

EL ARTE DE PRODUCIR DIFERENCIAS: UNA MIRADA SOBRE PROPUESTAS DE PACO GIMÉNEZ PARA UNA CREACIÓN EN CONTRA DE LA UNIFORMIDAD Y LA CONSTANTE REPETICIÓN DE SÍ MISMO/A

THE ART OF PRODUCING DIFFERENCES: A LOOK ON PROPOSALS BY PACO GIMÉNEZ FOR A CREATION AGAINST UNIFORMITY AND THE CONSTANT REPETITION OF HIMSELF

Resumen

En este escrito observaremos prácticas propuestas por el profesor Paco Giménez en sus clases de Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC, que tienen el objetivo de enfrentar al/la estudiante a una producción diferente de sí mismo/a, para la producción de un devenir-diverso a lo expuesto hasta el momento durante su recorrido en la carrera. Reflexionaremos sobre el valor de la producción de diferencias en la creación, a partir de las palabras del docente y la observación de sus clases, analizando algunos de los ejercicios propuestos y descubriendo las concepciones que los sustentan. La propuesta del docente se ciementa en una mirada sobre el/la actor/actriz como dramaturgo/a y constructor/a de su propio acontecer en la escena, metodología muy arraigada en Córdoba y de la que Paco Giménez se ha convertido en uno de los mayores referentes.

Palabras claves

actuación, devenir, diferencia, singularidad

Dr. Marcelo Comandú

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
marcelocomandu@yahoo.com

Recibido:
dd/mm/aaaa

Recibido con correcciones:
dd/mm/aaaa

Aceptado:
dd/mm/aaaa



Abstract

In this writing we will observe practices proposed by Professor Paco Giménez in his classes of Actoral Training III of the Degree in Theater of the Faculty of Arts of the UNC and that have the objective of facing the student to a different production of himself for the production of a becoming-diverse to what has been exposed so far during his career journey. We will reflect on the value of the production of differences in creation, based on the words of the teacher and the observation of their classes, analyzing some of the proposed exercises and discovering the conceptions that sustain them. The teacher's proposal is based on a look at the actor/actress as a dramatist and a builder of his own events on the scene, a methodology deeply rooted in Córdoba and from which Paco Giménez has become one of his greatest referents.

Key words

performance, becoming, difference, singularity

El/la actor/actriz como creador/a

En las clases de Formación Actoral III observadas en el año 2016 (actualmente denominada Actuación III) –perteneciente al tercer año de la Lic. en Teatro de la UNC– dictadas por Paco Giménez,¹ es clara la concepción de actor/actriz como creador/a escénico/a y en un movimiento de apertura al acontecimiento del que necesita extraer su actuación. Durante la primera parte del año, el/la estudiante es arrojado/a a improvisaciones en las que se ve obligado/a a interactuar, sin un guion que cumplir o personaje que representar, sino que es expuesto/a a la presencia de sí para un otro y, en interacción, a encontrar las herramientas que constituyen su oficio. Por supuesto, guiado/a por consignas provistas por el docente, pero sabiendo que es ahí, en la arena que materializa la performatividad del teatro, donde se encuentran los recursos que irá corporizando en la experiencia.

Es claro en su propuesta que la actuación se manifiesta plenamente cuando se accede al cuerpo-voz como territorio de devenires; mas apela también a una inteligencia o capacidad de pensar la actuación en el acto mismo de actuar, donde el pensamiento se manifiesta como línea de fuerza fundamental al interior de la creación. Podríamos decir que los/as estudiantes se ven expuestos/as tanto corporal como intelectualmente, y ese esfuerzo corporal-mental del estar-en-situación y comprender su “acceso a” o “posición en” la escena es clave para la producción de una actuación situada.

Por otro lado, en sus clases, Paco sostiene que pensar es siempre “pensar contra el cliché, si

1 Paco Giménez egresó de la Universidad Nacional de Córdoba con el título de Licenciado en Teatro en el año 1974, poco tiempo antes del golpe cívico-militar de 1976, época en la que decidió radicarse en México. Allí continuó su trabajo con el grupo La Chispa –iniciado años antes en Córdoba–, y se vinculó al grupo teatral Circo, Maroma y Teatro, y a las artistas Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. En 1983, regresó a Córdoba, fecha en que aconteció el final de la dictadura y vuelta a la democracia con la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín. En ese momento, comenzó una actividad ininterrumpida de formación y creación que ha influenciado –e influencia actualmente– a numerosos/as artistas del teatro local y de otras ciudades y provincias argentinas. En 1985, presentó *Delincentes comunes*, dando inicio a una larga trayectoria de producción artística reunida en el Teatro La Cochera, espacio del que es fundador y donde se sigue desempeñando como director, actor y docente. Actualmente es Profesor Titular por concurso en la cátedra Actuación III de la Licenciatura en Teatro del Departamento Académico de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. En Buenos Aires, se ha destacado por su dirección del grupo teatral La noche en vela.

