Ritornello

Devenires de la Pedagogía Actoral

Contra el teatro de tesis, una tesis
por Javier Daulte

El Compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo
por Guillermo Heras (España)

Teatro Aplicado:
en la vida como en el arte
por Lota Moncada (Brasil)

El Morfismo:
Mutación y cambio en el entrenamiento actoral
por Mario Marín

Despertar a otro teatro
Argentina, teatro, India
por Geraldine Seff

El Teatro en el espacio abierto y público
por Héctor Alvarellos

Producción teatral
Donde lo obvio no debe ser obviado
por Lorenzo Juster

Declarada de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina, noviembre de 2003 - Año III - Número 5 - ISSN 1667-1678 - Precio del ejemplar: $ 4.-

inteatro
EDITORIAL

El Instituto Nacional del Teatro a través de su Editorial INTeatro, impulsa la actividad teatral favoreciendo su más alta calidad y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura.

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
Av. Santa Fe 1235 / 43 - 7° Piso . C1059ABG - Ciudad de Buenos Aires. (11) 4815.6661

Editorial

Habría llegado a dudar de lo que había visto desde la altura, a encontrarlo más bien subjetivo (¿qué hay más subjetivo que la intensificación?), pero con su estilo de razonar, de inmediato habría antepuesto otra duda, la de la contraposición misma entre un efecto atmosférico de un día y el de otro. Pues el arte depende del artista, y eso no es subjetivo. Y la intensidad podía serlo también de lo desvaído y blanco.

Pero estaba de humor pensativo, contemplativo, salvo que no pensaba ni contemplaba nada, sólo la tarde que pasaba indiferente, con sus inmovilidades encima. El pueblo, o al menos el fragmento que podía ver desde su mesa, parecía abandonado. Siempre parecía lo mismo, posiblemente por causa de las distancias que lo agujereaban y empequeñecían más allá de su insignificancia real. La vereda de enfrente, sin ir más lejos, estaba como a cien metros. Los restaurantes, que eran todos del tipo, tétrico, estaban cerrados a esa hora, y los negocios que estaban abiertos no lo parecían; había un arte ahí de neutralizar las diferencias entre lo vivo y lo muerto, quizás un recurso para sobrevivir.

Todo lo importante que le sucede a la memoria tiene siempre la forma del olvido más completo, de la aniquilación. En ese sentido, la vida es discreta: lo importante sucede allí donde aparentemente ha sucedido muy poco, casi nada, y a veces increíblemente nada.

Embalse, César Aira

staff

Año 3 - Número 5

ISSN 1667-1678 (International Standar Serial Number), otorgado por Caycit/Conicet

Precio del ejemplar: $4

Directores
Gustavo Hernán Bonamino - Fernando Orecchio

Propietario
Gustavo Hernán Bonamino

Grupo Ritornello
Mayra Carlos, Omar Fragapane, Fernando Locatelli

Número de Registro de la Propiedad Intelectual: 169471

Redacción
Pasaje Prudan 1310 1° A (1242)
Capital Federal - Argentina Tel.: 4957-3843
E-mail: info@ritornello.com

Diseño
Fernando Locatelli

Ilustración de tapa: "The Ignorant Fairy" de René Magritte

Ilustraciones del interior: Fragmentos de Obras de René Magritte

Colaboran en este número
Javier Daulte, Guillermo Heras, Lota Moncada,
Mario Marín, Geraldine Seff,
Héctor Alvarellos, Lorenzo Juster.

Además
Paula Köhn, Leonel Meunier, Lorena Leguizamón,
Mario Marín, Jorgelina Wassouf, Agustina Ruiz Barrea,
Julia Funari, Ezequiel Davidosky.

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores

Sumario

Editorial 1

Staff 2

Ritornello tiene Web 4

Contra el teatro de tesis, una tesis 6
por Javier Daulte

El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo 11
por Guillermo Heras

Teatro aplicado: en la vida como en el arte 18
por Lota Moncada

El morfismo - Mutación y Cambio en el Entrenamiento Actoral 24
por Mario Marín

Despertar a otro teatro Argentina, teatro, India 29
por Geraldine Seff

El Teatro en el espacio abierto y público 35
por Héctor Alvarellos

Producción teatral Donde lo obvio no debe ser obviado 41
por Lorenzo Juster

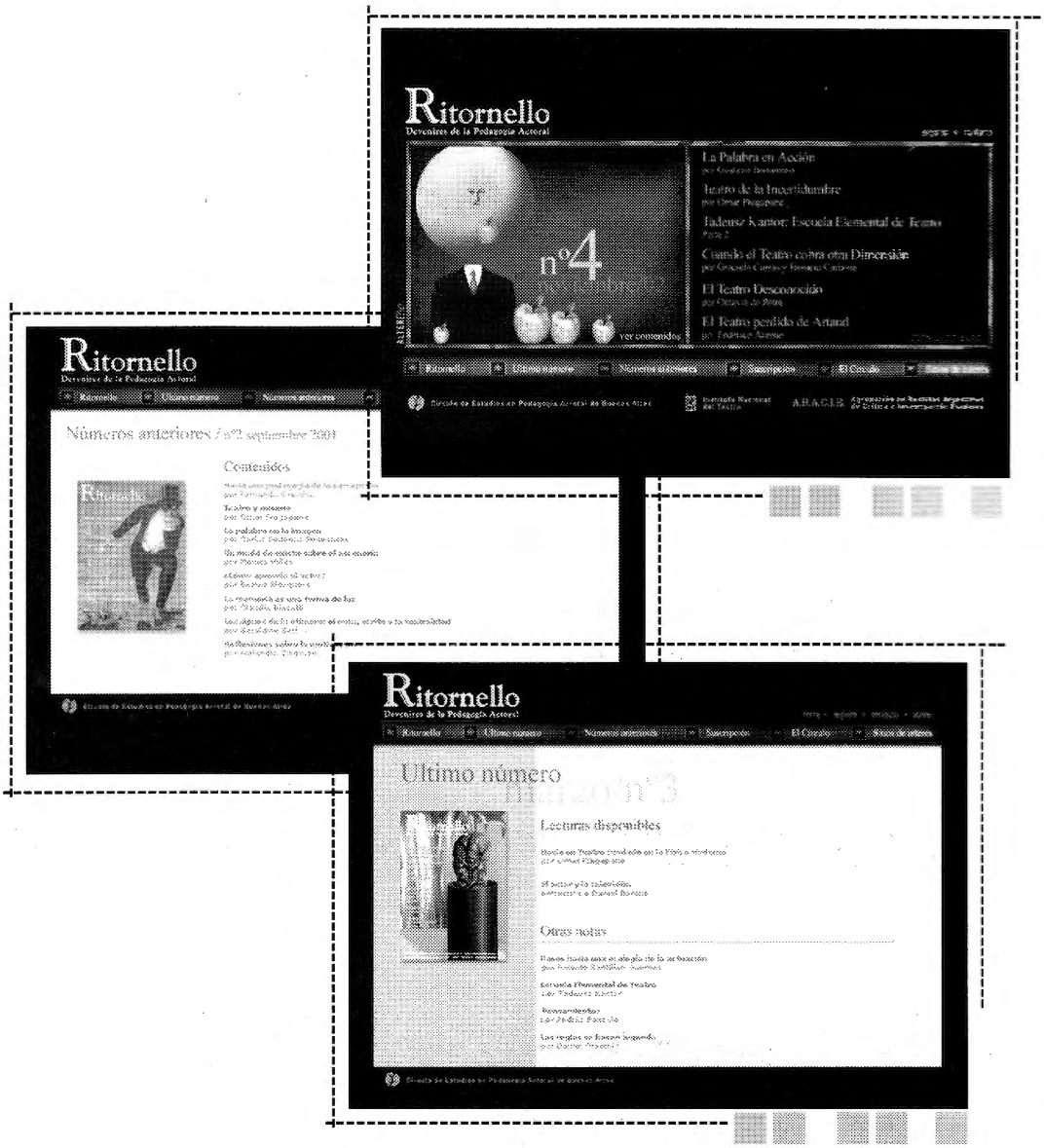
Los Números Anteriores 46

Última Página 48

Esta publicación cuenta con el subsidio del Instituto Nacional del Teatro

Ritornello tiene Web

www.ritornello.com.ar



Instituto Nacional del Teatro

Región Centro - Delegación
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
7° CONVOCATORIA (CABA) - Año 2004

Fechas
EVENTOS, PUBLICACIONES, BECAS y SALAS:
del 23 de septiembre al 24 de octubre
Subsidios para Producción de Obras, GRUPOS Y CONCERTADOS:
del 28 de octubre al 28 de noviembre

COVOCATORIA A LA FIESTA DEL TEATRO DE LA CIUDAD DE BS. AS. 2003
(a realizarse del 11 al 14 de diciembre):
del 28 de octubre al 28 de noviembre

Aclaraciones:
1) Los pedidos para Eventos serán girados directamente al Consejo de Dirección del INT para su consideración

2) Los pedidos para Publicaciones serán girados directamente al Consejo Editorial del INT para su consideración

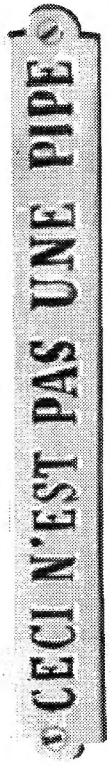
3) Además de las salas que ya vienen recibiendo subsidio de funcionamiento del INT, se recibirán los pedidos de subsidios de salas que tengan al menos 2 años de funcionamiento demostrables.

