entrevista a Lorena Rosano y Evana Frid, diseñadoras profesionales.

La entrevista se realizó el 9 de enero de 2026.

— ¿Cómo fue la experiencia en la construcción de la máscara corporal en el espectáculo *Nornas: la última barahúnda en el teatro del Museo Torres García*, con dirección de Rossana Tócoli, en el 2025?

Evana. — Primero arrancamos con un diálogo con la directora que tiene experiencia en clown y en bufones, quién creo el grupo y la idea y nos invitó a trabajar.

Ellos empezaron a trabajar con bebé de plásticos, con muñecos que les remitían a su infancia y empezaron a jugar con ese material para componer lo físico.

Después de que habían avanzado en la composición de movimientos, tuvimos reuniones de trabajo donde nos contaron por donde iban. Cuando se fue avanzando con eso, fuimos a un primer ensayo. En realidad, las ideas que se presentaron en ese momento no se terminaron desarrollando en la obra.

Fue un proceso de creación intenso que les llevó un tiempo importante. Al principio nos había planteado el mundo del bufón, pero en Uruguay no está desarrollado y si bien queríamos hacer una obra de bufones, no queríamos alejar al público. Entonces, lo que hiciéramos debería bajar la intensidad visceral del bufón, para que cuando incomode no aleje al público, para atraerlo, para empezar a construir ese público de la bufonería. Quizás no solo con esta obra, pero sí a partir de algunas decisiones en ella. Quizás llegar al desarrollo del bufón a través de un proceso constructivo con el público.

En cuanto a la estética, la idea era humanizarlos, que no fueran desagradables. A medida que pasan los ensayos, y se empezaban a ver sus movimientos, también les pedimos que nos trajeran imágenes o que se dibujaran como se imaginaban esos cuerpos.

Cada una de ellas tres, desde su interior, comenzaron a proponer. Por ejemplo, una de ellas, que tenía problemas en la columna, planteó que su columna fuera más rígida, después notó que sus codos y sus rodillas resaltaban, así que quería exagerarlo. Luego, como ella pensaba mucho, quería modificar su cabeza, su peso, su forma, más desarrollada.

Lorena. — Fue un proceso mutable, desde un comienzo había ideas centrales, pero estaba todo por hacer. Y en el eje central faltaba que cada una de ellas se empezara a identificar con las Nornas, que nos permitieran acercarnos un poco más a lo que representaba cada una de ellas.

— Una vez que los cuerpos empiezan a tomar forma y tienen clara la intención de acercarse a un público, ¿cómo se empieza a elaborar la composición morfológica en cada una de ellas tres?

Lorena. — Trabajamos en los ensayos con registros fotográficos para que ellas se visualizaran y también nos apoyamos en unos elementos que aportó la directora, que eran como unas almohadillas que se ataban al cuerpo, abajo del mentón, por ejemplo, eso que obstaculizaba al cuerpo. En base a eso, empezamos a proponer el mundo de las posibilidades, teniendo en cuenta que no solo era eso, sino que a eso se le sumaban juegos, movimientos y que se desarrollaría una escena. Es muy diferente a la propuesta del teatro convencional. Esto va muy por otro lado, fue un trabajo del crecimiento en la interpretación y en lo plástico. Los materiales fueron polifón, guata, polar, materiales que se asemejan y que no a lo cotidiano y que reconozco también. No se trabajó el bufón clásico, sino que se buscó que el bufón sea amable y próximo al público.

Evana. — Rossana nos fue dando información de los bufones a lo largo de los ensayos. Una de las cosas es que los bufones viven en manada, en grupo, entonces tenía que haber un ensamble entre ellos e intentamos también verlo desde el color y la forma y de la forma que ellas también en colectivo generaban. Sumamos,

además, cómo se componían entre ellas y también vimos la necesidad de que esa gran composición se mimetizara con la escenografía. La escenografía en sí misma se componía de muchos bebés de plástico de distintos tonos de piel, en el piso y en la pared. Se trabajó desde el color para unificar esa materialización.

— **¿Ustedes lograron contactar con sus bufonas?**

Lorena. —No. Nunca nos lo planteamos.

Evana. —En lo que me centré como diseñadora fue en mirar mucho sus bufonas, sus movimientos y sus características para lograr mayor comodidad y limitarlas en lo que únicamente necesitan ser limitadas, apoyando su trabajo sin generar incomodidad.

Nunca me incorporé en la escena, porque soy bicho detrás de escena. Pero sí estoy pensando constantemente en el personaje del otro.