no es reproducir lo que ya está, un eslogan". Y que el teatro es un lugar donde "el espectador se sienta para ver cómo un actor le hace notar cosas que él no ve. ¿Si no para qué estarían los actores?"² En estas palabras vemos que, para Giménez, el/la actor/actriz necesita trabajar desde una ampliación de la visión y el pensamiento, pensando en contra de lo que por cliché se instala como lugar común del pensamiento. Ampliar sus registros del "ver" y "pensar" para invitar al espectador a un "ver" y un "pensar" ampliados, y que ponga la lupa sobre lo singular de los acontecimientos.

En particular, a Paco le gusta ver cómo sobreviven los/as estudiantes en las consignas que propone. En una entrevista que le realicé en el año 2017, confiesa: "dada una consigna, dada una propuesta de escena o de trabajo, veo a través del cuerpo cómo sobrevive la persona". Paco Giménez dice observar, entonces, lo que un/a estudiante/actor/actriz "hace, lo que habla, cómo pronuncia, cómo usa los tiempos", para profundizar en la comprensión que tiene de esa persona y para poder responder con una propuesta a medida.

Como maestro y director, Giménez hace el trabajo de diferenciar el temperamento del carácter de los/as estudiantes y actores/actrices con quienes trabaja. Según sus palabras, el "temperamento" es

el voltaje interior, algo innato que trae, un fervor, un fuego, un brío, un tipo de energía; mientras el carácter es todo eso que uno ha ido formando para relacionarse con el exterior, para ocultar, para defenderse, para atacar, para luchar, para negociar (Paco Giménez, entrevista realizada por el autor, 2017).

En sus consignas, apunta a que los/as estudiantes despierten su temperamento en la experimentación –sin importarle tanto el carácter, que según su mirada suele dar resultados menos interesantes–, para ofrecer desde allí propuestas creativas y vivas. Así, busca despertar la expresión de un temperamento que deje expuesta a la persona en sus deseos y pulsiones íntimos y que, a su vez, transforme –en su exposición– al cuerpo-voz que los materializa. También los/as estimula a la producción de un pensamiento ágil que pueda reconocer los resortes y recursos que potencien esas expresiones o que las desencadenen, desencadenando nuevamente el temperamento en una espiral creativa.

² Palabras de Paco Giménez registradas en observaciones de clases de la materia Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro, FA, UNC, realizadas por el autor. Sin publicación, 2016.

La posibilidad de desencadenar el temperamento, la visión aguda y el pensamiento ágil comienza, en actores y actrices, con un trabajo de contacto profundo con “lo que hay”, que es “principio de realidad” para cualquier desempeño escénico. Paco dice a sus estudiantes:

Quando actúan tienen que darse cuenta de qué está sucediendo en la escena, cómo es el vínculo con el compañero, cómo es el trabajo en el espacio, cómo se está manejando el ritmo; si realmente hay escucha en el otro o en uno frente al compañero. Tomar contacto con lo concreto, lo que está sucediendo en ese instante, lo que vemos, lo que captamos, para empezar a develar lo que está ocurriendo (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Para el maestro y director, “no se trata de poner vida, sino de crear vida”. En el pensamiento paqueano, actuar no es dar vida a una construcción dramática dada *a priori*, sino crear vida en la construcción de una ficción a partir de “lo que hay” y en sintonía constante con lo que efectivamente acontece. Paco advierte los peligros de un mero “fabular” en teatro. El valor está puesto en hacer crecer las situaciones, haciéndose cargo de lo que en ellas está pasando. El docente reitera en sus clases que “hay que ser auténtico, hay que hacerse cargo”, para desde ahí hacer crecer la situación (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

A diferencia de lo que persiguen otros/as maestros/as cuando muestran los componentes del teatro desde el abordaje de obras clásicas, de sus personajes y situaciones dramáticas, Paco busca que el/la estudiante comprenda esos elementos desde un sumergimiento prematuro en la escena, como un/a actor/actriz desamparado/a que va construyendo su propia independencia en la prueba y el naufragio, pero que, por sobre todo, necesita encontrar los impulsos de su deseo y los mecanismos para operar desde ahí, en contacto con lo que el acontecimiento provee como principio de realidad de toda ficción posible (lo que hay) y con un pensamiento ágil, desde una mirada que escudriñe y aporte a la comprensión de cómo componerse con la totalidad de los elementos que lo componen.