Contra el teatro de tesis, una tesis

por Javier Daulte *

Es quimérico el intento de generar un marco de reflexión acerca de una materia como el teatro cuando justamente su territorio de reflexión es la implementación de su propia práctica. Quiero decir con esto que sólo es posible la reflexión acerca del teatro haciendo teatro. Cualquier intento reflexivo por fuera de su práctica es una perversión. Podemos admitir una bitácora de trabajo, o las anotaciones de un artista durante un proceso de creación. Una publicación que reúna sólo material teórico se convierte a mi modo de ver en un catálogo perverso. Me dispongo a condenarme de antemano y añadir un ítem más a tan infame sumario.

¿Por qué no puede haber un teatro de tesis? Una tesis supone una hipótesis, es decir que parte de algunos supuestos y se anticipa a los resultados. Las reglas que se implementan en el desarrollo de cualquier teorema (modelo de construcción de toda tesis) suponen la ausencia de un elemento: el azar. La donación de verdad conquistada por un teorema no depende de otra cosa que de la consecución de sus propias premisas. La verdad que entraña el teorema de Pitágoras no depende de nada más que de su reglamento interno. La verdad de su enunciado es universal e inalterable, y como dije en otro trabajo que me pertenece, indiferente a los contenidos. ¿Por qué es posible eso? En las matemáticas no interviene el elemento fundacional de toda práctica social, la subjetividad. La subjetividad es como un bolillero caprichoso que contiene siempre elementos imprevistos. El trabajo artístico es, en definitiva, el resultado de una combinatoria de base desconocida de múltiples subjetividades. Sin embargo toda empresa necesita de método y no es saludable ampararnos en el postmodernismo para sugerir que cualquier cosa puede adquirir sentido bajo la regla de combinatoria de subjetividades. Es decir, hay que establecer un borde, un límite. El límite se dirime entre no proponerse generar sentido y proponerse no generar sentido (o, y parafraseando a Nietzsche, el límite entre nada de voluntad y voluntad de nada). *El no proponerse generar sentido está del lado del nihilismo y del descompromiso.* El proponerse no generarlo está, en cambio, del lado del compromiso. Y aquí es donde va a parecer que entro en fragrante contradicción. El compromiso en teatro es con la regla del juego y con ninguna otra cosa, y como en el caso del teorema matemático, sólo deben atenderse las premisas internas del mismo. ¿Dónde radica pues la necesaria diferencia con el universo perfecto de las matemáticas, inaplicable, según afirmaba más arriba, a las prácticas sociales, y por extensión a las artísticas? En el acto de donación. La verdad donada por el arte no es inalterable, sino justa-



mente lo opuesto. La alterabilidad de sentido de las verdades artísticas relativas es la única verdad absoluta en la que se ve envuelta la práctica artística. La verdad del arte no se cristaliza. Su sentido cambia de modo infinito y aleatorio. Si esa es su especificidad, estamos obligados (por vía del compromiso) a velar por su insustancialidad.

La Realidad

Cabe ahora entonces hacerse la pregunta: ¿puede el teatro proponerse algo? Traslademos la pregunta al título del presente trabajo; ¿puede existir un teatro de tesis? Tal vez sí. Pero con algunas salvedades. En primer término es inevitable hacer el ejercicio de reconocer los bordes que separan (y unen) al teatro de la realidad. Ahora ¿qué es la *realidad?*

Recuerdo una secuencia de *La Oscuridad de la Razón*, de Ricardo Monti (dramaturgo argentino contemporáneo), donde María (suerte de cruza sudamericana entre Clitemnestra y Gertrudis), madre de Mariano y Alma, reclama a esta última se sume al festejo que ocasiona el regreso de su hermano de Francia. María dice algo así como que fuera del festejo no hay nada pues la vida es lo que es, opaca, "este gris mate". Es decir la vida en sí misma no depara mayores alegrías, no tiene esencia, es anodina, tal vez hasta indigna de ser vivida. La vida cobra brillo a través de determinados festejos, de la celebración. Y el arte es eso: celebración. Paradójicamente su sentido pasa por la distancia engañosa que establece con la realidad y no por sus conexiones con ella. El territorio reconocible de todo argumento, es decir su cuota de ilustración de la vida, es materia prima dispuesta para una elaboración secundaria. Es allí donde comienza el arte, no antes. Nada de sublime tienen el jarrón y la merluza muerta que ilustran un óleo de Cezanne, sí las pinceladas del artista sobre la tela. La obra de Cezanne no me dice nada acerca de la calidad de la fruta y el pescado fresco en los albores del siglo XX; sí me habla del movimiento de la plástica de aquel momento. No niego que la pintura, el cine, el teatro y la música hayan nutrido a diversas disciplinas a través de sus múltiples manifestaciones. Pero ese aporte pertenece al campo de esas disciplinas en cuestión y no a la disciplina artística que la presenta.

En resumen, el arte es antes que nada celebración y por tanto un acto de afirmación. Su contenido puede ser deprimente y desesperanzado, pero su acto de presentación es afirmativo, constructivo. Beckett, desesperanzado como pocos, calla en *Lo Innombrable*, pero después de la última palabra. Hamlet, por su parte define: *el resto es silencio*, pero entonces muere y con su muerte la obra termina. La negación que todo contenido pueda sugerir queda siempre por fuera de los márgenes de la obra que se trate. Un óleo puede retratar los horrores más inhumanos que la imaginación pueda elaborar, pero el cuadro, en tanto tal es una afirmación de lo que hay: *hay cuadro*. De todo esto se desprende una primera paradoja del hecho artístico. Ya que el recorte niega el posible pesimismo que contiene, es posible afirmar que *el arte, en tanto acto de presentación, es optimista.*

El Problema de la Representación

Retomemos lo enunciado: el teatro respecto de la realidad es un recorte, o dicho de otra manera, el teatro es parte de la realidad en la medida en que su relación con ella es arbitraria e intraducible, y no lógica. El teatro genera su propia verdad y no ilustra ni refiere a la realidad. La realidad toma del teatro (del arte en general) sus verdades y las hace circular y no a la inversa. Como artistas, tendemos a darle tal importancia a la realidad que eso nos convierte en seres extremadamente responsables. Hay que terminar con esa responsabilidad. Cuanto menos vinculada a la realidad sea la verdad fundada por la práctica del teatro, más donación habrá de parte del teatro a la realidad. Cuando más se parezca la verdad del teatro a la realidad, más ilustrativo se volverá el teatro, y por lo tanto inocuo y esquemático. La inefable e intraducible experiencia estética de un espectador frente a un hecho artístico tiene chances de producirse sólo en la medida en que el hecho artístico sea lo menos

CECI N'EST PAS UNE PIPE

parecido posible a un periódico de actualidad. De hecho un buen teatro de denuncia, si es bueno lo es a pesar de su carácter de denuncia. El teatro de Brecht es bueno a pesar de sus intentos didácticos y no gracias a ellos. También sabemos que Brecht no sería Brecht si no hubiese en su trabajo tal intento. Tal fue el camino que adquirió su búsqueda. Es decir hay tensión entre la voluntad del artista y su obra. Sabemos que eso no inviste ninguna novedad. Sepamos también que esa tensión (o contradicción si así queremos entenderla) no tiene solución. El artista inevitablemente transita entre una voluntad de sentido y la falta del mismo. El artista puede tener voluntad de algo, cosa de la cual su obra carece. En el mejor de los casos la obra adquiere sentido y en tal adquisición no hay digitación posible: nadie domina las riendas del mecanismo que genera las verdades en el arte. El rol del arte es, por tanto, indomable.

