

# El oficio actoral: entrevista a Maura Sajeve

*The acting profession: interview with Maura Sajeve*

## Mauro Alegret

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Artes, Departamento de  
Teatro

Córdoba, Argentina

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

<https://orcid.org/0000-0001-7944-0663>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/v8419jtm>

## Resumen

En el siguiente escrito se presenta una síntesis de los avances del trabajo de investigación que se realiza en el marco del proyecto “Prácticas teatrales contemporáneas y discursos metapoéticos”, coordinado por la Lic. Ana Yukelson. La temática general gira en torno a las teorizaciones sobre la práctica en el mundo del teatro, analizando su elaboración y planteando posibles relaciones con la profesionalización, los procesos creativos y la autoconciencia de la práctica teatral. En nuestro caso particular, hemos delimitado la indagación alrededor de problematizaciones específicas de la tarea actoral, destacando su anclaje en las necesidades expresivas del actor. De aquí, que nuestra investigación atienda a los procedimientos basales de composición poética, donde el actor es sujeto y objeto de la producción actoral. Como caso de estudio, en esta ocasión, analizamos el trabajo de la reconocida actriz Maura Sajeve.

## Palabras clave

Actuación, procedimientos, materialidad, ensayo teatral, proceso creativo.

**Abstract**

The following paper presents a synthesis of the progress of the research work carried out within the framework of the project "Contemporary theatrical practices and metapoetic discourses", coordinated by Lic. Ana Yukelson. The general theme revolves around the theories about practice in the world of theater, analyzing its elaboration and proposing possible relationships with professionalization, creative processes and self-awareness of theatrical practice. In our particular case, we have delimited our inquiry around specific problematizations of the acting task, highlighting its anchored in the expressive needs of the actor. Hence, our research addresses the basic procedures of poetic composition, where the actor is subject and object of acting production. As a case study, on this occasion, we analyze the work of the renowned actress Maura Sajeve.

**Key words**

Acting, procedures, materiality, theatrical rehearsal, creative process.

## Introducción

En este artículo planteamos una serie de reflexiones sobre la actuación con base en nuestra experiencia como investigadores/hacedores en el campo teatral de la ciudad de Córdoba. Exponemos algunos nudos problemáticos en torno al oficio actoral y su particular relación con la teoría convencional, en parte para abrir debates y discusiones dentro del campo, pero también a modo de reflexividad para nuestras indagaciones en curso. Hemos realizado diversas aproximaciones al tema como integrantes del equipo de trabajo coordinado por la Lic. Ana Yukelson entre los años 2018 y 2022, cuya temática de investigación giró en torno a los discursos metapoéticos en el mundo del teatro, problematizando su elaboración y planteando posibles relaciones con la profesionalización, los procesos creativos y la autoconciencia de la práctica teatral. En nuestro caso particular, hemos delimitado nuestra indagación alrededor de la tarea actoral.

Respecto al campo teatral cordobés, consideramos clave la profusa actividad y producción independiente en relación con sus tres instituciones oficiales de formación: el Departamento de Teatro (Universidad Nacional de Córdoba), la escuela provincial Roberto Arlt (Universidad Provincial de Córdoba) y el Seminario de Actuación Jolies Libois. En estos tres espacios, históricamente, se estimula la producción e investigación teatral en sus dimensiones técnicas y teóricas. Este contexto nos invita a indagar y comprender los sentidos circulantes entre los hacedores responsables de los espectáculos y sus innovaciones poético/actorales. La lógica de mutua sinergia, que acompaña al campo desde su “etapa de consolidación” (Alegret, 2019, p. 39), da por resultado una tarea actoral siempre predispuesta a la reflexividad y la teorización, así como también la naturalización de la circulación y consulta de textos teóricos sobre el hacer actoral en lo específico y lo teatral en general. Cabe destacar que los hacedores que reflexionan y operan sobre cada experiencia actoral, lo hacen de manera particular y no como una búsqueda rigurosa de preceptos, reglas o sistematizaciones para fijar en una metodología su práctica. Esto último significó trabajar con la premisa de que cada actriz o actor reelabora y actualiza constantemente sus formas de concebir el oficio y de proceder en escena a lo largo de su trayectoria.