Por otro lado, esgrime la “voluntad de exhibición” de quien actúa como un motor imprescindible de toda creación escénica.

El que no se exhibe no existe y el actor debe hacerse notar, salir, dar un toque de artificio, dar un despegue, porque la realidad se queda ahí, donde está. Los

recursos actorales que trabajamos son para poder salir de la carnadura vulgar que uno tiene cotidianamente. Pero en la carnadura vulgar hay material interesante, hay materia prima. Por ejemplo, cómo uno capta el mundo, los herrumbres que lleva adentro, lo que le toca cada día, lo que cuesta, lo que alegra..., y ese también es un material interesante, pero se tiene que combinar con elementos de artificio para que despeguen, para que hagan juego, si no se quedan en una cosa absolutamente personal. Pero dedicarse solamente al artificio tampoco, porque se necesita entrar en un juego con otros elementos que les arranquen algo interesante, singular, que cada uno tenga (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Vemos entonces que, para Paco Giménez, hay un artificio al interior del suceder escénico – como lo netamente teatral y lo exhibitorio que todo actor o actriz desencadena movido/a por un deseo y una voluntad de exposición– combinado, por otro lado, con una realidad más personal e íntima, arrastrada en ese movimiento hacia afuera. Según las palabras de Paco, ambos aspectos son necesarios para dar carnadura al acto de escenificación: artificio e intimidad. En la “carnadura vulgar” preexiste lo íntimo como material humano insoslayable al momento de crear desde la propuesta del/la actor/actriz, pero que necesita de un “toque de artificio” para “hacerse notar”, para exhibirse.

Según el estudiante Rodrigo Cabrera, Paco insiste en que “un actor es categórico, es alguien que dice: aquí estoy, quiero que me vean” (Rodrigo Cabrera, entrevista realizada por el autor, 2017).³ Él estimula en el/la estudiante una voluntad de exponer/se, de mostrar/se, de hacer/se visible; mas Cabrera advierte que también estimula una voluntad de conducir, de llevar o arrastrar al otro (espectador/a o compañero/a de escena) en su propuesta. Recuerda dos categorías trabajadas en clase para pensar esa capacidad de conducción: una es la del “morboso, que te lleva a donde querés ir sin que lo sepas”, frente a la del “perverso, que te lleva donde no querés ir sin que lo sepas”. En ambos casos, el/la conducido/a no está sabiendo adónde es llevado/a, y en algún momento –aclara el estudiante– puede encontrarse disfrutando o sufriendo “en un lugar donde no sabía que estaba yendo”.

A través de las clases de Paco Giménez, Rodrigo Cabrera comenzó a pensar en el/la actor/actriz “como quien conduce, categórico, que se planta, que quiere llevar, que genera una atracción para llevar, que es voluntad, ahí, parado al frente de la gente y diciendo: yo te voy a conducir”.

³ Todas las citas a Cabrera son extraídas de dicha entrevista.

Pero dice: “que al mismo tiempo no se note”. “Dar su merecido” tanto a actores/actrices como a espectadores/as –idea propuesta por el propio Paco– sería, entonces, darle a alguien lo que quiere pero que no se anima a pedir o a lo que no sabe conducirse.

Darte tu merecido es llevarte a donde querés, quizás sin que lo sepas, que es, al mismo tiempo, una magia del actor. Yo conduzco pero que no se note, yo te llevo pero te sorprenderás cuando llegues, cuando ya estés lleno de eso o ya estés en ese lugar. Creo que eso es algo especial del teatro (Rodrigo Cabrera, entrevista realizada por el autor, 2017).

Crear y conducir al otro a un lugar del disfrute o del sufrimiento, o a un lugar donde se disfruta del acontecimiento, ya sea gozando o sufriendo. De golpe, encontrarse ahí –alguien– sin darse cuenta de que fue conducido/a a un lugar donde no hubiera podido llegar por propia voluntad. Según Cabrera –que había visto recientemente el espectáculo *Pintó Sodoma*, dirigido por Giménez–: “la obra de Paco gira en torno al poder del placer como disrupción”. En ese sentido, podemos pensar a actores y actrices como creadores/as de esas zonas disruptivas de un placer y un disfrute –gozoso o sufriente– compartidos y como conductores/as hacia esas zonas de placer, de modo que el otro no logre percatarse hasta sentirse finalmente ahí.