La Ingenuidad

Claro que el problema del límite entre teatro y realidad no termina aquí. El teatro en tanto representación de la realidad tropieza de manera inexorable con dos inconvenientes. Uno cómico y uno trágico. Hay, claro, un teatro urgente que se manifiesta en situaciones extremas. Como el hambre opera sobre nuestros sentidos haciendo aparecer el más miserable mendrugo como un manjar, la censura y la injusticia nos hacen creer que cualquier discurso de denuncia que se dispara desde un escenario es un acto transformador. Eso es ingenuo pero inevitable; nuestra debilidad en circunstancias extremas admite tal engaño. Pero el teatro urgente es una excepción y no una regla. Tras la coyuntura que admite y promueve un arte urgente, adviene inexorablemente la catástrofe: el arte necesario (o importante). Como hijo dilecto del teatro urgente, el teatro necesario se implementa de manera aceitada, cuenta con un sólido consenso y nada parece más adecuado: los estados que deben redistribuir el dinero de los contribuyentes exigen que lo que se haga con ese dinero tenga la apariencia de lo necesario. También el ciudadano que paga su entrada en la taquilla quiere que su inversión sea justificada. Ya no vamos al teatro a ver teatro, sino para que nos digan que somos occidentales cultos. Es así como el teatro se ha vuelto algo importante y necesario. Y traduciendo esto en términos de representación tenemos un arte que retrata los problemas del mundo, del *ser humano,* como si *este ser humano* fuese algo por fuera de algunas de sus prácticas (las artísticas por ejemplo). La denuncia de un teatro urgente (el de las dictaduras) se transforma en conformismo ideológico en el teatro necesario (el de las democracias representativas). El teatro necesario tiene una obligación, hablar de lo que importa, de aquellos problemas que preocupan a nuestro entorno bienpensante. Pero, y volviendo a las líneas del comienzo de este apartado, existe un primer tropiezo (y en la Argentina se produce de manera quizá más patente y frecuente que en otras latitudes). Se trata del tropiezo cómico. La realidad muta de manera tan veloz, que cualquier intento de retratarla nos pone en ridículo. Lo que hoy parece un problema se convierte en poco tiempo (y merced a la caótica sucesión de problemas cada vez más graves e inimaginables) en una buena noticia. Los hechos de la realidad convierten el drama en comedia en un santiamén.

Pero supongamos por un momento que este inconveniente pudiese ser zanjado, y que logramos que la realidad no nos ponga en ridículo, mostrándonos como ingenuos imberbes desactualizados. Aún así nos topamos con el inconveniente trágico, que consiste en *la tentadora posibilidad de representar a las víctimas.* Así, con una suerte de cristiana compasión, adherimos a las desgracias de las víctimas de este mundo, nos palmeamos el hombro frente a las esperanzas casi perdidas y las causas nobles traicionadas, y nos sentimos generosos de espíritu con la condición humana sufriente. Bien. No hay allí posibilidad para la construcción de afirmación alguna, salvo la de la autocompasión y el homenaje (que son en definitiva lo mismo), dilectas figuras de los ámbitos religioso y militar. Así es como el teatro, en tanto arte, tiende a convertirse apenas en la ilustración voluntarista de nuestras frustraciones como hombres, como ge-

¿CECI N'EST PAS UNE PIPE?

neración, como país, como género humano. Algo parecido a un catálogo del resentimiento romántico. El teatro, y el arte, se vuelve solemne e ideológicamente conformista. A esta queja romántica se la encuentra demasiado frecuentemente confundida con la responsabilidad del artista, lo cual es un grave error ya que una responsabilidad de esta naturaleza tiende a condenar, a sacrificar al arte en nombre de una causa más noble que el mismo arte: *las víctimas representadas por la obra.* Ante las desgracias de los pobladores de Somalía no podemos ser tan frívolos como para decir que en tanto arte *tal obra en la cual las víctimas de Somalía están representadas* es una reverenda mierda. Seríamos crucificados, en primer lugar por nuestra propia conciencia. La especificidad del teatro está por encima y por fuera de su necesidad de representación (o, en otras palabras, de la *importancia* que pretende imprimirle quien lo subvenciona). Afirmemos por tanto, *el teatro debe proponerse como innecesario.*

Muchas veces el teatro se supone ofensivo. Es decir se propone como trampa. Disfrazándose a través de un adecuado argumento puede señalar con el dedo al que se le antoja. Lamentablemente, aquel a quien se pretende señalar rara vez está en la sala. Aún así el movimiento no deja de conmovernos y nos admiramos de nuestra propia audacia. Hamlet es audaz al hacer representar a los cómicos la pieza que acusa a su tío. La gracia del asunto es que el asesino está presente en la sala. Pero los asesinos no suelen ir al teatro y si lo hacen raramente asisten a la obra que escribió el hijo de su víctima. La casualidad histórica que pergeña Shakespeare para Hamlet es (de nuevo) más una excepción que una regla y sólo tiene cabida dentro del ya mencionado teatro urgente. Claudio se ofende, *ergo,* la obra de Hamlet devenido en dramaturgo es ofensiva; la trampa es eficaz, el teatro es un agente transformador. Felicitaciones. Digámoslo con todas las letras: fuera de ese contexto urgente, creer en la capacidad ofensiva del teatro es una ingenuidad. Y el público (siempre extremadamente generoso) está dispuesto a ser cómplice de esa ingenuidad tal como el adulto que le hace creer al niño que ha hecho un descubrimiento inaudito al hacer luz en su cuarto accionando el interruptor de pared.

Final

Este trabajo se propone como una tesis contra el teatro de tesis. Para el ejercicio de esta tesis debemos asumir las tres premisas desarrolladas hasta aquí. Revisémoslas: El teatro es radicalmente *innecesario, inofensivo y optimista.* En las antípodas de esta afirmación tenemos: un teatro que se supone necesario es dictatorial (el artista subido a un estrado dice al receptor qué es importante y qué no), un teatro que se supone ofensivo es ingenuo (planeamos nuestras obras suponiendo salas colmadas de *Claudios* que nunca acudirán a la función), un teatro que se supone pesimista genera una paradoja insoluble (el acto célebre de afirmación que toda presentación implica se sobrepone a cualquier contenido, por pesimista y deconstructivo que sea).

Como artistas herederos de una tradición de posguerra que tuvo su auge en los años 60, llegamos a pensar verdades opuestas a las recién enunciadas. Los 90 nos han hecho perder muchas cosas y en especial una: la ingenuidad. En nuestra historia personal la pérdida de la ingenuidad es la decepción más grande que sufrimos y el no asumir esa pérdida nos neurotiza de innumerables maneras. En nuestra historia colectiva pasa algo similar. El teatro se ha vuelto gravemente neurótico. Claro que la neurosis es sólo una enfermedad de repetición y estancamiento y no inviste extrema gravedad. Pero también es cierto que la repetición y el estancamiento son soberanamente aburridos.

Quizá proponer un teatro que asuma su incapacidad ofensiva, su falta de importancia y su optimismo radical, sea peligroso y nos cueste imaginarlo. Pero la imaginación es un ejercicio al que los artistas estamos condenados.

* Dramaturgo, profesor y director de Teatro.

¿CECI N'EST PAS UNE PIPE?

ARGENTORES

Sociedad General de Autores de la Argentina

La única autorizada por Ley 20.115 a recaudar los derechos de todos los autores argentinos y extranjeros cuyas obras se representen o exhiban en Teatro, Radio, Cine y Televisión

SIN AUTOR NO HAY OBRA

Los autores crean, Argentores los protege

J. A. Pacheco de Melo 1820 - C-1126AAB - Buenos Aires - Argentina
Tel. 4811-2582 - Fax: 4913-0636 - e mail: mentradas@argentores.org.ar

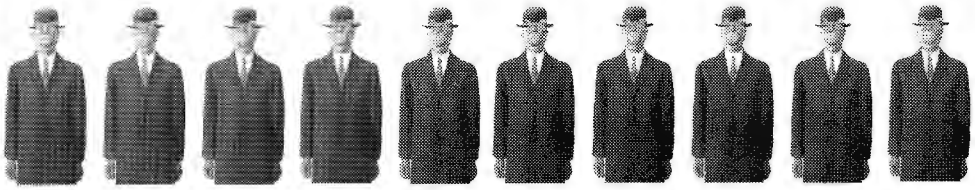
El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo

por Guillermo Heras *

Evidentemente existen ya los suficientes análisis, estudios, tesis, teorías y planteamientos en los que la labor del director de escena en el teatro actual ocupa un lugar fundamental para comprender el sentido auténtico de la práctica escénica. Insistiré una vez más en que no quiero colocar el trabajo de creación de un director de escena por encima de cualquiera de las otras tareas creativas que configuran un espectáculo teatral ya terminado, es decir no sólo planteado desde la perspectiva de la literatura dramática o, en otro caso, de los bocetos de escenografía, vestuario e iluminación. Un montaje teatral es un compendio de signos artísticos, de oficios laborales, de coherencia productiva... y de compromiso ético y estético con el concepto de proceso. Hoy que todo van tan deprisa lo que se pide es *resultado*, y no hay nada tan perturbador para una escena comprometida con la sociedad de un tiempo y un lugar que el simple razonamiento de que basta que el mercado avale un producto para que este sea reconocido como importante. Distingamos de una vez por todas, se puede hacer teatro como pura mercancía y se puede hacer teatro como forma de comunicación y propuesta de mantenimiento de la memoria cultural de una sociedad. Ambas formas pueden coexistir, y de hecho lo hacen, pero, por favor, no confundamos a la gente, una de esas formas tiene un sentido y otra tiene otro y no me importa hablar de "moralidad", no en un sentido religioso del término, sino en el sentido más profundamente laico. Creo que una sociedad contemporánea y en la cartelera de cualquier país democrático pueden estar representadas muchas formas de entender la práctica estética y productiva, pues en suma será el espectador/ciudadano el que deba elegir lo que quiere ir a ver. De cualquier forma, no debemos olvidar, el abrumador apoyo mediático que tienen hoy determinadas propuestas mercantiles que bajo la capa de cultura obtienen un plus continuo de promoción y publicidad por parte de los grandes medios de comunicación, mientras que experiencias más rigurosas son subsumidas como experiencias marginales o, según se dice, para públicos minoritarios... como si hoy, y en el futuro, cualquier montaje teatral pudiera ser realmente mayoritario en comparación a otros lenguajes: cine, televisión, nuevas experiencias virtuales, etc.