— **¿Qué son los bufones para ustedes?**

Evana. —Son seres que te vienen a decir las verdades del mundo con la visión más crítica y más cruda. En lo personal me gusta el bufón, en esta etapa, que es mi segunda experiencia, la primera fue en la escuela y este trabajo no es muy habitual. Me gusta que el trabajo me saque de mi zona de confort. Yo trabajo con clown que aparte es la antítesis. Intenté encontrarle lo que me atraía y lo que me podía enganchar. Lo que me gustó fue el ensamble, el que se genera con esa maza de personas y de forma, el grupo, el coro, el moverse, lo relacioné mucho con un libro *Más que humano* de Theodore Sturgeon, que son personas y entre todos componen a una persona, el que piensa, el que tiene brazos y eso es lo que me atrapó en esta obra.

Lorena. —A mí me acercó este mundo de las prótesis, que implica un desafío fuera del cotidiano. Estos bufones son seres exacerbados, que vienen a romper con la cotidianidad desde un punto de vista donde todo es posible y traen una crítica social.

Es como “me río de mis males, pero sigo”.

Hice bufones, en la EMAD. Fue uno de los cursos que realmente me dio mucho gusto y cuando Evana me invitó a trabajar en esta experiencia, me di cuenta que nos podíamos complementar muy bien. Recuerdo que en la presentación de la escuela una amiga fue a ver la obra y salió espantada y ahora cuando vio este espectáculo pudo disfrutarlo. Yo noto una diferencia que es justamente eso de acercarse al público.

— **Las dos hacen mención a su experiencia en la escuela. Háblenme de esa experiencia y si de esa experiencia se puede tomar algo para la construcción de este trabajo profesional.**

Lorena. —En el planteo de la escuela fue encontrar un mundo desconocido, un mundo de materialidad y de forma donde nada se censuraba, el único juego era con el actor. Ahí conocí esa comunión del juego con el actor, el cuerpo del actor, el diseñador y el realizador. El realizador es quien hace tangible las ideas que a veces solo se plasman en papel. Entonces, mi experiencia en la escuela en el 2016 fue muy rica, fue lo que me dio el puntapié para decir “sí” y enfrentarme a estas bufonas con una directora que nos traía material y nos informaba. El recuerdo positivo de esa experiencia me ayudó a trabajar en esta.

Evana. —Yo la hice en el 2014, era opcional, si no hubiera tenido ese curso difícilmente hubiese aceptado esta obra, porque sin una experiencia de acercamiento está difícil abordar el lenguaje. Me pasó también, que fue de lo que más me gustó, que trabajé con el actor a un nivel que no lo trabajé en ningún otro caso, compones con él, trabajás muy en conjunto. En bufones, intervenís mucho porque le estás cambiando el cuerpo al intérprete. Es a otro nivel del diseño. Es potenciar esa construcción.

Tengo un recuerdo buenísimo, porque en la escuela trabajé con una compañera, con una actriz, que vino a saludarme cuando nos entregaron el Florencio en el

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Solís y ella estaba feliz, ella era mi primera bufona. Yo lo viví con mucha emoción y ella también.

— ¿Cómo ven los bufones en el medio para que se continúe multiplicando la experiencia de la bufonería?

Evana. — Yo creo que la idea de Rossana, de bajarle un tono y hacerlo más accesible para ir como ablandando las mentes de los espectadores es súper atinado.

Lo ves en el resultado que ha tenido en el público. En los comentarios de la gente, lo que le llega, ha gustado el espectáculo en general.

Estaría buenísimo que se pudiera seguir desarrollando y que halla más propuestas, que son aisladísimas, y que se pueda empezar a construir algo más seguido, algo así como fue el proceso del clown que, al principio, le costó muchísimo posesionarse, pero logró hacerlo y que las barabundas puedan seguir trabajando. Son todas increíbles.

Lorena. — ¡Sin dudas! Imagínate que, en el 2016, lo hice en la escuela y volver ahora casi diez años después en un espacio profesional, habla del paso del tiempo en lo personal y en lo colectivo, ¿no?

Es un tipo de espectáculo que se puede hacer en cualquier espacio, no depende de la sala, da lugar a rescatar ese público amigo, con la idea de que se lleve adelante.

— ¿Hay un espacio fermental para la continuidad de los bufones?

Evana. — Sí, sobre todo desde el lugar del diseñador teatral, así como el carnaval es muy matérico y esto también te permite la experimentación. Estaría bueno que se apoye con fondos económicos, que haya más apertura a este tipo de género que necesita de presupuesto.

Lorena. — El día que recibimos el Florencio la presentadora habló del trabajo colectivo que tiene este lenguaje. Ahora no recuerdo las textuales palabras, pero el reconocimiento fue a ese espacio de trabajo del diseñador, del realizador y de quién lo porta.

— Gracias por este ratito.

— Gracias a ti.

— Gracias.