Tomás Gianola, Adscripto en la cátedra que dicta Giménez, observa que el maestro “apunta mucho a la decisión del actor. El actor tiene que decidir ahí. Para Paco, es importante que el actor decida lo que está haciendo y haga lo que realmente lo mueve” (Tomás Gianola, entrevista realizada por el autor, 2016).⁴ Ve que hay un tratamiento de actor/actriz como dramaturgo/a, en el sentido de quien construye dramaturgia desde sus decisiones *in situ*, en la escena misma. Recuerda la propuesta del maestro: “cuando no sé qué hacer, espero..., miro..., veo”. En el mirar, se habilita un espacio propicio para el entendimiento de la escena y la extracción de la actuación desde lo que la escena posibilita, pero también, desde lo que el/la propio/a actor/actriz comprende que es su modo de composición con los otros elementos y lo singular de su propuesta en el concierto de sucesos.

Como director, Paco extrae sus directivas del acontecer. Por ejemplo, Gianola recuerda que en ocasión de construir el espectáculo *Gargantas*, en el que actuó junto con otros/as jóvenes artistas, Paco –en el rol de director– observaba los cuerpos y el espacio, y de esa observación

4 Todas las citas a Gianola son extraídas de dicha entrevista.

extraía directivas que potenciaban a uno y a otro. Fue claro para el actor el uso decididamente consciente que Paco hizo de su altura y la longitud de sus brazos, que extendidos tocaban dos columnas a sus costados y daban la imagen de cantar sosteniendo el techo. Dice Gianola: “estaba muy presente en lo que estaba pasando ahí, vio las columnas, me vio a mí, me vio alto, me dijo: abrí los brazos”, pues Paco “apunta a lo particular de cada uno, que cada uno explore su particularidad. Entonces eso, inevitablemente, hace que se vislumbren las diferencias con los otros”

En esta directiva, Paco tomó una decisión sonoro-visual en el modo de presentar la canción y al actor-cantante. Tomó sus decisiones a partir de lo que vio como relación posible entre el cuerpo y el espacio, dando una dimensión visual al canto, atendiendo a la presentación corporal-vocal del actor-cantante que el teatro requiere y al cuerpo particular del actor que exhibe su propia diferenciación como un elemento para construir dramaturgicamente.

84

El mismo valor del mirar que Paco otorga a su trabajo como director y dramaturgo escénico, pareciera pedírselo a actores y actrices como proponentes de sus producciones al interior de una improvisación. Se plantea, entonces, un diálogo entre director y actor/actriz –entre maestro y estudiante– de fronteras porosas. Ambos son autores/as de lo que se va construyendo. En un plano del trabajo, el de la singularidad actoral, el/la actor/actriz necesita convertirse en quien decide, en una especie de dramaturgo/a que dará sentido a la escena desde su inserción propositiva y desde esa mirada aguda que opera en su toma de decisiones. Según Gianola, muchas consignas actorales de Paco potencian el carácter dramático de los modos de estar, hacer y hacerse presente de un/a actor/actriz; es decir, no sólo extraen de él o ella una actuación, sino también una construcción de sentido que hace a la dimensión dramática de la obra a partir de sus propuestas y, muchas veces, de sus características personales y singulares, puestas en fricción con las de los/as compañero/as de escena.

La actuación como puesta en juego de identidades

Paco Giménez trabaja las semejanzas y diferencias como disparadores de relaciones en las que los/as estudiantes tejen una red de miradas para descubrir y descubrirse. Propone la agudeza de la mirada como zona de manifestación de una inteligencia actoral, donde el cuerpo, el ojo

y el pensamiento construyen una tríada que –atenta al escudriñamiento con que se mira al otro, con que se observa el vínculo y sus cualidades– pone en movimiento ideas y acciones a partir de una extracción: extraer del acontecimiento las partículas compartidas por semejanza o diferencia, por acuerdos o fricciones, descubriéndose cada uno/a a sí mismo/a en ese vínculo.

Observemos un par de consignas desarrolladas durante la primera mitad del año de cursado de la materia. Una de ellas consiste en caminar por el espacio, en grupo numeroso (siempre la cantidad de estudiantes en la universidad pública es numerosa) y detenerse ante un/a compañero/a con quien cree tener alguna semejanza, mirarse y descubrir lo que los/as asemeja, para finalmente abrazarse cuando eso en común se deja ver y desde allí, dejar actuar el vínculo.