En el presente trabajo nos centramos en la palabra de la actriz, compartiendo un enfoque cualitativo basado en técnicas de recolección de experiencias escénicas a través de, principalmente, entrevistas (también observaciones directas y registros de campo). De esta manera, exponemos momentos de nuestra investigación que nos permitieron identificar

procedimientos de composición poético/actorales, así como sus teorizaciones más o menos estructuradas, respecto a una metodología de trabajo que va deviniendo en cada proceso creativo de manera diferente. Al respecto, retomamos los aportes de Guber (2011) quién propone que las teorizaciones y formas de proceder, en nuestro caso referidas a la actuación, aun cuando se presentan como eventualidades o anécdotas en la voz de los hacedores, nos brindan “huellas” del proceso reflexivo (p. 43). De esta manera, dichas aproximaciones a la práctica actoral se constituyen como material clave para posibles elaboraciones de teorizaciones autofiguradas (Martínez Ramírez, 2014, pp. 10-11) o discursos “metapoéticos” sobre la actuación.

En pos de este objetivo general, el artículo se basa en entrevistas, intervenidas por consideraciones teóricas, a la actriz Maura Sajeve. Esto nos permitió indagar en cómo las conceptualizaciones y perspectivas convencionales de la actuación entran en tensión con el hacer actoral en cada proceso creativo e identificar, así, cuándo estas guían o se vuelven obsoletas para dar lugar a nuevos procedimientos y ordenamientos de la tarea actoral, en función de la producción escénica.

42 | Cabe destacar que nosotros, como investigadores, también nos ubicamos en una posición ambivalente que fluctúa entre el campo artístico y el académico. Dicha posición nos visibiliza ante los hacedores entrevistados como interlocutores válidos y habilita una intervención en las entrevistas de manera específica, muchas veces compartiendo una jerga común. En este punto advertimos el riesgo de dar por sentado un entendimiento de definiciones o resultados de experiencias similares respecto a la producción teatral. Ambos aspectos nos condujeron a que posteriormente a las primeras entrevistas, se solicitara el desarrollo de ciertas nociones o sentidos.

En las siguientes páginas indagamos en las reflexiones sobre el hacer actoral de la hacedora Maura Sajeve, poniendo en tensión su experiencia y ciertos puntos claves de la teoría actoral convencional. Respecto a Sajeve, brevemente destacamos que no solo es Licenciada en Teatro y profesora titular en el Departamento de Teatro (Facultad de Artes, UNC), sino que en sus veinte años de trayectoria, ha participado en más de veinte espectáculos teatrales y ha obtenido distinciones provinciales, nacionales e internacionales por su trabajo. Luego de la observación directa de sus últimos espectáculos –*Recetaria* (2018) y *Antígona* (2022)– procedimos a realizar entrevistas semiestructuradas para el abordaje de las problemáticas antes mencionadas.

## Sobre la entrevista

Para enmarcar este recurso, retomamos los aportes de Arfuch (1995), quien advierte que la entrevista, definida como intercambios discursivos entre el entrevistador y el entrevistado, no necesariamente está orientada a aumentar nuestro conocimiento sobre los hechos ocurridos, sino “a relacionar dos universos existenciales, lo público y lo privado, en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones” (p. 24) que derivan en un género discursivo. La interdependencia entre estos dos espacios asume en las entrevistas a Sajeve una dimensión modelizadora: no solo se visibilizan formas del hacer actoral, sino que se proponen criterios de valoración e identificación, que buscan un orden “verdadero” del hacer actoral. Otro aspecto a tener en cuenta, siguiendo a Arfuch (1995), es la noción de *divulgación*. Esta presupone una articulación entre experiencia y reflexión que nos aproxima al “lado oculto” del trabajo actoral (que la actuación en el escenario no alcanza a dilucidar). Teniendo en cuenta este aspecto, la entrevista busca entrar en el juego del “descubrimiento de una verdad, una revelación que el diálogo, en alguna medida próximo a la indagación detectivesca, ayudaría a descubrir” (p. 24). En nuestro caso específico, orientamos la búsqueda hacia aquellos procedimientos estructurantes de la producción de una poética actoral.

Por último, queremos resaltar que la actriz Maura Sajeve reconoce, desde el comienzo de las entrevistas (realizadas entre los años 2020 y 2022), que su práctica actoral no está sistematizada, sino que se va reconfigurando según sus diferentes etapas de formación y aprendizaje, su actividad en la docencia universitaria, la expectación de obras de teatro y, especialmente, en cada uno de los procesos creativos de los que participa. Por esto, con cada experiencia teatral y grupo de hacedores con los que trabaja, las nociones y los saberes sobre la actuación vuelven a circular, se amplían y redefinen, derivando en teorizaciones que están en constante reelaboración, lo que conlleva para nuestro trabajo, una redefinición de particularidades analíticas y metodológicas en constante cambio.