Anexo XVII. Diagnóstico médico del ser bufón/a

Definir el escenario Diagnóstico Médico de I SER Bufón/a

1. Sexo: a. Masculino b. Femenino. c- otrxs...

2. a- Peso b- edad

3. Temperatura corporal a. Por debajo b. Normal c. Grave

4. Talla

5. Síntomas: a. Ojos, Oídos: • Normal • Ojos rojos • Visión borrosa • Sensibilidad a la luz • Ojos llorosos • Dolor de oídos • Sangrado de oídos
b. Boca: • Normal • Tos/Estornudo • Tos con moco • Tos con sangre • Babeo • Sed • Hambre • Lesiones bucales • Pérdida de apetito

c. Pecho: • Normal • Dolor en el pecho • Dificultad respiratoria • Latidos irregulares • Dolor en los senos (mujer)

d. Piel: • Normal- • Piel roja • Piel pálida • Piel amarilla • Erupción cutánea • Sensibilidad a la tº • Escalofríos • Piel con pus • Deshidratación
e. Secreciones genitales: • Normal • Diarrea • Estreñimiento • Orina de color • Dolor de genitales (hombre) • Dolor vaginal (Mujer) • Dificultad al orinar • Dolor al orinar • Ampollas genitales • Aumento gasto urinario
f. Estómago: • Normal • Vómitos • Dolor abdominal • Vómitos y dolor de abdomen • Acidez • Vómito con sangre
g. Garganta: • Normal • Dolor de garganta • Dificultad al deglutir • Pérdida de voz • Sibilancias • Cuello inflamado • Reflujos
h. Nariz: • Normal • Congestión • Hemorragia nasal • Nariz roja
i. Cabeza:

• Normal • Dolor de cabeza • Fiebre • Náusea • Fatiga • Desmayos
Paso 3: definir Salidas Diagnóstico "Causas probables" Absceso Acalasia Acidez Acidosis Adenoma bronquial Agorafobia Agrandamiento de la próstata Alcalosis Alergia alimentaria Alergias Amenorrea primaria Amigdalitis Anafilaxia Anemia Ansiedad Apendicitis Arritmia Artritis reumatoidea Asma Astigmatismo Ataque cardiaco Blefaritis Bocio Botulismo Bronquiectasia Bronquiolitis Bronquitis Cálculos biliares Cálculos renales Cataratas Cefalea Cirrosis Clamidia Colecistitis Cólera Colitis Colon irritable Congestión nasal

4. Conjuntivitis Desmayo Desprendimiento de retina Diabetes Diarrea Dificultades para deglutir Dificultades para orinar Dificultades para respirar Difteria Dolor abdominal Dolor de cabeza Dolor de garganta Dolor de genitales Dolor de oído Dolor al orinar Dolor en el pecho Dolor en el pene Dolor testicular Eczema Edema pulmonar Encefalitis Enfermedad cardiaca Enfisema Enteritis Erupción cutánea Escalofríos Esclerodermia Esofagitis Estreñimiento Faringitis Faringitis estreptocócica Fatiga Fiebre Fotofobia Gastritis Gastroenteritis bacteriana Gastroenteritis viral Glaucoma Gonorrea gripe Gripe aviar Hantavirus Hemorragia nasal Hepatitis

1

5. Herpes bucal Herpes genital Herpes zoster Hiperparatiroidismo Hipertensión pulmonar Hipertiroidismo Hipoglucemia Hipotiroidismo



Maestría en Enseñanza Universitaria

Comisión Sectorial de Enseñanza
Área Social y Artística
Consejo de Formación en Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Comisión Sectorial
de Enseñanza
y Educación Permanente



CONSEJO
DE FORMACIÓN
EN EDUCACIÓN

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Anexo XVIII. Enlaces a planes y programas

Plan de estudio de la carrera de Actuación: <https://www.emad.edu.uy/images/pdf/Plan%20de%20estudio%20Actuacion%20-%20revision%20mayo%202017.pdf>

Plan de estudio de la carrera de Diseño Teatral: <https://www.emad.edu.uy/images/pdf/Plan%20de%20estudio%20Diseno%20Teatral-%20revisin%20mayo%202017%20.pdf>

Programa del curso Diseño de Bufones: <https://www.emad.edu.uy/images/programas/disenobufones.pdf>



Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Anexo XIX. Material de prensa

EL DIARIO
24 SET. 1991



"BUFONES",
con Walter
Speranza
en primer
plano, una
posible vía
de
búsqueda.

Oficio enriquecido

"BUFONES", de Héctor Guido. Dirección: Héctor Manuel Vidal. Dirección de aplicaciones corporales: Héctor Ferrario. Vestuario: Soledad Purro. Luces: Hugo Leao. Ensamblaje: Fernando Toja. Asesor técnico: Osvaldo Reyno. Intérpretes: Lupe Mesa Deus, Alvaro Mesa, Walter Speranza, Margarita Musto, Denisse Daragna, Pilar Matagena, Walter Etchandy, Liam Miller, Fernando Toja. Representada en la sala 2 del Teatro Circular, el viernes 20 de setiembre.