En otra consigna, el maestro pide que cada estudiante escriba en un papel el nombre de dos personas que nunca hayan trabajado juntas, para formar una pareja teatral. El ejercicio se denomina “¿Qué hacemos juntos?”. Esa pareja deberá construir una escena en la inmediatez de una improvisación, sin un conocimiento previo del otro, sin algo que los/as asemeje por hábitos compartidos. Al respecto, Paco dice:

Yo pedía que me dijeran de manera anónima, bien de chismoso, aquellos que no se llevaban, que nunca trabajaban juntos, que tuvieran curiosidad de ver qué pasaba si los unía, algo que ahora es tema de los *realities* de la TV. Justamente, a la gente que está en polémica, a los separados, por ejemplo, los invitan a los programas de Tinelli, los contratan, para que después haya rencillas, haya de qué hablar; porque suceden cosas en el programa y después les dan de comer a varios programas de chimentos durante la semana con las polémicas que se arman, que a la vez tienen una base real y una recreación, porque comienzan a jugar con la situación de los protagonistas. Lo hice para ver qué fricción, qué chispazo provocaba el quehacer común entre dos personas que no se elegirían nunca, por enemistad, por incompatibilidad, por diferencias, por enojos, por cosas que han pasado, vaya a saber... (Paco Giménez, entrevista realizada por el autor, 2017).

Se puede ver, en la realización de esta consigna, el obraje por dificultad de los/as estudiantes, tratando de poner en movimiento su inteligencia actoral para entender cómo construir con otros/as. Para Paco, allí los/as estudiantes demuestran si realmente reconocen qué es lo que los está uniendo –o separando– del/la compañero/a. Al maestro le interesa ver a sus estudiantes en el desafío de atravesar una consigna como un dilema, una exigencia que los saca de su lugar de confort.

Por otro lado, podemos pensar que esta consigna, al ampliar el propio espacio de entorno a partir de la incorporación de una relación extraña, posee el potencial de provocar en el/la estudiante una apertura hacia la diversificación de sus registros expresivos. Podríamos conjeturar que, observando al otro en su distinción y singularidad, un actor o actriz puede procurarse el reflejo de su propia distinción. El trabajo convoca a devenir juntos/as, hacer singularidad en torno a otro, observando lo singular del otro desde una confluencia conflictiva, un roce de singularidades. Producir una articulación de cuerpos que se saben extraños, en el sentido de que todos lo son al punto de asemejarse. Finalmente, la extrañeza radica en la diferencia que cada actor/actriz pueda provocar en sí, es decir, no por comparación de dos, sino por mutación de uno/a, pero atravesando la experiencia de verse reflejado/a una y otra vez en otro.

Es interesante observar cómo las consignas de Paco Giménez apuntan a la fricción como dinámica productiva y a que los espacios de encuentro operen, más que como habilitadores de semejanzas, como espacios de riesgo donde el otro siempre brinde una distinción desde donde construir. Podríamos pensar que ese otro –que aun pudiendo ser semejante en algunos aspectos, siempre es diferente– posee el potencial de mostrar al/la estudiante –a modo de reflejo– la diferencia que de él/ella pueda despegar en relación consigo mismo/a, casi como tocándose o viéndose desde un afuera al mismo tiempo conocido y extraño.

Este juego de miradas e identidades en fricción desemboca en la última consigna del año: el “Giro actoral”, en el cual el/la estudiante debe producir un trabajo unipersonal a partir de la selección e indagación de un personaje famoso de la literatura teatral. Entre actor/actriz y personaje literario debe emerger un tercero: el personaje teatral creado por el/la artista y que se produce ahí, en el juego de tensiones entre identidades arrojadas a la arena teatral.

El personaje seleccionado debe tener una particularidad: presentar marcadas diferencias con el carácter que suele mostrar quien lo abordará en escena. Es decir, debe interesarse en él no por sus similitudes, sino por lo que los/as distancia. Paco pide al/la estudiante que opere un “giro actoral” que persiga –a través de la hibridación con un personaje que ostente diferencias– una construcción de sí diferente a sus modos habituales de mostrarse, actuar y resolver la escena. El/la estudiante se ve obligado a buscar, a través de esta consigna, la hibridación con un personaje que, por su diferenciación, le abra las puertas a su versatilidad.