## El oficio actoral y el ensayo

Si bien las entrevistas tratan sobre la actuación, las primeras observaciones extraídas de ellas giraron en torno a un momento clave de la etapa del proceso creativo: los ensayos. La actriz resalta la importancia de no concebirlas como momentos previos en los que se prepara

la obra para su estreno, sino como momentos fundamentales para pactar las condiciones del trabajo creativo y, sobre todo, para la profundización de las relaciones personales con los demás integrantes del grupo de trabajo.

Por su parte, Brook (1989) afirma que en la tradición del teatro occidental existe un “gran malentendido” (p. 17) que consiste en concebir a la práctica teatral como una fábrica de objetos culturales. Esta mirada, resume el director, divide al proceso creativo en una primera etapa de construcción del objeto y una segunda en la que este se pone en venta. Esta lógica de producción fomentada por el sistema de producción capitalista, que tiene su expresión más nítida en el denominado teatro comercial, se ve alternada por posturas divergentes. En nuestro caso, Maura Sajeва se identifica como hacedora del teatro “independiente”, práctica teatral que tradicionalmente, en la ciudad de Córdoba, concibe al proyecto creativo como procesual y en constante transformación, sin referencias explícitas al consumo en términos comerciales. En este sentido, Sajeва aclara que no piensa a la obra de teatro como un producto a consumir en el mercado, sino que la considera como un proyecto creativo en el tiempo que prioriza las necesidades expresivas de quienes lo integran, lo cual implica un “compromiso creativo personal” (M. Sajeва, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Respecto al proyecto, la actriz señala dos momentos diferenciados: los ensayos, donde el grupo de hacedores realiza “pruebas escénicas” (M. Sajeва, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020), y las funciones, donde se invita a participar del trabajo a los espectadores. El evento escénico particular –de carácter simbólico–, que divide al proceso creativo en las dos etapas antes mencionadas, es el estreno de la obra; pero este de ninguna manera lleva a renunciar a la noción de proceso creativo continuo. A propósito, la actriz reconoce que durante la etapa de ensayos se produce con mayor intensidad la concientización sobre la tarea actoral:

Creo que sucede desde el comienzo de los ensayos y, luego, más adelante, solo es más intenso, hay más complicidad con los demás. Todo lo que voy creando sucede entre los que estamos ahí y lo más hermoso es que confiamos en que va a seguir sucediendo durante las funciones. Creamos en el entramado actoral y escénico grupal y eso es lo primero a recuperar (M. Sajeва, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Queremos destacar la percepción del compañero de escena en situación de actuación como lo que se repite de ensayo a ensayo. En esa serie de encuentros iniciales, se reconoce al otro en

escena, sus formas de actuar y las otras materialidades dispuestas (texto dramático, espacio, luz, etc.) a la creatividad. A partir del reconocimiento del otro y su repetición (que según destaca la actriz solo sucede durante el trabajo grupal), los procedimientos actorales se desprenden de la eventualidad o de la ocurrencia de la improvisación, para validarse como propios, como fundantes de la tarea actoral y propicios para seguir trabajando sobre ellos. Este acto simbólico es el que otorga permanencia y pertenencia al proceso creativo particular. El director de teatro, Ure (2012) señala al respecto que existen, en el grupo teatral, un conjunto de actividades creadoras específicas, producidas solo en los ensayos, que constituyen una experiencia en la que se entrama la historia personal de los hacedores; se pergenian las “conspiraciones” escénicas y se elaboran las “contraseñas indispensables” para actuar (p. 63). Estas instancias no solo fomentan una retórica grupal identitaria, sino que propician los pactos actorales para generar y recuperar formas de proceder particulares en escena.

## La incertidumbre como principio

Respecto a las metodologías de trabajo actoral, la actriz nos comenta que en los procesos creativos, al menos en los que ella ha participado o conocido, nunca se recurre a una metodología de actuación estricta –como los métodos de actuación “científicos” convencionalizados a comienzos del siglo XX, sobre todo, a raíz de los fundamentales aportes e investigaciones de Constantín Stanislavski (2007, 2009, 2013)–. Sajeve indica que las interpretaciones acerca de la tarea actoral, cuando han sucedido, quedan en la memoria del grupo o bien en las reflexiones y en la oralidad circunscritas al proceso. Asimismo, afirma:

...yo soy muy desprolija para seguir un método. Yo necesito estar de nuevo con mis compañeros en el espacio y esperar que el cuerpo recuerde cómo estábamos el ensayo anterior, lo que sucedió, para volver a inventarlo. (...) El proceso creativo es hacer cuerpo la recreación de la obra (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Retomamos la perspectiva de la teoría teatral antropológica de Barba (1994; 2019) quien, a finales de siglo XX, propuso, luego de sus investigaciones en diversos epicentros teatrales alrededor del mundo, que existían modos semejantes para abordar la escena por parte de los actores y las actrices. Estas formas de proceder, aclara el autor, no constituyen leyes inalterables,

sino que funcionan como principios generales que regulan el quehacer escénico. Según Barba (2019): “Los principios que retornan no constituyen la prueba de la existencia de una ciencia del teatro o de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que muy probablemente resultarán de utilidad para la praxis escénica” (p. 18). La noción de “principios que retornan” permite identificar en el trabajo del actor, las bases conceptuales y procedimentales que, si bien no funcionan como reglas estrictas (ni siquiera para la trayectoria artística de un mismo actor), asumen la producción de un conocimiento consciente de la propia práctica, propicio para reflexiones y sistematizaciones provisionarias.

Al respecto, Sajeva plantea que no se pueden definir pasos ni etapas de un proceso creativo de manera estricta: “No se sabe por dónde empieza cada actor y está bien que así sea” (M. Sajeva, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Observamos que este desconcierto se repite a lo largo de las entrevistas cuando la actriz afirma repetidas veces desconocer “cómo actuar”, aún luego de veinte años de trayectoria e, incluso, cuando repone una misma obra de una temporada a la otra. Si bien admite cierta experticia, producto de su formación y experiencia, sus sensaciones tienden a no saber cómo actuar cada vez que se embarca en un proceso creativo (y muchas veces, incluso, al momento de salir a escena).

Esta concepción sobre la actuación habilita una actividad creativa en el vacío, sin “manuales”, que recurre a la intuición creadora y a cierta capacidad resolutoria que se actualiza frente al desafío de la creación de personajes o formas escénicas que no existen; una dramaturgia que aún no tiene cuerpo ni imágenes poéticas, sino que hay que inventarlos cada vez que la obra acontece. En este punto, la actriz asume que la incertidumbre sería, en una aparente paradoja, el principio básico y fundamental del trabajo actoral. Y afirma que su única certeza es que va a tener que desarticular sus propios hábitos actorales para generar otros nuevos: “porque cambié yo, cambia la propuesta y fundamentalmente, cambian mis compañeros de trabajo” (M. Sajeva, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Cada proceso creativo, explica, presenta nuevos desafíos actorales y de puesta en escena que coexisten con sus “necesidades expresivas” e “inquietudes artísticas personales” (M. Sajeva, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Incluso, afirma que aquellos proyectos en los que existió un texto dramático previo (como en la obra *Antígona*) siempre se iniciaron de manera caótica:

Yo creo que el trabajo actoral siempre parte del caos. En esa primera instancia de comienzo del proceso es abismal... no hay nada más que cuerpos reunidos y un terrible desconcierto...



algo como la nada misma... Y de la nada, creamos. Ese momento es aterrador y a la vez me genera curiosidad. En ese momento siento que no sé nada. Que no tengo herramientas actorales, que las experiencias anteriores no me sirven. Y no es una falsa humildad, sino que es realmente una sensación de vacío... siento que estoy vacía, que no sé (...) La sensación de vacío del comienzo es similar a la que siento antes de salir a escena. Creo que es una sensación propia del momento previo a crear algo (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Además, nos comenta que crear actuación implica el riesgo a que no suceda nada. Al no trabajar con fórmulas actorales preestablecidas que puedan anticipar lo que se está buscando, la etapa de ensayos se vuelve fundamental para volver a generar actuación:

Yo creo que, cada vez, empiezo de nuevo. El único conocimiento que tengo es que al comienzo no hay nada. Ni siquiera me imagino lo que va a suceder. Tampoco sé qué es lo que va a suceder con mis compañeros. Lo único que sé es que vamos a jugarlos en un vínculo que se establece entre quienes actuamos y ese hipotético público de las funciones (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Otro punto que nos interesa poner en tensión es la conciencia que manifiesta la actriz respecto a la exposición de su cuerpo. Barba (2019) plantea la existencia de tres tipos de exposición del cuerpo: una para la vida cotidiana y dos en situación escénica; el virtuosismo del acróbata o el deportista, y el registro extra-cotidiano del actor. En el mismo sentido, Ure (2012) realiza una diferenciación entre la exposición durante la actuación y la que se produce en los vínculos cotidianos:

...los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida. Y casi nunca las palabras que dice son propias (p. 81).