En algunas veces como en este estreno en el Teatro Circular, se da una oportunidad, una ratificación de los resultados expuestos previamente en los resultados alcanzados. Sin embargo, en referencias a declaraciones que oportunamente nos nularan el autor-director Héctor Guido y el coordinador Héctor M. Musto, y que por razones de espacio tuvieron cabida en esta página la acumulación de materiales llevada por la no salida de diarios sábados; y citándonos a las

consideraciones del maestro francés Jacques Lecoq que figuran en el programa de mano, "Bufones" asume plenamente "la materialización de fuerzas que todos tenemos: pasión, violencia... la representación de la memoria colectiva bajo el signo de lo irracional... la forma de nuestro mundo interior... los deseos contradictorios"; y son equivalente cercano del coro griego comentando una historia cualquiera. Para el caso, el cuento infantil de Haensel y Gretel, que sirve espléndidamente "a contrarlo sensu" para significar la persecución, la represión, el martirio, la pasión y la violencia capaces de llevarse por delante y saltarse los más caros valores humanos.

Eso en cuanto al espíritu y el fondo de este espectáculo, que con ser mucho, adquiere mayor dimensión cuando se entra a valorar la forma en que ha sido expuesto y llevado a escena. Es asombroso el grado de entrenamiento, el sacrificado esfuerzo que en el orden personal cada uno de los nueve actores ha puesto en el trabajo

físico imprescindible para redondear sendos "bufones", esos seres generalmente contrahechos, o al menos minusválidos, como se les diría modernamente a algunos de ellos. Lo más notable del caso es que en este trabajo colectivo de expresión corporal, generalmente atractivo para los teatristas más jóvenes (recuérdese el ejemplo reciente de "El segundo pecado original", de María Dodera), han participado con igual entrega e interés algunas figuras veteranas como Walter Speranza, o de mediada trayectoria como Fernando Toja, Walter Etchandy y Margarita Musto.

El indudable desafío que la propuesta de Guido y Vidal significaba, emparejó esfuerzos y resultados; y si la respuesta del público, de parcial pero evidente frialdad, no está a su altura, la razón habrá que buscarla en lo insólito de la propuesta y el innegable avance expresivo que ella representa.

J.P.C.

EL PAÍS / 26 set. 1991

Espejos Deformantes

BUFONES, de Héctor Guido. Dirección: H. Guido. Coordinación general: Héctor Manuel Vidal. Vestuario: Soledad Capurro. Iluminación: Hugo Leao. Entrenamiento corporal: Fernando Toja. Diseño de aplicaciones corporales: Elbio Ferrario. Con Lupe Mesa Deus, Alvaro Correa, Walter Speranza, Margarita Musto, Denise Daragnes, Pilar Cartagena, Walter Etohandy, Miriam Miller, Fernando Toja. En el Circular, Sala 2.

Nueve bufones irrumpen en la escena para prometer un rato de diversión a los espectadores. Detrás de dicha promesa, sin embargo, no se esconde otra cosa que una descarnada ironía, ya que los integrantes de esa "troupe", sin excepción, acarrear un defecto físico (una contracción permanente, un muñón, el desmedido crecimiento de una parte del cuerpo, una parálisis, la amputación de un miembro), casi siempre acompañado por alguna especie de retardo mental que los obliga a expresarse con visible dificultad. Todo lo que antecede parece querer evaporar cualquier asomo de diversión, a no ser que la platea se incline por obedecer los dictados de un humor negro que la propuesta de Héctor Guido quizás sugiera a partir del paradójico intento de narrar las alternativas de un cuento de hadas (Hansel y Gretel) que emprenden los mencionados bufones con la intención de resaltar el horror de algún episodio (apremiados por la miseria, los padres de aquellos protagonistas no vacilan en abandonar a éstos en el bosque). La patente alteración de sentimientos que sufren los progenitores del cuento en cuestión resalta entonces en la narración que los bufones acometen entre tropezones y reiteraciones que aumentan la cruel visión que al espectador le ofrece tan extraño grupo, el cual, de todos modos, ha sido puesto allí al frente con otra finalidad.

En efecto, los miembros de esta nueva corte de los milagros que alienta en el texto de Guido, obedecen a un propósito aún más despiadado que aquél de reparar en los siniestros aspectos que anidan en las páginas de Hansel y Gretel. Las imágenes, los sonidos, las palabras y, por cierto, la agresión al inocente propósito de pasar un buen rato que recoge quien se sienta en una butaca del Circular a presenciar el desarrollo, no es más que un reflejo o una prolongación de una realidad -deformada y deformante- que golpea sin cesar al que contempla el deambular de los carros de los recogedores de desperdicios o al creciente número de hombres y mujeres que pernoctan en las escalinatas de los edificios montevideanos, empujados, ellos también, por una miseria que aniquila lazos familiares y sentimientos piadosos. El texto y la puesta de Guido arrojan pues un guante al rostro del espectador distraído o del que se quiere distraer, a modo de desafío de alguien empeñado en señalar que afuera, en la calle, tiene lugar un teatro de la crueldad que, por desgracia, no tiene nada de ficción, por más que motive la ficción que se representa en la Sala 2.