Encarar cualquier tipo de desafío, eso es ser un actor, un intérprete versátil. Vayan viendo hacia dónde necesitan girar y qué es lo que hace falta conseguir para quebrar

un poco esa imagen o esa apariencia que han tenido como intérpretes hasta ahora, para, por ejemplo, sorprender con un aspecto diferente a los compañeros y a ustedes mismos; renovar algo e innovar algo en el propio repertorio de cosas actorales. Luego van a poner el ojo en algún personaje teatral famoso que los ayude a producir ese giro. El propósito es salir y sorprender a los demás con una imagen distinta. Poder dar ese batacazo, mostrar esa idea distinta de sí mismos. Armar una escena donde se los vea luciéndose con carácter y recursos novedosos. Suena muy ideal, pero es algo a conquistar, a querer que suceda (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Paco propone indagar en lo “medular” de ese personaje; no pide estudiar su parlamento, sino la subjetividad que el personaje expone. La propuesta es construir una actuación, tomando lo medular por sobre lo anecdótico que ese personaje atraviesa en la obra, procurando que ese personaje elegido enfrente al/la estudiante a una característica que en él/ella no reconozca o que reconozca como una dificultad y que asuma como desafío. Dice el maestro:

Después de haberse interesado en el personaje, en base a eso medular, sustancial, que es de una naturaleza que no se parece en nada a mí y que me posibilita un desafío interesante por el tipo de comportamiento, de actitud existencial, por las cosas que ha cometido dentro de su realidad ficticia que es la obra; después de haber averiguado por qué ese personaje tiene cierta fama..., ya que hoy todos quieren ser famosos... [risas]; después de haber averiguado por qué motivo ese personaje se hizo famoso, más famoso que la obra, vayan a la obra y vean cómo lo traen a ustedes, como si se inocularan las características de ese personaje en ustedes, para construir una escena en donde tengan el espíritu de ese personaje. No es para que se aprendan la letra, sino aquello que ha tenido que atravesar, el tipo de emocionalidad, el tipo de carácter. Luego, podrán construir otras anécdotas o juntar personajes diferentes para ver cómo subsisten en otros contextos (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Para realizar este trabajo, antes que nada, es tarea preliminar construirse un perfil propio como actores y actrices. El docente propone un taller donde los/as estudiantes puedan intercambiar ideas en torno al perfil de sus compañeros/as. Ese diagnóstico necesita ser compartido, dialogado, problematizado en grupo, discutido en conjunto, para arribar a un desafío real que

incluya la observación minuciosa del otro, aquel que siempre observa. Un nuevo intercambio de miradas.

Como venimos viendo, Paco Giménez da más valor a las diferencias que a las semejanzas. La semejanza tiende a la unificación, a la homogeneización o uniformidad. En cambio, la diferencia es pura apertura. La diferencia abre la dupla “semejanza-diferencia” y expone al cuerpo a la experiencia de la alteridad y lo plural. Ante la duplicidad, Paco trabaja siempre en miras de una terceridad que se abre por el lado de lo no-idéntico.

Entre las propuestas metodológicas de Paco Giménez, hay una muy importante que opera directamente sobre lo pendular del pensamiento binario: la operación actoral por tríadas, a las que el maestro denomina “trinidades”. Pareciera que, ante la mirada de Paco, todos los aspectos de la formación del/la actor/actriz pueden ser así planteados.

Por ejemplo, en relación con el tratamiento del espacio y lo proxémico, el maestro propone tres formas del sentido: “sentido del orden - sentido de la orientación - sentido del equilibrio”. Pide a los/las estudiantes ordenarse, equilibrarse y orientarse en grupo dándose cuenta de en cuál de las tres opciones están haciendo hincapié, generando un sentido de la composición en el espacio con esas tres variables a partir de las cuales “tienen posibilidades de mirar, tomar una decisión y ordenarse o equilibrarse; hacer algo con respecto al equilibrio o la orientación; hacer para otro lado; cambiar de dirección; ordenarse muchos juntos o uno solo separado de todos los demás” (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

En torno a la preparación de las escenas y la forma de operar de un equipo de trabajo, Paco observa tres aspectos indispensables a tener en cuenta para que el trabajo funcione: “lo que hay - lo que sale - lo que se quiere”.

¿Qué es lo que hay? Estas consignas, lo que ustedes entendieron de lo que quería el profesor que hicieran; es lo que entendieron. Lo que hay es también lo que observaron en otros, qué hacían con las mismas consignas que ustedes. Las ausencias de por medio –a clases y ensayos– como una manera de hacer un balance para predisponerse a encarar el ejercicio. Hay que hacerse esas preguntas. ¿Qué más hay?... Los cuerpos..., el grupo que se reúne: tres, cuatro o cinco; todas mujeres o varones..., o lo que sea. Tomar en cuenta cómo es, echar un ojo sobre la realidad, sobre lo que hay, es la base del trabajo. Si no, ¿sobre qué lo hacen?