De lo que no tengo duda es que un director de escena debe tomar una opción clara y definida cuando aborda un proyecto teatral. De ahí que reivindicar la palabra compromiso tiene mucho significado en la actualidad. Porque compromiso hoy puede que no sea exactamente lo que significaba en el franquismo, pero no por ello debemos dejar de indagar en cuales serían las características en la realidad de una democracia parlamentaria, en la que lógicamente "lo político" ocupa un lugar diferente a lo que significa una sociedad bajo una Dictadura.

Recuerdo una película del año 1968, "Partner", de Bernardo Bertolucci, quizás su film más maldito y desconocido. Más allá de su relación con el cine de Godard esta película es una reflexión sobre la convulsión teatral que se vive en los sesenta fruto del rescate de las vanguardias históricas, de Antonin Artaud, el mestizaje promovido por el Living Theatre, el desarrollo de un teatro-happening que evoluciona hacia propuestas "de guerrilla" que coinciden con la idea de desarrollar un teatro "profundamente político" muy diferenciado del "teatro social" propuesto en los años cincuenta. Hay una frase en esa película de Bertolucci que recuerdo bien: "El deber de un



hombre de teatro es hacer teatro". Parece una paradoja dicho en estos años de profundo "compromiso" político y, sin embargo, me parece muy acertada para reflexionar en estos tiempos de pensamiento débil y único.

Lo cierto es que aquellos años sesenta y setenta estuvieron llenos de vitalidad y búsquedas apasionantes. Bastaría recordar alguno de los postulados y proclamas que se reflejaban en múltiples manifiestos:

- Autogestión de los productores frente a la gestión vertical.
- Un teatro analítico y tendencioso, trabajando en la modificación.
- Espectáculos que ahonden en los problemas vivos y sin resolver.
- El espectador es un sujeto político y no un cliente.
- Interpreta la tradición literaria y la popular en sintonía con la fase histórica y no sólo propone un repertorio de lectura de la "gran cultura".
- Se coloca en el interior de estructuras elásticas y polivalentes.
- Slogans de la época: Rechazar cualquier herencia, cambiar las relaciones escena-público, exaltación del grupo, participación activa, fiesta, acción, denuncia del contenido de clase, artistas al servicio del público.....O como decía en una famosa frase Benedetto: "Hay que practicar el teatro con el propósito de crear una sociedad en la que cada uno hará su propio teatro".

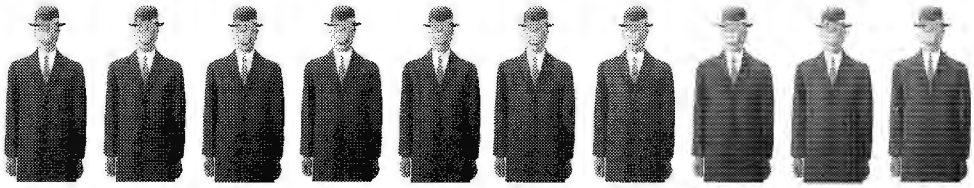
¿Exiten en la actualidad creadores escénicos que sostegan estos compromisos? Posiblemente, no, y sin embargo siguen existiendo núcleos creadores y artistas individuales que, con la lógica evolución del tiempo histórico, mantienen actitudes y alternativas muy cercanas al concepto de "teatro como resistencia". Y aquí, sin duda, los directores de escena deberíamos mantener posturas claramente identificadas con esa resistencia cultural, política y social.

Creo que la mejor contestación a los ataques que siguen produciéndose en la línea de negar la importancia del discurso específico del director de escena, es la de seguir trabajando en la construcción de procesos en los que la búsqueda y el rigor en los planteamientos ético/estéticos, sean la clave de nuestra profesión.

EL DISCURSO DEL DIRECTOR DE ESCENA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Se podrán discutir muchas cuestiones de la Historia del Teatro desarrollada a través del siglo XX, pero sin duda, desde las trincheras de los furiosos atacantes o los encendidos defensores, no cabe duda que la figura y el oficio del director de escena es una de las claves fundamentales para entender el desarrollo lingüístico y productivo de este arte ancestral y, sin embargo tan actual, llamado teatro. Evidentemente que su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en cómo siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección a un hecho tan complejo como es la representación escénica.

Casi con toda seguridad todas las grandes teorías de los maestros de la dirección del siglo veinte han tenido una fuerte relación a lo que podríamos entender en un sentido amplio como trabajo con el trabajo con el actor. El actor ha sido un eje fundamental en las metodologías de Stanislawski, Meyerhold, Brecht, Tairov, Strasberg, Grotowski, Barba, Brook e incluso en creadores tan personales como el mismo Kantor la figura del actor emerge conceptualmente como la línea divisoria entre el intimismo y el expresionismo, entre la cuarta pared y el teatro épico, entre un teatro de imágenes y un espacio de la palabra. . . pero siempre la presencia de un cuerpo en movimiento sitúa el discurso de un director en una toma de posición que nunca puede soslayar, y por ello y más allá de todo el bagaje intelectual que necesita una puesta en escena, esta acaba por tener que ser confrontada con algo tan material como es la presencia del actor sobre el escenario. Lógicamente, a ello hay que añadir toda la diversidad de lenguajes que los



diferentes códigos de la representación necesitan (icónicos, lumínicos, sonoros, etc.), que a su vez emanan de creaciones y oficios de muy diferente origen artístico. Para entendernos claramente, no es lo mismo la concepción y realización posterior de una escenografía que la musicalización en directo de un espectáculo concreto. Sin embargo también podremos admitir que estas resoluciones creativas pasan necesariamente por encarnarse en el cuerpo de un actor, sea este de la tendencia que sea, y aún teniendo en cuenta que estoy muy de acuerdo en ciertas apreciaciones de Bob Wilson cuando dice: "Yo creo que en el teatro todos los elementos tienen igual importancia. Una silla puede hacerse cargo del papel del actor; la luz puede, igualmente hacerse cargo del papel del actor, se convierten en activos co-intérpretes en una representación escénica: son "actores". Lo que se ve en el teatro, puede ayudar al público a escuchar. Esto es, en suma, lo más importante en el teatro: poder escuchar. Con esto no quiero decir "escuchar el texto", sino que los intérpretes se escuchen unos a otros en el escenario, y el director a los intérpretes. Las personas, por cierto, no oyen sólo con los oídos, sino que, además, oyen con los ojos, las manos, los pies. . . con todo el cuerpo. Oír con el cuerpo, hablar con el cuerpo: ahí es donde surge mi teatro, que se abstiene de la ilustración de los textos. Cuando trabajo con alumnos, trato de mostrarles en primer lugar que se puede pensar con el cuerpo, que el entendimiento es un músculo". Por mucho que sus detractores quieran atacarle, me parece que en Wilson hay una defensa contundente del trabajo del actor en el escenario, lo que ocurre es que analizado bajo parámetros totalmente diferenciados del naturalismo e incluso de corrientes más estilizadas como pueda ser el expresionismo. Dar tanta importancia a un objeto como a un actor no es despreciar al último, sino cuidar todos los detalles de un discurso de puesta en escena contemporánea.

Con Wilson pasaría lo mismo que ocurrió en su época con Gordon Craig y la mala interpretación de su teoría del actor como supermarioneta. Él mismo dice:

"El actor ideal no saltará de ira, no echará pestes en el papel de Otelo, no mirará con ojos desorbitados ni se retorcerá las manos para expresar los celos. Descenderá a lo más profundo de su alma y tratará de descubrir todo lo que allí se oculta, y luego, regresando a otras regiones de su espíritu, forjará determinados símbolos que, sin evidenciar ante nuestros ojos las pasiones desnudas, nos las harán comprender con toda claridad". ¿No es esta una reflexión de absoluta modernidad? Pero entre sus muchos escritos que demuestran su afán investigador y por supuesto, su compromiso con incidir en una noción de puesta en escena compleja en la que todos los elementos de la misma tengan similar importancia, se encuentran pensamientos tan interesantes como estos: "El realismo es sólo una exposición, en tanto que el arte es revelación", o "El mundo desconocido de la imaginación no es otro que la morada de la muerte". Sus búsquedas de un teatro alejado de cualquier naturalismo, emparentado con lo sacro, le llevó incluso, a sentirse enormemente insatisfecho cuando trabajó con Stanislawski en el montaje de Hamlet. Las estrategias estéticas de dos genios de su época eran tan diferentes que no encontraron un punto de síntesis.