Tal cometido en definitiva, resulta innegable y no encuentra obstáculos para llegar a la sensibilidad de quienes lo miran. Puede ser más discutible, no obstante, la necesidad o la oportunidad de insistir acerca de una temática que ni



El ataque de la realidad

quiera quien se encierra en las cuatro paredes de su habitación deja de percibir, constancia que daría lugar a discusiones en las que, sin duda, se agruparán los que sostengan la importancia de lanzar gritos de alarma de esta tesitura, así como también quienes se sientan heridos en sus buenos sentimientos y reclamen un espectáculo en donde se vislumbre un atisbo de camino a emprender, aunque sólo sea por el método del descarte. La insistencia en querer resaltar los aspectos negativos de ciertos asuntos, se sabe, muchas veces engendra un bienvenido impulso en los buscadores de soluciones, por más que, en otras ocasiones, ayuda a elevar el desaliento, añorar el escapismo y, en ciertos casos, a provocar el fastidio o la mera irritación. Todo eso lo ha de haber pensado la gente del Circular y es bueno que no lo olvide quien se acerque a ver a estos bufones que, por otra parte, forman parte de una puesta que aprove-

cha el desnudo espacio del teatro con una continua inventiva, apreciable en la agrupación de los actores en escena y en sus súbitas separaciones del núcleo. Técnicas vocales, vestuario, maquillaje y aplicaciones son imprescindibles para conseguir los aspectos buscados en los nueve actores, pero aún más vital es el trabajo de expresión corporal que les permite a los mismos concebir caracterizaciones que, en el caso del reptileco ser que anima Alvaro Correa y la invertida figura que compone Lupe Mesa Deus, llegan a una excepcional complementación con el sentido de una labor de equipo para la que los restantes aportan también una seriedad, una compenetración y un compromiso tan respetables como el rechazo del espectador desprevenido que no logre hallar justificación en esta arremetida para nada reñida con el buen teatro.

Alvaro Gustavo Loureiro

“... Un bufón no es otra cosa, sino la materialización de fuerzas que todos tenemos: pasión, violencia, todas nuestras desmedidas.

Representan la memoria colectiva bajo el signo de lo irracional.

Ellos son la forma de nuestro mundo interior y recorren el trayecto trágico de la pureza a los deseos contradictorios.”

...

“Los bufones conforman un cuerpo único y rítmico. Viven en «bandas». La banda es una entidad comparable al coro griego. Cada uno de ellos es diferente y se inserta al grupo ya sea en la acción, fuera de ésta, cerca o lejos de los otros, pero nunca su presencia deja de ser un elemento más de un todo.

Imaginemos el interior de una gruta: en ella los bufones duermen desde hace miles de años. Están encerrados, encerradas sus fuerzas, sus posibilidades de violencia, su alegría, su dolor.

Imaginemos también que alguien del público quita la grilla de hierro que tenía clausurada la gruta.

Comenzará así una epopeya que durará el tiempo que dure el espectáculo.”

Jacques Lecoq

La técnica de actuación utilizada en el espectáculo partió de la información transmitida por Mario Aguerre, egresado de la escuela de Jacques Lecoq.










TEATRO CIRCULAR DE MONTEVIDEO

presenta

BUFONES

de Héctor Guido

Banda de bufones:

Lupe Mesa Deus		Pilar Cartagena	
Alvaro Correa		Walter Etchandy	
Walter Speranza		Miriam Miller	
Margarita Musto		Fernando Toja	
Denisse Daragnes			

Diseño de aplicaciones corporales	Elbio Ferrario
Vestuario	Soledad Capurro
Realización de aplicaciones corporales y vestuario	Elbio Ferrario
	Laura Severi
	Claudia Tancredi
	Pablo Turcatti
Luces	Hugo Leao
Entrenamiento	Fernando Toja
Asesor Técnico	Oswaldo Reyno
Fotos de cartelera	Santiago Possamay
Coordinación General	Héctor Manuel Vidal
Dirección	Héctor Guido

Agradecemos a Jorge Azambuya, Andrea Davidovics, Roberto Fontana, Gilda Gutiérrez, Luis Núñez, Taller de Héctor Araujo, Luis Trochón, Nibia Scaffo, Giovanna Urdangaraian y Juan Arruti.