La noción de un “registro corporal extra-cotidiano” conlleva la existencia de una serie de “procedimientos físicos que aparecen fundamentados en la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es inmediatamente reconocible” (Barba, 2019, p. 34). La teatralización del cuerpo, en la poética de Sajeва, también se asocia directamente a la exposición del propio cuerpo (volviéndose una cuestión prioritaria y específica). La actriz remarca lo indispensable de ser mirada, porque incide directamente en el uso específicamente actoral del cuerpo. La mirada externa le es necesaria en la medida en que sirve como referencia para dirigir su tarea creativa/actoral:

A ver... me reconozco expuesta... está la mirada del espectador... me parece que es imposible que el cuerpo esté igual que en el cotidiano... algo se activa... lo que registro cuando actúo es hacia quiénes estoy dirigiendo mi exposición. Quiero mostrar mi cuerpo. Que vean qué hago con la mirada, para dónde proyecto la voz, que se vean mis manos... todo lo que hago, sé que lo estoy mostrando... te puedo asegurar que mi cuerpo adquiere unas coordenadas para actuar, que dirigen mi actuación hacia los espectadores. Una vez que las encuentro comienzo a recuperar lo que fue apareciendo en los ensayos o en las funciones (M. Sajeва, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Sajeва alude al procedimiento inicial para el trabajo escénico como “coordenadas”. En este punto, nos interesa repasar las reflexiones de Pricco (2015), quien sostiene que uno de los elementos autónomos y primarios del teatro es el “efecto de atracción” (p. 74). Según el director rosarino, el trabajo del actor busca atraer la mirada del espectador, y dicha atracción se consigue a través de procedimientos expresivos que logran un efecto sensorial en la percepción de este durante el acontecimiento teatral (p. 75).

Por su parte, Spregelburd (2015) y Bartis (2003) coinciden al definir el término “procedimiento” como las formas de hacer que despliega el actor en el acontecimiento escénico. La problemática inherente reside en cómo nombrar la creación de formas y la relación con sus contenidos (Spregelburd, 2015). Con base en lo anterior, identificamos la idea de “coordenadas” (búsqueda de la atracción de la mirada del espectador) como el procedimiento basal en el trabajo actoral de Sajeва.

No hay mejor entrada en calor que un juego. Una vez, en un proyecto teatral que no llegó a buen puerto, nos hacían elongar o hacer ejercicios de gimnasia. Yo no entendía por qué. Nos hacían entrar en calor el cuerpo, pero cada uno por separado. Una experiencia horrible. Después, cuando ensayábamos, más que en calor, me sentía fría, como muerta. (...) Lo mejor para entrar en calor es jugar. Pero jugar escénicamente, quiero decir: alguien tiene que estar mirando. Ahí es donde aparecen las coordenadas. Yo juego con el otro, pero tiene que haber alguien mirando. Aunque esté repasando un texto necesito que esa mirada atenta esté dando vueltas (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Por su parte, el pedagogo y director teatral Lecoq (2003) afirma que: “El juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. (...) reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior” (p. 52). Más adelante, subraya la importancia de una composición poética en el cuerpo y que ésta solo es posible “cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da –para un público– un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación” (p. 51). Desde esta perspectiva, los procedimientos actorales emergen en situación de juego y se constituyen en formas compositivas del trabajo cuando la actriz se encuentra en situación de exposición (acompañada por la dirección o los espectadores) y dichos procedimientos emergentes son nombrados.

## La actuación: entre la dirección y los procedimientos

Hallamos que la actriz subraya dos aspectos claves del rol de la dirección: por un lado la elaboración de consignas del trabajo creativo y, por otro, la co-creación a la hora de nombrar y seleccionar los procedimientos propios del proyecto teatral. Respecto a las consignas de dirección, Brook (1989) plantea que para que la actuación aparezca de manera pertinente, los directores durante los ensayos deben “crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada” (p. 18). Al abordar el vínculo entre la dirección, el grupo de actores y la escena, la actriz nos comenta: “Al momento de la consigna comienza el ensayo. Ya a partir de ella se produce la propuesta inicial que siempre sucede en mi cuerpo, en el cuerpo de los actores” (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022). Cuando quisimos profundizar en la “propuesta inicial”, ella nos advierte que de ninguna manera se interpreta estrictamente lo que la dirección pide, sino que