Pero. . . ¿es que en Arte se puede tener LA RAZÓN?, es decir, algo así como una verdad absoluta que haga de las otras formas algo desechable o, al menos, inferior en una cierta categorización a la que tan dados son tanto los teóricos como los artistas. Más bien creo que podríamos decir que cada uno tiene su RAZÓN que hace del territorio artístico un mundo diferente al de otras "prácticas lógicas", en suma el teatro no tiene porque ser homologable a las matemáticas o a la química. Teniendo en cuenta, ademas, que en esos terrenos tampoco faltan las polémicas.

Los directores de escena de este siglo han planteado, desde diferentes postulados, proyectos, intuiciones o sistemas, algunas de las líneas de renovación más importantes de cara a entender el teatro como un arte de hoy y del mañana, y no solamente del pasado. Que algunos de ellos hayan cometido determinados dislates productivos, engreimientos enfermizos, megalomanías pueriles o excesos conceptuales, no evita que una vez colocadas en la balanza de las conclusiones, el discurso de los más lúcidos haya prevalecido sobre el cacareo de los más mediocres.

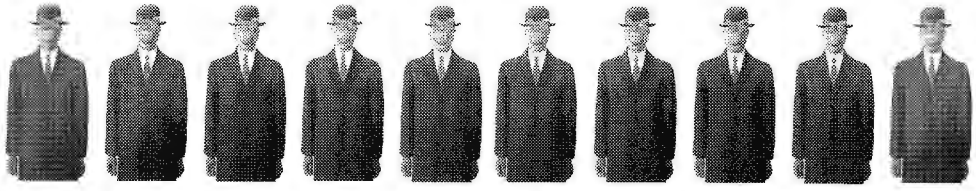
Que una parte de la crítica haya centrado sus ataques en este oficio no revela más que una carencia de herramientas por su parte para decodificar, analizar y situar, con sus grandezas y sus miserias, a esta forma de creación por otra parte, tan antigua como el propio teatro.

Desde luego algo ha cambiado en la Historia Teatral en el siglo XX ya que con la aparición de los soportes documentales (cine, video, etc.) ya se puede construir la Historia de las Artes de la Representación. Y en ese territorio se puede perfectamente analizar el trabajo de los actores, escenógrafos y como no, el de los directores de escena, con lo cual el texto y el autor, con toda su importancia, pasa a ser un elemento similar al de los demás hacedores del hecho escénico.

Y aquí los Appia, Stanislawski, Copeau, Craig, Piscator, Meyerhold, Tairov, Brecht, Artaud, Reinhardt, Vajtangov, Pitoeff, Dullin, Barrault, Vilar, Jouvet, Strelher, Planchon, Brook, Chaikin, Mnouskine, Stein, Krejka, Kantor, Zadek, Grüber, Müller, Losey, Grotowki, Barba, Beck, Liubimov, Vassiliev, Cecchi, Bene, Sellars, Wilson, Chereau, por citar sólo algunos de los nombres más sonoros de la travesía escénica de nuestro siglo han desarrollado páginas tan importantes como las de los más grandes autores, desde Chejov hasta Koltés o desde Pirandello a Miller. Porque no podemos tampoco olvidar que un gran texto también necesita una gran dirección ya que si no se dará el frecuente fenómeno de la disfunción, aunque a veces nos equivoquemos y echemos la culpa del fracaso a alguna de las dos partes por falta de análisis en la dialéctica interior del espectáculo escénico. En una pintura el responsable total de un cuadro es el propio pintor, en teatro existe una suma de lenguajes lo que hace muy difícil delimitar con tanta precisión los posibles fallos de una creación escénica. Todo texto dramático tiene su propia autonomía y por eso si una puesta en escena no logra sacar todas sus cualidades podrá suceder que en otra distinta ocurra todo lo contrario. Personalmente no comprendo el término "traicionar un texto", aunque si comprendo que un director se equivoque a la hora de desentrañar ese texto y por tanto, hacer una puesta en escena que no penetre en las posibilidades que la literatura dramática planteaba "a priori". Pero eso nada tiene que ver con la traición sino simplemente con la equivocación. O... ¿es que un torero no se equivoca al hacer una faena?... y ¿un delantero centro al errar un gol con la puerta vacía y el portero desbordado?... ¿es que están traicionando su oficio o simplemente han errado en un momento preciso y determinado?

El oficio del director de escena está muy expuesto desde diferentes lados de la práctica artística, social o ideológica. En la primera, la más compleja debe sintetizar toda una serie de lenguajes que proceden de diferentes territorios de la creación, en lo social debe cubrir un campo que va desde el papel de capataz al de padre y psicoanalista en muchas ocasiones, y en cuanto a lo ideológico debe concretar un discurso que, la más de las veces, se puede disolver ante el riesgo de no poder plasmar en la escena de una manera real lo que tiene planteado en su pensamiento. Al ser la persona por la que pasan todas las decisiones finales -por muy en equipo o colectivo que sea el trabajo-, desde los colores empleados a los movimientos escénicos, desde la música que se utiliza al tono vocal de los actores, por no señalar la iluminación que envuelve el espectáculo, los objetos e íconos que salgan durante la representación o el maquillaje que caracterice a los personajes... Todo ello condicionado a una producción concreta donde la mayoría de las veces hay que suplir con "imaginación" las carencias financieras. Y es que un espectáculo no tiene porqué ser caro económicamente, sino que tiene que tener un equilibrio entre los deseos creativos y las realidades productivas, algo que no se suele dar con frecuencia. Ni siquiera cuando el director de escena es también el productor del espectáculo, algo muy frecuente en los últimos años, tanto en la empresa privada como en la pública.

En los años ochenta, época de renovaciones y de un cierto éxito del llamado "teatro de la imagen", surgieron en todo el mundo una serie de compañías en torno a un director que plantearon diversos grados de transgresión del discurso dominante de los grandes directores de los 60 y los 70. Sin embargo, como suele pasar, sólo aquellos que además de novedad aportaban discurso interior en sus proyectos han logrado sobrevivir al fenómeno habitual de la moda. Esta



sigue siendo una profesión de fondo y los destellos puntuales pueden servir para un momento preciso, pero si no se trabaja evolucionando y formándose continuamente todo puede ser tan bonito, pero tan efímero como unos fuegos artificiales.

La polisemia conceptual y artística que debe manejar todo director de escena podría resumirse en un hexágono en el que en cada punto de intersección se genera un ESPACIO POÉTICO definido en relación a la actividad que debe desarrollarse en una puesta en escena. Estos espacios serían:

A] Espacio Dramatúrgico

B] Espacio Actoral C] Espacio Escenográfico

D] Espacio Icónico E] Espacio Sonoro

F] Espacio Lumínico

Cada uno de estos grandes apartados necesitaría desarrollar sus diversos discursos y estrategias que nunca pueden estar disociados ya que es precisamente su armonía, equilibrio y síntesis lo que producirá una puesta en escena coherente entre todos sus elementos.

Dentro del espacio dramatúrgico incluiríamos todos aquellos aspectos que tienen que ver con la esencialidad del texto dramático, clásico o contemporáneo, pero también teniendo en cuenta que puede existir tan sólo un guión que genere imágenes o bien todas aquellas aproximaciones dramatúrgicas a segmentos teatrales como son el teatro de calle, de marionetas y objetos, pantomímico, géneros de improvisación e, incluso, las posibilidades de artes interdisciplinares como son la ópera y la danza. El texto hoy adquiere una diversidad y complejidad mucho mayor que en otras épocas de la Historia ya que entonces, dicho texto dramático estaba muy sometido a unas leyes y estrictos códigos que el siglo veinte ha dinamitado a través de múltiples alternativas. Por supuesto que la construcción aristotélica, naturalista o romántica puede ser hoy tan válida como sus rupturas a la hora de crear el texto dramático, pero en ese respeto por las posibilidades de validez de toda construcción teatral los primeros que deberían aceptar el valor de la alteridad serían ortodoxos de la tradición. A partir de ahí establecer que la mirada de un director ante el texto puede ser para realizar una lectura escénica simple o directa del mismo, alternativa -que sería aquella en la que si bien se mantiene la literatura de lo escrito, se transgrede por diferentes formas escénicas el espacio o el tiempo planteado en la acotación literaria-, o bien una lectura alterativa en la que ya la ruptura alcanza también a los códigos literarios [por ejemplo, en determinadas puestas de los clásicos]. No me parece que haya una mejor opción por parte de un director para encarar su montaje, que la de ser fiel, coherente, sincero y riguroso con el discurso estilístico que como artista y persona comprometida con su tiempo quiera, de verdad, plasmar en su propuesta escénica.