[Después está] lo que sale cuando empiezan a improvisar, las ocurrencias que tienen; por qué no hacemos esto... ¿ven? Lo que va brotando de a poco..., pero ustedes tienen la idea de que en algún momento tienen que llegar a querer algo. Lo que se quiere es algo que hay que conseguir. Esas tres etapas tienen que estar en el momento en que se ponen a preparar la escena (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Otras trinitades planteadas por Paco son:

“llanto - risa - rabia”;
“puto - santo - monstruo”;
“lo público - lo privado - lo íntimo”;
“erecto - laxo - retraído”;
“movimiento episódico - movimiento espasmódico - movimiento continuo”;
“profesional - humorístico - amateur”;
“solemne - dramático - cursi”;
“atraer - conmover - sorprender”.

En el libro *Las piedras jugosas*, José Luis Valenzuela (2004) reflexiona en torno a la propuesta teatral de Paco y dedica un capítulo a este procedimiento. Según el autor, las trinitades vienen a cuestionar un orden planteado por el binarismo imperante en la cultura como forma de sostenimiento del poder, en que la razón opera como línea divisoria de lo que queda fuera o dentro de él.

Frente a un universo que se finge bipolar, un tercer ingrediente irreductible abre una valiosa línea de fuga. Una trinidad, por lo tanto, propone un orden sin prohibir, a la vez, aquello que podría negarlo sin siquiera darle batalla. A través del tercer término, la “trinidad” se desterritorializa de la dupla férrea en la que el Orden quisiera inscribirla (Valenzuela, 2004, p. 52).

Plantear las consignas como “trinitades” abre el juego a una multiplicidad no agotada en un binarismo reduccionista. Las tres opciones muestran lo inagotable de un desequilibrio siempre otorgado por lo impar y lo plural. Por otro lado, el planteo trinitario complejiza el pensamiento

y posee el potencial de poner en duda las identificaciones que los/as estudiantes acarrean, muchas veces cimentadas en el binarismo: inhibido/a-desinhibido/a, alegre-triste, gracioso/a-monótono/a, cerrado/a-abierto/a. Péndulo del que la persona ocupa siempre uno de los polos. Las trinitades muestran un camino de exploración de sí mismos/as por una línea de fuga que pone en foco el valor de una tercera vía y desterritorializa al sujeto-sujetado a atributos asumidos como propios, puestos siempre en un solo costado de la balanza.

Valenzuela (2004) observa que las trinitades son una herramienta dramaturgica, pero no como una maquinaria de estructuración significativa, sino como una “unidad de producción deseante en torno del actor” (p. 52), al modo de las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, componiendo y descomponiendo objetos parciales por acción del deseo, siempre entre flujos y cortes, fragmentos. El/la actor/actriz es invitado/a a transitar la improvisación desde ese lugar, donde lo único dado es esta tripartita plataforma de lanzamiento.

90

El pedido de improvisar se me aparece entonces como una invitación a desplegarme “como persona”, transitada por los vaivenes de mi deseo, antes que “como actor” succionado por los deseos del Otro teatral (o sea, del Público). Se trata de permitirse que el paso de un ingrediente al otro de la trinidad nazca de una “voluntad de acción original” (Valenzuela, 2004, p. 51).

Podríamos sostener, entonces, la importancia de esta propuesta trinitaria que, obligando al/la estudiante a traicionar sus hábitos binarios de pensar y pensarse, desencadena al/la actor/actriz, movido/a por el deseo y por un sentido lúdico-creativo, prestándose a un juego de imparidades en desequilibrio, líneas de fuga que desterritorializan la fijación binaria del “puedo-no puedo”. La tríada muestra la alternativa de un “poder de otro modo”.

Un modo escénico del devenir

Podemos pensar que, en las propuestas de Paco Giménez aquí observadas, el/la actor/actriz se expone como materia a ser transformada por un modo particular del devenir. El término “Giro actoral” remite claramente a un movimiento circular. En este caso –teniendo en cuenta las propias concepciones del artista–, no podemos desligar dicho movimiento a la idea trinitaria

como rompimiento de toda construcción pendular. El tres se puede relacionar con el círculo y con la circulación como movimiento y forma de composición. Un “dar vueltas” que no devela necesariamente el “opuesto” –desde una concepción dicotómica–, sino que desencadena una multiplicidad de posibilidades circulantes. En ese sentido, podemos pensar que el giro propuesto por Paco Giménez no es plano, sino arremolinado. El “Giro actoral” remite a la tormenta, al remolino que hace salir por arriba todo lo que en él se interna, como el movimiento de un tirabuzón que extrae en su arremolinamiento algo que aún no ha sido expuesto. Ese podría ser también el movimiento de Paco como maestro y director, al intentar extraer un contenido nuevo –con sus consignas y observaciones– de aquellos/as estudiantes/actores/actrices que se entregan a la experiencia de sus prácticas y pensamientos sobre el arte de la actuación.