[la propuesta] surge de mi necesidad expresiva y en mi cuerpo. A las directivas las considero puntos de partida, estímulos o desafíos. Me lo tomo como un problema a resolver, pero desde mis propias ganas y capacidades. Y siempre dependo de mis compañeros (M. Sajeva, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Sajeva remite la tarea actoral a su cuerpo que se encuentra en tensión con los demás compañeros del grupo de trabajo. Según la actriz, su actuación está en “resonancia” (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022) con los demás integrantes del equipo. Esta idea constituye otro procedimiento basal. Al respecto afirma:

Creo que componemos todos juntos. Y lo primero es conocernos actuando en el espacio. Los primeros ensayos son clave porque en las improvisaciones nos vamos conociendo. Nos relacionamos con el material de trabajo. Hay expectativas en todo: cómo actuará el otro, el espacio, el texto, las consignas. En estos ensayos comienzan a aparecer las formas de estar en escena, imágenes, formas de decir el texto. Y todo eso lleva tiempo (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Una vez que el cuerpo está en situación de exposición y en resonancia creativa, nos interesa detenernos en dos aspectos claves para la producción de procedimientos actorales: las imágenes y las formas para estar en escena (siempre en situación de exposición y en el devenir del juego creativo). Por ello le solicitamos a Sajeva que desarrollara a qué se refería con las “imágenes” y qué relación tienen estas con el hecho de estar en escena. Nos indicó que las imágenes son sensoriales y que constituyen un momento “muy fugaz” en que se busca una asociación entre el cuerpo expuesto y el momento escénico.

...lo más común es ver. En *Antígona* veo al pueblo, en *Griegos* veo a una mujer que se acuesta con mi esposo. En *VOS*, veo el departamento. Me lo imagino con imágenes visuales. (...) Pero también puede ser construir en mi interior las imágenes que estoy relatando o sentirlas de un modo más... corporal... es indescriptible creo... es sentir con el cuerpo que estoy en la ficción. Que soy una con el relato o la situación dramática de la obra. Y dura solo un instante. Una vez que me lo apropio de esa manera ya después me queda en el cuerpo y lo recupero sin pensarlo (M. Sajeva, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

La actriz nos explica que estas imágenes sensoriales son únicas y que en cada proceso creativo hay que inventarlas de nuevo. Insiste en aclarar que no solo son momentáneas, sino que aparecen de manera privilegiada durante los ensayos. Cuando le preguntamos qué sucedía con las imágenes en las funciones, nos explicó que en allí no las recupera porque el cuerpo “ya las sabe” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Este procedimiento de internalización de la actuación entra en relación con los aportes de Lecoq (2003), quien define a aquellas imágenes sensoriales que crea y siente el actor en el cuerpo como “fondo poético común” (p. 74). Según Lecoq, este fondo consiste en la dimensión abstracta que reúne todas las imágenes sensoriales propias, únicas e intransferibles, que el actor utiliza para motorizar la acción escénica. De aquí que no se trate de recordar o haber vivido situaciones similares a las que se presentan en escena, sino que el actor crea imágenes que activan su cuerpo que activan su cuerpo al momento de estar en escena. De esta manera, los procedimientos se in-corporan. Este gesto de apropiación de la inventiva dramática resulta clave para abordar la potencia creadora del actor desde su imaginario personal, ya que interviene de manera sustancial en la producción de procedimientos actorales.

Respecto al segundo aspecto, Sajeve nos explica que durante los ensayos, el trabajo escénico no solo es azaroso, simultáneo y colaborativo, sino que entra en juego con diversos planos de tensión: las consignas de dirección, las materialidades presentes en el espacio y los demás actores. En las improvisaciones que suceden durante los ensayos para “producir material en bruto” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022) hay pasajes o lapsos de tiempo que se convierten, eventualmente, en momentos clave o en “hallazgos”. Estos momentos son señalados por la dirección.

En este sentido, Bogart (2015) remarca que las directivas, especialmente durante la etapa de ensayos, buscan elegir, delimitar y nombrar aquello que provoca la actuación. Al respecto señala: “cuando un actor consigue un movimiento en escena que es espontáneo, intuitivo o apasionado, el director pronuncia un fatídico «manténlo», eliminando así cualquier otra solución potencial” (p. 57). La directora advierte que este tipo de señalamientos son intuitivos y corren el riesgo de no ser precisos, pero son los que permiten avanzar sobre la tarea de composición actoral. Este vínculo colaborativo entre la dirección y el grupo de actores es fundamental, ya que constituye una interacción creativa basal y generadora de actuación.