Cuanto más avanzo en el trabajo de realizar puestas en escena más me sumerjo en las dudas y contradicciones, si bien es cierto que las certezas se consolidan en determinadas zonas del complejo entramado que hay que recorrer entre la imaginada concepción preliminar y el resultado final surgido del proceso cotidiano de dicha puesta. En muchas ocasiones los montajes resultan fallidos por el fallo esencial de un mal planteamiento en el proceso de ensayos. Por ello, los ensayos constituyen la base fundamental, no sólo del armado de un montaje, sino también de la resolución del objetivo propuesto desde un principio: que los sueños de lo que imaginamos cuando solamente contamos con la ficción de la literatura dramática se conviertan en realidad escénica lo más cercana posible a la ilusión deseada. Avanzar en el deseo desde la práctica cotidiana, a veces no es fácil. Las tensiones de todo grupo humano encerrado durante un tiempo en un espacio físico que en muchas ocasiones no es el adecuado, con la presión de un mundo exterior que en la actualidad hace prácticamente imposible sobrevivir con el teatro, y por tanto hay que diversificar la actividad profesional, suele producir una continua dispersión y una opción creativa muy condicionada.

Cierto que determinados grupos o compañías han optado por estar al margen de esas leyes de mercado y se encierran durante el periodo de ensayos, alejándose de cualquier tentación que

no sea la producida por su específico trabajo creativo. Aunque este sistema es mil veces preferible, tampoco tiene porqué dar un resultado automático de resolución positiva del discurso de la puesta en escena, ya que aquí los problemas de convivencia interna pueden crear otro tipo de tensiones que no faciliten el proceso creativo. Cada director deberá saber elegir cual es el proceso de ensayos adecuado a su concepción del espectáculo concreto que quiere realizar. Cada vez creo menos en el estilo y más en la estrategia concreta que se debe seguir en cada proceso de puesta según el texto dramático o el guión dramatúrgico que encaramos.

Otra cuestión importante que tiene una profunda relación con el discurso estético es el discurso productivo, clave fundamental a la hora de encarar la puesta con las concreciones precisas que unan los sueños creativos con las realidades de la producción. En Europa es evidente como muchos directores de escena no empiezan a mover su "imaginación" si no hay por medio un buen puñado de dólares. Muchos de los montajes considerados emblemáticos de los últimos veinticinco años del teatro occidental han estado marcados por un cierto coloseismo, en algunos casos justificable, en otros una mera ornamentación para tapar el absoluto vacío de la propuesta. Es cierto que para que un proyecto tenga entidad hace falta una producción adecuada, pero a veces es preferible la inversión en formación y preparación de un elenco que en el espejismo de un gran decorado escenográfico, aunque por supuesto la investigación del espacio escénico sea otra pieza clave de la contemporaneidad de un teatro actual. El equilibrio entre creación y producción es imprescindible a la hora de tomar una postura ética desde la perspectiva del director de escena.

Y de este modo nos acercamos a las últimas piezas que considero esenciales en un momento de desideologización o globalización banal del pensamiento. El discurso del director de escena tiene que estar hoy enraizado en el compromiso con su oficio y, sin duda, con una política que niegue la máxima extendida de que el mundo no se puede cambiar. Al contrario, es preciso cambiarlo. Y por otro lado el discurso de la dirección de escena debe alentar una alternativa precisa contra la estupidización de los medios de comunicación masiva y contra el infantilismo de sus mensajes, convirtiéndose así en una toma de posición cultural de clara resistencia ante el lavado de cerebro del pensamiento único.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN EL FUTURO

No sé si analizando los textos teóricos de los más avanzados creadores teatrales de comienzos del siglo XX encontraríamos predicciones acertadas de los que a lo largo del siglo fue evolución de su práctica y desarrollo de su teoría. Puede que en Artaud, Meyerhold o ciertos vanguardistas de la Bauhaus o del Dadá encontremos señas de identidad de ciertos sueños que luego se hicieron realidad, sobre todo a partir de los años sesenta, pero yo no me atrevo a hacer predicciones de muy largo recorrido porque los avances tecnológicos son hoy de tal calado, y creo que van a influir de una manera clara y rotunda en la práctica escénica, por lo que prefiero quedarme en los territorios de la actualidad o, todo lo más, en el de nuestro más inmediato futuro.

Sin duda las líneas de las que ya he planteado como fuente de renovación de los años 80 y 90 están muy presentes aún en la actualidad de la dialéctica texto/representación.

Quizás lo que no sepamos muy bien es cómo denominar los tiempos en que vivimos. ¿Cómo se definirá en el futuro esta transpostmodernidad? Lo que parece claro son algunas señas de identidad que pueden marcar nuestra práctica teatral en los años venideros:

a) Valoración del texto teatral como clave en la búsqueda de la comunicación con los espectadores.

b) La necesidad cada vez mayor de una indagación palabra/imagen en el discurso de la puesta en escena.

c) La utilización de un modo más maduro, imaginativo y eficaz del uso de las nuevas tecnologías, evolucionando desde el plano obvio de lo formal para convertirse en verdadero signo referencial.

d) La construcción del texto teatral contaminado por otros géneros literarios, que a su vez

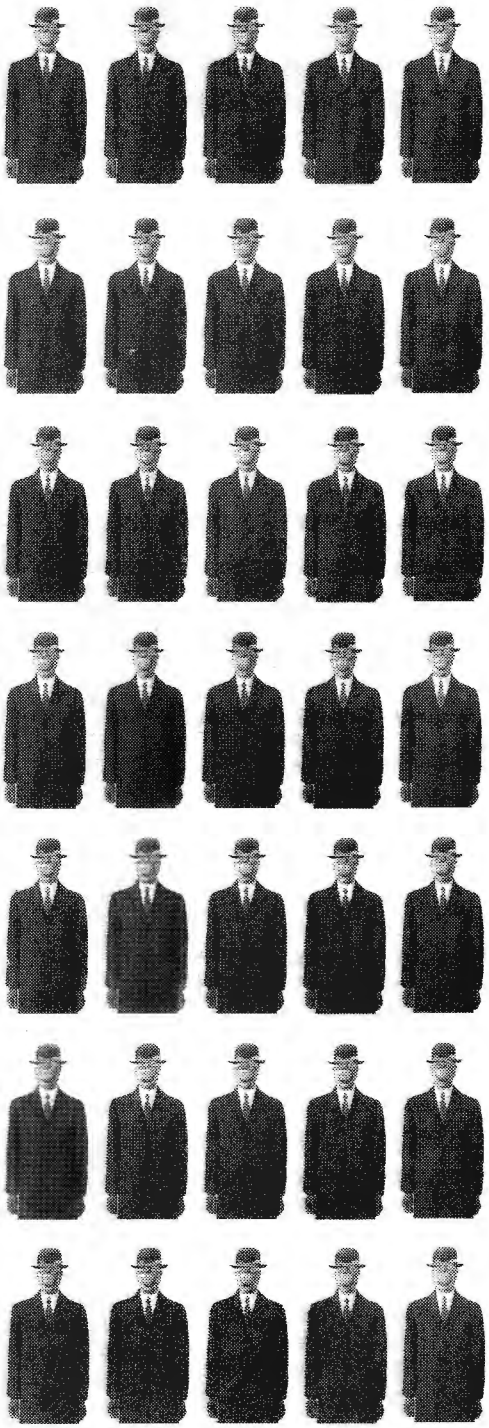
provienen de técnicas cinematográficas, televisivas o de otros soportes no específicamente acotados por la literatura tradicional.
e) La cada vez más compleja interdisciplinariedad del director de escena, capaz de ser conocedor de las más diversas disciplinas del Arte y las Ciencias.
f) La implicación creativa del actor desde compromisos técnicos y éticos más profundos con el sentido global del espectáculo.
g) La búsqueda de nuevos sistemas de producción para las Artes Escénicas, cuyos modelos repercutirán directamente en los resultados creativos.

Esta amalgama de propuestas puede que no contengan ningún elemento "revolucionario", pero creo que más allá de los que creen descubrir la pólvora con cada espectáculo que realizan, el teatro es todo un Arte del equilibrio entre tradición y modernidad. Lo moderno puede ser un simple efecto de moda que estalla en lo efímero como cualquier fuego artificial, pero instalarse en el parapeto del conservadurismo convencional a lo único que lleva es apostar por un "teatro mortal" en palabras de Brook.

El teatro puede que en su esencia sea una práctica antigua por su naturaleza, pero eso no es más que un signo que debemos utilizar con lucidez para dialectizarlo con cualquier evolución planteada por los avances humanísticos o científicos.

El teatro del futuro seguirá, sin duda, siendo una ceremonia con muchas de las señas de identidad que le caracterizaron en el pasado, pero añadiendo nuevos territorios creativos a sus respuestas puntuales.