Una práctica extrema. Estudios pedagógicos y artísticos que sustentan la mediación del relacionamiento interpersonal en la creación del cuerpo ficcional de la bufonería

Funciones	
Viernes 21.30	N\$ 8.000
Sábado 21.30	N\$10.000
Domingo 21.30	N\$10.000
Lunes 21.30	N\$ 6.000
Estudiantes y pasivos 50%	
Socios gratis	

En ensayo:
"Tres Hermanas" de A. Chéjov
 (Escenas de la vida familiar)
 Dirección: Ernesto Clavijo
"Peer Gynt" de Henrik Ibsen
 Dirección: Pablo Santamaría



TEATRO CIRCULAR

UNA FORMA DISTINTA DEL TEATRO INDEPENDIENTE

HAGASE SOCIO

MENSUAL-TRIMESTRAL

SEMESTRAL-ANUAL



DISPOSICIONES MUNICIPALES

El público debe permanecer con la cabeza descubierta. En caso de siniestro conserve la calma y busque la salida más próxima.

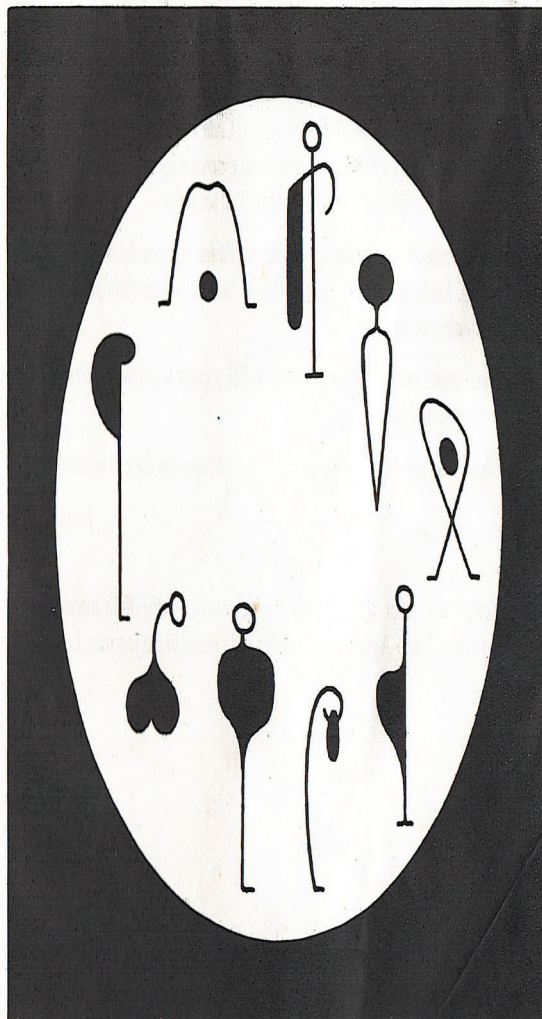
Prohíbese encender fuego y mantener tabacos encendidos en la sala y pasillos.

TEATRO CIRCULAR
 Av. Rondeau 1388 - Tel. 91.59.52
 Afiliado a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes
 Año del Teatro Nacional - 50 Años de la Sociedad Uruguaya de Actores

SALA 2 TEMPORADA 1991/92

Presenta

BUFONES



Bufonas en el Museo Torres

15 de setiembre de 2025.

Los viernes de setiembre continúa desarrollándose la última barahúnda de las tres Nornas cansadas de tejer el destino humano

Las Nornas son unas criaturas mitológicas nórdicas que, al modo de las moiras griegas o las parcas latinas, tienen el destino de la humanidad en sus manos.

Carga inmensa, el tejido de las Nornas contiene y desarrolla los avatares de cada vida humana ya desde su nacimiento. Parece lógico, si lo pensamos en términos humanos, el pretender escapar de tamaña actividad, y esa es una de las premisas del espectáculo Nornas: la última barahúnda, que agota entradas en la Sala del Museo Torres García. “¿Qué sucede cuando las tejedoras del destino deciden bajarse del telar?”, se pregunta el equipo de Nornas, que responde con un espectáculo de bufones “que se instala en los márgenes de lo divino y lo ridículo”. Ya entraremos en el aspecto “bufonesco” de Nornas, pero es interesante señalar que el espectáculo bordea los márgenes, al punto de que cuando estos personajes mitológicos deciden “jubilarse” buscan un lugar tan alejado del “centro” que terminan aterrizando en un pequeño lugar al oriente del río Uruguay, un país que parece ideal porque la gente “no cree en nada”. Que las tejedoras del destino, al momento de huir de su actividad, encuentren que el Uruguay es el “mejor país” para retirarse ya nos pone ante una de las pistas para interpretar algunos de los “márgenes” por los que ronda esta “barahúnda”.