De lo anterior señalamos el procedimiento poético que efectúa la dirección cuando reconoce y advierte las apariciones ilusorias de la escena que serán material a recuperar y, consecuentemente, material propicio para la tarea compositiva del espectáculo. En estas instancias se vuelve fundamental la voz de la dirección porque orienta, como señala Ure (2012), la “acumulación de sentidos” (p. 63). La actriz afirma al respecto: “... los hallazgos tienen algo de fantasmagórico... aparecen... y estas apariciones después las recuperamos, pero transformadas, incluso las que descartamos nunca terminan de desaparecer del todo. Están ahí. Son parte. Algo queda dando vueltas” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Estos momentos clave de las improvisaciones “quedan suspendidos hasta el próximo ensayo, en donde se van repitiendo hasta que forman parte del grupo” (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022). De esta manera conjunta se van definiendo e internalizando las formas de estar en escena. La actriz desarrolla:

Creo que todas las indicaciones tienen algo de productivo. No es que sirven todo el tiempo, pero sin ellas no podríamos ir fijando algunos hallazgos. (...) hay algo que va quedando de lo que el director ve, de lo que hacemos en escena. (...) y decidimos los dos. Yo desde mi propuesta y el director desde ese afuera tan particular. Confío en que eso que se marca, se hace porque pertenece a lo que estamos buscando como espectáculo (...) pero cuando se marca algo que no me parece... a ver, yo tengo una relación belicosa con la dirección. Si creo que eso que se marca no sirve, si yo no estoy convencida, no lo hago. Le digo que sí en el momento, pero después hago lo que a mí me parece. Soy yo la que sale a escena (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Cuando indagamos acerca de cómo se determina que el proyecto puede acceder a una siguiente etapa y ser mostrado a los espectadores, la actriz vuelve a recordar los pactos internos al grupo que se van realizando a medida que el proceso avanza en el tiempo; y señala que llega en un momento en el que nuevamente se consensúa que el trabajo escénico “pide público” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). En esta instancia, le preguntamos si persiste la figura del “personaje teatral” –y su supuesta construcción (Stanislavski, 2013)– o alguna noción semejante. Ella reflexiona:

...un personaje... no sé... más bien se van encontrando pequeñas reglas o formas del cuerpo que se decide empezar a repetir... Pero se van encontrando entre todos. Por eso para mí lo más importante es la creación de la obra. Yo siento que nunca hice un personaje en soledad y que cuando lo intenté, no me salió. Las decisiones se van tomando de una manera grupal también, la dirección ayuda mucho a marcar, pero también hay algo de memorizar esas marcaciones... pero las marcaciones uno las puede respetar, cumplir, pero hay algo más (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Una vez que las materialidades están predisuestas para su combinación y ejecución, la actriz sostiene que utiliza para organizar sus procedimientos, la noción de “comportamiento escénico” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022), que es más flexible. La conceptualización barbiana es redefinida para contemplar el proceso de producción, selección y combinatoria de procedimientos al momento de exponerse en situación escénica. Y aclara: “El comportamiento es procesual porque en definitiva lo que pasa en los ensayos es, si se quiere, un entrenamiento. Lo importante es la improvisación y producción de formas... y seguramente vamos a tener que seguir inventándolas durante las funciones” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). La actriz nos comenta que fue fundamental en su última producción, *Antígona*, nombrar a su comportamiento escénico como “el desparpajo”. De esta manera, “el desparpajo” aparece para identificar la selección y combinación de procedimientos actorales. En otras palabras, la composición poética de los diversos planos expresivos en acto tiene una nominación que funciona como organizador del cuerpo y de sus capacidades resolutivas. En este sentido, la actuación se activa en cada función, actualizando provisoriamente los resultados obtenidos anteriormente. Como asegura la actriz: “que yo sepa actuar el desparpajo, no me asegura nada para la próxima función” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). Su advenimiento nunca está asegurado.

La variedad de herramientas expresivas con la que trabaja la actriz conduce al desarrollo de una habilidad actoral basal que consiste en la invención de procedimientos propios para operar sobre las materialidades escénicas y activar las consignas de dirección, en situación de exposición. De esta manera, la actriz compone en acto su actuación para ser expuesta ante la mirada del público durante el acontecimiento escénico.