Teatro y memoria son dos claves absolutamente necesarias para la supervivencia de una sociedad que quiera desarrollar alternativas de vida más allá de ese inquietante espacio que dan en llamar "virtual".



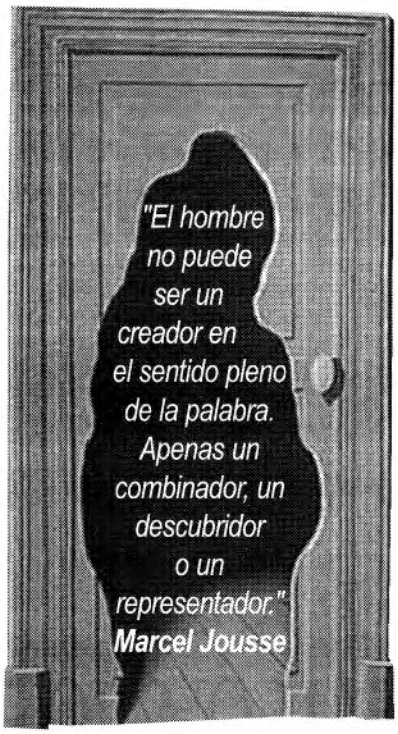
**** Director de Escena y Dramaturgo***

Teatro Aplicado: en la vida como en el arte

por Lola Moncada *

Teatro Aplicado es un nombre que me gusta para llamar lo que hago, los talleres que oriento. Técnicas y ejercicios teatrales, dramatizaciones, juegos, todo un universo que, en su mayoría, proviene del teatro y que de alguna forma no literal, "aplico" a otras esferas de actividad, a grupos de no-actores.
¡Tenemos tantos personajes que vestir, que reinventar, que mostrar! Muchas veces, ni siquiera nos damos cuenta de los tantos recursos que también tenemos para eso, y seguimos por la vida, usando una misma cómoda y gastada máscara.
Es cuando el Teatro Aplicado surge como una forma de descubrimiento, un sistema lúdico, un "juego en serio", que nos acompaña en el percibir, el combinar y el representar mejor nuestros múltiples papeles en la vida.
Nos ayuda a crear realidad...

Teatro Aplicado, ¿eso existe?
Invitada por Gustavo Bonamino a escribir sobre mi concepto de Teatro Aplicado y sus posibilidades de instrumentalización, me pareció bien hacer una línea de tiempo, un relato sobre cómo nació y se desarolla esta práctica. Porque en realidad, Teatro Aplicado es eso, una experiencia de campo, un quehacer entre lo teatral, lo subjetivo, lo lúdico y lo mágico, que partiendo de la acción, se ha revelado como una muy buena forma de investigarnos, de trascender la rutina y los límites de lo cotidiano, auxiliándonos a transformar en acto nuestra infinita potencialidad .



Digamos que todo empezó en 1965, al mismo tiempo en que se iniciaba mi carrera teatral. Nací en Santiago de Chile, hija de madre uruguaya y padre chileno, lo que determinó nuestra mudanza a Montevideo siendo muy niña.
En 1964 nos vinimos a Brasil, para ese entonces, tenía 16 años y no sabía una palabra de portugués. Cursando los preparatorios de Lenguas Clásicas, la profesora de Griego tuvo la feliz idea de tratar de llevarnos a penetrar en ese (complejo) universo por la puerta del teatro. Así fue que, nada modestamente, mi camino en el teatro comenzó de la mano de Eurípides...
Como la actividad seguía viento en popa -mis ansias de experienciar, de involucrarme totalmente con el nuevo ambiente y cultura ayudaron bastante- surgieron trabajos en TV, cine, radio, más teatro claro, y como consecuencia no premeditada, mi portugués se fue perfeccionando. En ese momento todavía no me daba cuenta de cómo se procesaba el aprendizaje, de cuáles eran los elementos clave para convertir esa "lengua de pájaros" como la llamaba mi padre, en algo tan natural y fluido como si nunca hubiera hecho otro cosa a no ser, hablarla.
Cursé una Licenciatura en Filosofía, presté mi examen de Nancy, empecé a dar clases y seguí entusiásticamente por el camino del arte en varias de sus bifurcaciones.
La docencia y la investigación (un

poco intuitivamente, confieso) me ocupaban buena parte del tiempo, bien como la literatura, la dramática y la otra. La historia del arte, la estética, la sicología, el español, el francés, la interpretación, eran algunas de las disciplinas que se iban juntando, mezclando, separando, y volviéndose a juntar hasta llevarme, por ese entonces viviendo en París y a partir de un curso realizado con el profesor Jacques Salzer ("La expresión corporal, una disciplina de la comunicación") a reflexionar sobre las posibilidades de transferir prácticas entre las diversas áreas del conocimiento y aplicar las al territorio ilimitado de la vida diaria.
Me permito recordarles que por esa época - 1978 - los conceptos de interdisciplina o de transdisciplinariedad, o aún, la visión del hombre como un ser total, no desmembrable, no se manejaban con la soltura de ahora, especialmente en las salas de clase.
Ya de vuelta a Brasil, y siguiendo con mi carrera de actriz y directora teatral, tuve la posibilidad de trabajar en la Fundación Teatro Guaíra y también en la Fundación Cultural de Curitiba dando clases de Interpretación e Historia y Filosofía del Arte.
En la primera institución, el trabajo era dirigido a estudiantes de teatro, un universo que me era bien conocido, en donde las personas que allí estaban, sabían que lo que deseaban tenía que ver directamente con el teatro-espectáculo. Ya en la segunda, se trataba de talleres, abiertos a la comunidad, a grupos compuestos en su gran mayoría, por mujeres de edades variables, no profesionales, que deseaban adquirir fluidez conversacional y cierta cultura general, o dicho en sus palabras: "mejorar su conversación". La propuesta era ayudar al grupo a ampliar sus posibilidades de participación en la sociedad que las rodeaba.
Creo que aquí vale hacer una pequeña observación sobre lo que considero la "segunda piel" de todo ser humano: la fascinación por la transformación, la transfiguración, un encantamiento atávico por la "representación", aquello que Evreinov llamaba "el instinto de teatralización".
Y aunque muchas veces no nos demos cuenta, es en el espacio cotidiano que esa dualidad humana entre el yo interno y las máscaras que asumimos, aparece, viva y manifiesta.
Es un instinto de actuación, aunque no sea precisamente de "actuación artística". Podríamos llamarla de "actuación de vida", o de supervivencia...
Siendo instinto, también están allí las herramientas para realizarlo.
Estaba comenzando a gestarse el Teatro Aplicado, aunque tampoco fuera consciente de eso en aquél momento.
Pensé que, ya que íbamos a penetrar en un ambiente creativo - intentar descifrar cómo el ser humano ha creado y se ha desarrollado a través de los tiempos - lo mejor sería el descubrimiento desde la práctica.
Partir de lo particular hacia lo universal, de nuestra experiencia hacia la del otro, hurgar en nosotros para hacer visible, no sólo que sabemos más de lo que creemos, sino también, que tenemos más semejanzas que diferencias en lo que se refiere a imaginación, creatividad, improvisación, realización de actos creativos.
De alguna forma - al menos era lo que esperaba - ese descubrimiento de "lo parecido" que puede ser el proceso creativo entre los seres humanos de distintas épocas y latitudes, continentaría,reforzaría el sentido del valor personal, y consecuentemente, facilitaría la propia expresión, lo que era, en primera instancia, el objetivo de los talleres.
Durante los 4 meses de duración del taller (con 1 encuentro semanal de 2 horas apenas) nos dedicamos a varias actividades bastante distintas a lo que hasta ese momento habían sido realizadas por grupos con los mismos objetivos: visitamos museos y galerías de arte,