BUFONES

La palabra bufón es ambigua y parece asociarse inmediatamente a un personaje que camina en el delgado límite entre el entretenimiento y la crítica social, límite particularmente delicado cuando se involucra al poder en la crítica. Pero quien define un género teatral específico asociado a los bufones es el francés Jacques Lecoq, que sintetiza una práctica que de alguna forma atraviesa sociedades y épocas. En el libro de Gastón Borges Bufones en la escritura escénica rioplatense, se realiza una investigación que permite brevemente señalar algunas características que podemos detectar en Nornas. “La deformación del cuerpo-indica Borges- es una de las características del género bufonesco”. Esa deformación produce una corporalidad que tiene una finalidad escénica específica: “producir un desnivel entre el burlador y el burlado. Por sus deformaciones corporales, el bufón logra colocarse en un grado de marginalidad social”. Un lugar de marginalidad que habilita un ámbito de enunciación de la crítica social que sería más complejo de lograr de otra forma. Pero, además, continúa Borges, “La extrañeza corporal fue produciendo seres cada vez más alejados de las personas. Su objeto de burla no era un individuo sino la Humanidad con mayúscula, y por eso era necesario que estas criaturas estuvieran alejadas de ella”. En la investigación sobre el origen no humano de los bufones aparecen las familias de bufones, lo que deriva en otra de las características centrales: “Los bufones se presentan siempre en grupos que se llamaron bandas”.

Borges, como algunas de las integrantes del equipo de Nornas, se formó en el teatro de Bufones con Mario Aguerre, quien estudió directamente con Lecoq en París. Si bien formó la Escuela de Acción Teatral Alambique, Aguerre también logró que su formación llegara a la EMAD, aunque en ese ámbito costó que se comprendiera su propuesta. Si bien Aguerre trabajaba en la EMAD desde 1987 “Fue Rubén Yáñez por el 2000 que se dio cuenta que lo que yo hacía no era gimnasia” nos contaba hace tres años (Voces N.º 772), “eran estilos teatrales, enseñaba a contar historias a partir del bufón, del clown y me dijo que tenía que estar en el área de arte escénico”.

Quizá por esas dificultades el género cuajó en muy pocos espectáculos en nuestro medio. Según Borges, en treinta años solo cuatro espectáculos de la cartelera montevideana se pueden catalogar como teatro de bufones: Bufones (1991, con dirección de Héctor Manuel Vidal y Héctor Guido), Pinocho de Bergerac (1994, escrito por Marcel Sawchik), Ave Regina (estrenado en 2012 con dirección de Dada) y El jardín del tiempo (2019, dirigido por Alberto Sejas)



BUFONAS

Si seguimos la investigación de Borges podríamos concluir que Nornas es el quinto espectáculo de bufones que se estrena en Montevideo, pero también podríamos afirmar, quizá con mayor precisión, que es el primer espectáculo de bufonas. Las propias integrantes del equipo subrayan el género de sus criaturas cuando al preguntarse qué son las bufonas señalan que son: "Seres cósmicas, primitivas, de naturaleza divina y animal que accionan sobre nosotros como un espejo colocado delante de nuestro ser más profundo. Reveladoras, divertidas y fascinantes, representan la memoria colectiva bajo el signo de lo irracional. Las bufonas no existen en solitario, son un cuerpo único que llamamos "la banda bufona". Se compone de varios seres que por sí solos no funcionan. El género Bufón, desarrollado en la poética de Jacques Lecoq, nos invita a una investigación sensible que parte de la transformación del cuerpo mediante prótesis. El cuerpo entero se transforma en una máscara, esto permite reencontrarnos con "el loco del Rey", aquel que dice, que burla y que parodia, siempre desde el humor.

Nornas, entonces, se planta desde una perspectiva de género en la que se cuestionan roles y conductas socialmente asociadas a las mujeres. Estas criaturas deformes que emergen desde pilas de restos de muñecas, que juegan con esas "representaciones" de bebés de forma macabra y que ponen en el centro la vejez, el retiro y los cuidados, tienen como uno de sus ejes la crítica a la forma en que se construyen algunos roles. Por supuesto, el humor es el canal desde el que se sintonizan estas críticas y el ida y vuelta con la platea es intenso. La materialidad corporal de estas bufonas y la poderosa gestualidad imponen la risa a fuerza de una gran capacidad histriónica. El momento en que la norna que compone Cecilia Argüello toma mate por primera vez es uno de los momentos que mejor grafica la enorme capacidad de estas bufonas para hacer reír.

LA BARAHÚNDA

Consultada sobre el acercamiento al género y sobre el proceso Cecilia Argüello comparte: "Mi vínculo con los bufones fue por el 2009 en segundo año de la EMAD, cuando trabajamos el género con Mario Aguerre. Fue un aprendizaje intenso desde lo creativo y lo vincular. Cuando Rossana (Tòcoli, directora de Nornas) me invita a este proyecto, 15 años después, vuelve a mi cabeza aquella experiencia que siempre quise repetir. En la búsqueda de la bufona propia, después de muchas idas y venidas, volvió inevitablemente aquella del 2009, pero resignificada en otros vínculos y otra peripecia. Volvió con A, la mujer bufona. Pensarla desde su ser mujer fue un plus radical en la búsqueda de la identidad propia del personaje, en función de sí misma, en relación con las otras y con el rol social del género femenino.