## Reflexiones finales

A lo largo del trabajo encontramos que Sajeva propone como condición inicial de la creatividad en escena, la incertidumbre. Esta desorientación sobre fórmulas de actuación, incluso las ya experimentadas, conduce a un primer principio basal: la certeza de que en cada proceso creativo hay que comenzar a crear actuación nuevamente. La variedad de fuentes teóricas consultadas por la actriz y su experiencia en diversos espectáculos no le aseguran una metodología para el trabajo actoral, sino que, en todo caso, constituyen antecedentes que se activan para redefinirse durante los ensayos del nuevo proceso creativo.

En los primeros ensayos, la actriz asume que hay cuerpos atravesados por la sensación de caos, pero también por necesidades expresivas y desafíos actorales en estado de potencia. Es la complicidad y resonancia grupal lo que genera confianza para abordar la escena en la búsqueda de la creación de actuación para el espectáculo. Esto conlleva la tarea de generar conocimientos específicos y coyunturales en relación al grupo de hacedores y el proyecto teatral.

El procedimiento de las “coordenadas” escénicas consiste en, por un lado, asumir la desorientación procedimental con la que inicia la creación de actuación; y, por otro, en habitar una situación de exposición en combinación con la percepción activa de la dirección. La estimulación de esta percepción, dinámica y cambiante en su proceder, es lo que define, para la actriz, su presencia escénica, ya que consiste en la base sobre la cual los demás procedimientos serán (re)inventados y combinados poéticamente.

En la situación de exposición la actriz –junto con compañeros de escena y la dirección– comienza a valerse de otro procedimiento basal: la improvisación lúdica. Es a partir de consignas de improvisación (dictadas por la dirección) desde donde emergen las propuestas iniciales, indefectiblemente asociadas a la acción creadora de su cuerpo. Los procedimientos actorales son creados por la actriz cuando se combinan el imaginario y las materialidades presentes en el espacio de los ensayos, en colaboración creativa con la dirección, los compañeros de escena y los técnicos.

Los procedimientos señalados como válidos en una tarea coordinada y colaborativa con la dirección no solo constituyen el acontecer escénico, sino que inventan una combinatoria particular, que se vuelve una poética actoral, muchas veces irrepetible para la propia actriz e



intransferible. Posteriormente a la invención, se pasa a una etapa de selección de procedimientos actorales específicos del proyecto, estilizados como el comportamiento escénico.

El comportamiento escénico es recuperado y repetido hasta convertirse en una selección de procedimientos internalizados. Esto convierte a la composición actoral en una tarea cambiante y situada. Pero tal vez lo más significativo es que dichos procedimientos, si bien van fijándose, dependen del efecto de atracción. Es decir, la actriz comprende a la actuación como una tarea en constante inventiva. Si al momento en que se reúnen los actores, las materialidades escénicas, las textualidades internalizadas y los espectadores, dichos procedimientos no activan la percepción de quién mira, se inventan nuevos. La atracción de la percepción nunca puede ser desatendida. Esto deriva en una actuación que basa su acontecer en un principio de capacidad resolutive, que se entrena no solo en los ensayos, sino también durante la etapa de funciones.

De esta manera, la actuación de Sajeve no solo discute con la posibilidad de aprehensión y concientización, sino que se convierte en codependiente del vínculo presente de quien se encuentra en la escena. La dirección durante los ensayos, pero, sobre todo, el espectador durante las funciones son convocados para presenciar el acontecimiento de creación actoral que es una poética singular y situada. Esta reinención del vínculo con quien observa invita a lo impredecible de cada ensayo y función de teatro porque la dinámica del vínculo se compromete con el caos del cuerpo en exposición, inherente a la ejecución de la actuación.

## Bibliografía

- Alegret, M. (2019). *Cultura Independiente Córdoba*. RGC Libros.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista. Una invención dialógica*. Ediciones Paidós.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel*. Catálogos.
- Barba, E. (2019). *El arte secreto del actor*. Atuel.
- Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla*. Atuel.

- Bogart, A. (2015). *Antes de actuar*. ALBA.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. ALBA.
- Martínez Ramírez, F. (2014). *Metapoética*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pricco A. (2015). *Sostener la inquietud*. UNR.
- Spiegelburd, R. (2015). Procedimientos. En *Detrás de Escena*. Excursiones.
- Stanislavski, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. ALBA.
- Stanislavski, C. (2007). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. ALBA.
- Stanislavski, C. (2013). *Mi vida en el arte*. ALBA.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Ediciones Biblioteca Nacional.

---

**Cómo citar este artículo:**

Alegret, M. (2023). El oficio actoral: entrevista a Maura Sajeve. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41456>.