Sus consignas requieren tanto de arrojo físico como de esfuerzo analítico, donde la persona necesita verse –muchas veces, a través de su reflejo en otros o de observaciones externas– para incorporar, poco a poco, dimensiones nuevas a sus aspectos ya conocidos. Por lo hasta aquí observado, podemos decir que esas nuevas dimensiones sólo son posibles por medio de alianzas o acercamientos a zonas de entorno de otros que colaboran en la descomposición de sus fijaciones y recurrencias para componer desde allí subjetividades y corporeidades diversas, siempre expuestas a una nueva relación que desencadene un movimiento creativo que descomponga sus identidades rígidas para incorporar nuevos registros a sus posibilidades ya conocidas.

Es pertinente citar aquí algunos conceptos de Deleuze y Guattari (2012) sobre el devenir:

Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo (p. 275).

Considero que Paco Giménez desarrolla un trabajo que posibilita que sus estudiantes comprendan la actuación como un acto de creación a partir de la extracción de una diferencia de sí mismos/as como un modo particular del devenir escénico. Nancy (2014) sostiene que: “El arte

está ahí cada vez para abrir un mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado” (p. 25) y aclara que: “El sentido del que hablo es el sentido que el arte forma, el sentido que permite una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, pero sin fijarlos en una significación terminal” (p. 24). Dejar aparecer aspectos diferentes a los habituales coloca al/la actor/actriz en un lugar de cuestionamiento de sus identificaciones, mas nunca desde un lugar de alejamiento de sí. Ese “otro” posible no es inoculado desde afuera como un “modelo”, sino provocado desde las modificaciones perceptuales de sí mismo/a que los ejercicios actorales desencadenan. Esta extracción se da en un estado de fricción creativa con otros o con la otredad que todo acontecimiento escénico precipita en su manifestación. Deleuze y Guattari (2012) aclaran: “El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza” (p. 245). Mas una alianza de heterogéneos. Claramente, en la propuesta de Giménez esa alianza se potencia en estado de “fricción”. Paco valoriza la “fricción de diferencias” como acción desencadenante de movimientos desterritorializantes de la expresión, dando lugar a un devenir lúdico de la identidad como procedimiento específicamente teatral y teatralizante.

A través de estas observaciones, nos hemos acercado a un teatro en el que el/la actor/actriz es pensado/a como sujeto del devenir, arrastrando en su dinámica al/la espectador/a, al/la compañero/a de escena y a la obra misma; pero también permitiendo el arrastre que el/llo otro y el acontecimiento escénico desencadenan en sus propias construcciones, siempre atento/a a “lo que hay” como punto de partida desde donde producir diferencias creativas y, sobre todo, poniendo en el foco de la actuación al propio devenir como procedimiento poético.

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene (Deleuze y Guattari, 2012, p. 244).

Vemos, entonces, que la actuación como “devenir” se aleja de un enfoque representacional. El devenir no actúa por referencias; sino por fricciones, tensiones, contagios y alianzas creativas, entre otras posibles modalidades, donde la diferencia que un/a actor/actriz da de sí mismo/a no persigue el objetivo de representarse como “otro/a”, sino de mostrarse en el proceso inagotable de siempre estar haciendo-se “otro/a”. De este modo, podemos asegurar que Paco Giménez trabaja en contra de la uniformidad y a favor de una visión del teatro como lugar singular de

El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a. según Emilio Caraffa

COMANDÚ, M. [XX-XX]

exposición de singularidades, en búsqueda de actuaciones no cimentadas en una constante representación de sí mismas.

Fuentes

Entrevistas exclusivas para esta investigación realizadas por el autor (sin publicación):

Tomás Gianola (2016)

Paco Giménez (2017)

Rodrigo Cabrera (2017)

Observaciones, realizadas por el autor, de clases de Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC, dictadas por Paco Giménez (2016).

93

Bibliografía

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* Adrogué: La cebra.

Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas. Aproximaciones al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: INT.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Comandú, M. (2020). El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a. *AVANCES*, (29), XXX-XXX. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: link