Me siento muy cómoda en la oscuridad, la ironía y el sarcasmo del humor bufón. La bufona me da la posibilidad de trabajar desde las rarezas propias, desde ese lugar incómodo de la "fealdad", de jugar en el terreno fangoso de lo incorrecto. Es un juego liberador.

Las cuatro nos conocíamos de antes, pero jamás había trabajado con ninguna de ellas. Nos fuimos conociendo como actrices en el proceso creativo, en la acción, y si bien venimos todas de distintos caminos confluimos muy bien, con una dirección amorosa. A medida que pasan las funciones se va afianzando el vínculo y eso habilita nuevas propuestas escénicas, a veces mínimas, pero que hablan de la conexión profunda en el juego.

Con el público tenemos un ida y vuelta delicioso. Hay cierta complicidad en las miradas, en los silencios, en los guiños a la niñez y a la idiosincrasia. Por supuesto, hay también incomodidad, incertidumbre, pero de eso se trata la bufonería ¿no? El bufón es crítico, es el espejo en el que no nos queremos ver".

Verónica San Vicente, quien también integra el elenco, agrega: "Sumando a lo anterior de Cecilia, agrego que mi trabajo artístico es principalmente en clown. Mi vínculo con la bufona puntualmente fue en la formación de Alambique y luego seguí profundizando en talleres en Argentina y nos encuentra como equipo a partir del trabajo de Pan o Circo (el último espectáculo dirigido por Mario Aguerre, en 2022) que compartimos con Rossana como actriz y Antonella en la



producción.

La directora a su vez añade: “La invitación inicial a investigar este género surge de dos ideas. Una imagen de mujeres saliendo de una montaña de muñecas y el deseo de poner un ojo crítico sobre algunos temas femeninos. Tuvimos un primer eje de trabajo acerca de la técnica. ¿Cómo es una banda bufona, cómo funciona la mirada, el eje del cuerpo, la imagen como metáfora, el juego de bufonas? Otro eje refiere a la dramaturgia. ¿Qué queremos decir, cómo acotar los temas y a la vez darles la profundidad y el tono acorde al género?”

Desde el inicio manejamos el deseo de dar pasos hacia el público buscando elementos de conexión que acerquen este género poco visitado en la escena nacional, ahí aparecen los elementos de conexión como las canciones o la escena del mate o el folleto de Uruguay”.

Por último, Antonella Fontanini, la tercera norma que aparece en el escenario, agrega: “La dramaturgia se fue dando en el proceso de los ensayos. Comenzamos hace un año y medio, primero en investigación con el género, trabajamos el vínculo de las corporalidades y el teatro físico, la conformación de la ‘banda’. En ese proceso fuimos conversando mucho sobre nuestra visión del mundo y la posición política de cada una frente a esas cosas. Usamos muchas referencias teóricas, no sólo de bufones, me sale mencionar también a (Paul) Preciado, Leonor Silvestri, Lala Pasquet, El arte queer del fracaso de Jack Halberstam, entre otros tantos textos. Teníamos claro que la perspectiva de género era uno de los ejes fundamentales de nuestro trabajo y a partir de improvisaciones se fueron dando los diferentes momentos de la dramaturgia.

Nos llevó tiempo de conversación definir a qué veníamos a Uruguay. En un principio la idea era que el público llegara a nuestro lugar hasta que encontramos esa idea del retiro en Uruguay y somos nosotras quienes llegamos a este país. A pocos días de estrenar no teníamos el final definido, por ejemplo. Y función a función se siguen haciendo ajustes que pulen el sentido del espectáculo.

En mi caso, es la primera vez que me vinculo con el género, no tengo formación específica en él, fui construyendo mi formación a lo largo de los últimos 15 años a partir de talleres y especializaciones de entrenamiento actoral. Me fue muy sencillo entrar en el código y jugar en él, es un lugar en el que me siento cómoda y puedo decir y hablar de lo que me interesa e interpela como persona y como artista, cosas que no entiendo separadas. En ese sentido, el género es una herramienta que encontramos para hablar de cuestiones incómodas, si se quiere, y mostrarlas a partir de la risa, recurso básico de supervivencia”.

Normas: *la última barahúnda*. **Dirección:** Rossana Tócoli. **Elenco:** Cecilia Argüello, Antonella Fontanini y Verónica San Vicente. **Fotografías:** Reinaldo Altamirano.

Funciones: viernes 20:30 horas en Teatro del Museo Torres García (Sarandí 683).

- Flamia, L. (2025, setiembre 15). Bufonas en el Museo. *Semanario Voces*. <https://semanariovoces.com/bufonas-en-el-museo-torres/>