talleres de ceramistas, conservatorios de música, locales en donde se tocaba música popular al vivo para "entretenimiento", cine, teatros durante ensayos previa autorización de los grupos que en su mayoría, quedaban felices de poder compartir parte de su proceso con un público interesado en participar.
Respirar creatividad. (Con) Vivirla.
También leíamos, analizábamos, de modo simple, el discurso, los sentimientos, las sensaciones. Hacíamos collage, creábamos pequeños cuadros, poemas, siempre de modo voluntario, sin imposiciones de quién haría qué cosa, pero con la participación de todo el grupo. Un grupo auto - estimulado por su próprio conocimiento / descubrimiento.
Desde el vamos intenté ser lo más clara posible con relación a que no seguiría un plan convencional de enseñanza. Estaba convencida, como aún lo estoy, de que nuestra posibilidad de crear es en verdad, la de descubrir en nosotros mismos, combinar esos descubrimientos (o vislumbres) y representarlos en una nueva realidad (entendiendo aquí el prefijo RE como un proceso artístico no como duplicación efectiva de la realidad).
Atendiendo a los objetivos declarados por la Institución, y porque considero que el conocimiento de un proceso histórico es la base de toda y cualquier producción, fui llevando a los encuentros material escrito y expositivo sobre una historia del arte cronológica: fechas, esquemas, tendencias, escuelas, modelos, nombres, ejemplos, contextualización en tiempo y espacio... Material concreto y palpable que permitiera la "consciencia de un aprendizaje" y a la vez facilitara el estímulo a las discusiones que fueron siempre muy enriquecedoras.
Creo que ese primer taller con un grupo y finalidades bastante heterogéneas resultó un éxito en todo sentido y que, aunque a primera vista, no tuviera mucho que ver con mi trabajo actoral, estaba de alguna manera, propiciaba la creación de un escenario en donde todos éramos a un tiempo, actores y público.
Esta práctica se repitió durante algunos años más en diversas instituciones, con grupos también diversos, teniendo como línea orientadora el propiciar un ambiente creativo en que las múltiples potencialidades pudieran aparecer, para todos y cada uno, re-creando y tornando un proceso visto como "cosa de iniciados"- especialmente cuando se trataba de Filosofía del Arte - algo bastante natural y cotidiano.
Ya en el 85, luego de un período por otras ciudades brasileñas, como Rio de Janeiro y São Paulo, me volví a Montevideo por razones estrictamente personales.
En poco tiempo, estaba haciendo teatro y mediante concurso público, pasé a formar parte del elenco del radioteatro del SODRE. Por ese entonces, trabajaba en el Instituto de Cultura Uruguayo- Brasileño, como profesora de portugués.
Cuando descubrieron mi "otra vida", fui solicitada a elaborar un proyecto para desarrollar la oralidad en lengua extranjera. El proyecto, como no podía dejar de ser, llevó el nombre de: *"Teatro: idioma en movimiento"* y fue concebido como un curso de extensión, gratuito, al que podrían concurrir alumnos y ex-alumnos del Instituto, en encuentros semanales de dos horas de duración.
Según Henry Widdowson (1), uno de los más importantes lingüistas aplicados de nuestro tiempo, "quien domina un idioma extranjero sabe más que comprender, hablar, leer y escribir oraciones. También conoce las maneras como esas oraciones son utilizadas para crear un efecto comunicativo".
El "hacer una obra de teatro", sin la obligatoriedad de aprender nada, como "jugando", crea un contexto de comunicación apropiado, no hostil, en donde el "miedo a equivocarse" es prácticamente nulo ya que el ambiente permite el involucrarse totalmente en el propio juego. Así, se torna más

fácil que relacionemos, de modo significativo, toda nueva información a conceptos preexistentes en nuestra experiencia.
En un juego teatral es imperativa la necesidad de descubrir estrategias para la solución de problemas de interacción con "el otro" (sea compañero o público), y en este caso específico, estrategias de comunicación en la lengua extranjera propuesta.
Desde el abordaje socio-constructivista de Vigotsky (2), enfocando su teoría del desarrollo del lenguaje, un taller de juego teatral, tiene un papel fundamental en la adquisición de competencia comunicativa, que era el objetivo primero del proyecto.
Pero para que esa adquisición sea relevante y duradera, necesitamos lanzar mano de otras herramientas: imaginación, capacidad de riesgo, capacidad de improvisación, percepción, toma de decisiones en el aquí y ahora, uso de recursos no verbales, ya que en el decir de Goethe: "las palabras son buenas, pero no son lo mejor. Lo mejor no se revela a través de palabras."
Lo que había sido solicitado casi como un "grupo de conversación", un curso de extensión y apoyo a la enseñanza del idioma en un contexto de no-inmersión, pasó a ser encarado como un taller de dramatización para no-actores.
Aunque la improvisación no fuera el fin último del taller (de serlo se impediría a los participantes explorar el medio ambiente por medio de su propia experiencia) todo el diseño del taller fue calcado en los juegos de improvisación de Viola Spolin (3), manteniendo el Foco móvil y mutable, tanto, que se transformará en Foco Lingüístico.
Las únicas condiciones inamovibles eran que se desarrollara en portugués - la lengua estudiada - y que los participantes tuvieran un nivel intermedio de conocimiento del idioma, que les permitiera comunicarse oralmente y acompañar lecturas y escritos.
El enganche fue fácil y el proyecto se transformó en un Grupo de Teatro que no tenía un elenco estable... Presentamos varios espectáculos, algunos con un texto dramático de autor, elegido en conjunto, pero en su mayoría, re-creaciones, adaptaciones o creaciones colectivas en las que mi papel se resumía a orientarlos en la teatralización y a supervisar el trabajo lingüístico.
Los objetivos fueron ampliamente (aunque no sin dificultades...) alcanzados. La fluidez en el idioma fue adquirida y afirmada; la curiosidad por la cultura y la idiosincracia aumentada bien como la seguridad personal, la capacidad de expresión, los cuestionamientos, la habilidad para argumentar, la interacción con grupos, el placer de verse y ser visto... Sobre todo, el rescate del deseo como motivo para la acción.
El grupo se transforma así en un lugar múltiple:
- un lugar de aprendizaje de la dificultad (qué no sé hacer, qué cosas no conozco y me cuesta conocer...)
- un lugar de aprendizaje de la facilidad (qué consigo hacer y creía no poder, qué cosas soy capaz de crear en el grupo e individualmente, cuánto más puedo hacer de lo que ya experimenté ...)
- un lugar de estímulo a lo imaginario (lo que descubro como posible dentro y fuera de mi cotidiano, de mi espacio cultural y del ajeno...)
- un lugar de encuentro (personas que conozco y veo de vez en cuando, y puedo volver a encontrar...)
- un lugar de encuentro fusional (el placer de hacer en conjunto, la posibilidad de ensayar, equivocarse y acertar y seguir buscando...)
- un lugar de ilusión (que permite soñar, imaginar, desear ser...)

De ese grupo, básicamente compuesto por 8 personas (en algunos momentos llegamos a 12) 4 de ellos decidieron seguir por el camino actoral. Entraron a distintas escuelas de teatro y por lo que sé, hasta hoy siguen transitando esta profesión.

De modo espontáneo, casi sin proponérmelo, y siempre continentada por grupos de personas muy diversas - desde maestros del arte de la humanidad a gente común que intuía las grandes posibilidades individuales que el Teatro le permitía - fue afirmándose el concepto de Teatro Aplicado.

La posibilidad de crear un intertexto entre disciplinas que parecen tener muy poco en común, de llevar a la vida diaria el proceso por el que pasamos los actores para realizar nuestro trabajo, era fascinante. Y no apenas por lo que representaba en términos personales, sino porque se abría un horizonte ilimitado a explorar. También las muchas dudas que surgían, los cuestionamientos que se me planteaban, y que hasta el día de hoy me acompañan...

Entiendo teatro cuanto fenómeno artístico como: "alguien en escena que haga alguna cosa voluntaria y deliberadamente para alguien que lo vea".

Entre "actor" y "público" deberá haber algo que los una, a ese algo llamaremos el texto.

En nuestra vida diaria, el simple enfrentamiento de dos presencias físicas (el yo-con-otro) caracteriza algún elemento de ese tipo de texto, en la medida en que hago una lectura del otro (y él de mí), y no sólo a través de las palabras, sino también de los movimientos, los gestos, la ropa, las entonaciones vocales, las miradas.

Por supuesto que este tipo de relación no es suficiente para caracterizar un texto teatral, pero sí para ilustrar que el sistema de relaciones a que estamos habituados en nuestro cotidiano, es el mismo que ocurre en el teatro, diferenciados entre sí, por un proceso de simbolización artística que se realiza, en el mundo dramático, de forma deliberada.

¿Qué es lo que hacemos en teatro sino, desde nuestra subjetividad, crear texto, descubrir escenas, intenciones, particularidades, y a nuestro modo, representarlas por medio de personajes interactuando con otros?

Algo parecido es lo que propongo en los talleres de Teatro Aplicado: tomar prestadas técnicas y ejercicios que están, generalmente, circunscriptos a la pedagogía teatral, a la formación del actor, y "reinventarlas", combinándolas, re-descubriéndolas, aplicándolas a nuestros propios personajes, en un devenir acto de potencialidades tales como: imaginación, memoria, observación, capacidad de improvisación, percepción sensorial, consciencia corporal, agilidad, habla (oralidad), adaptabilidad, expresividad, creatividad.

El transcurrir de los talleres tiene una espina dorsal elástica, adaptable a las necesidades del grupo o del área a ser trabajada, pero siempre apoyada en la intuición, la improvisación, la expresión corporal, los juegos dramáticos.

Me gusta usar verbos para explicitar de qué manera.

Ejercitando, oyendo, repitiendo, reviendo, comprendiendo, representando, conociendo, realizando, hablando, jugando, sustituyendo, tranquilizando, modificando, inventando, viendo, ensayando, adaptando, combinando, descubriendo y re-descubriendo.

A título de resumen, durante los talleres, atravesamos las siguientes instancias:

1-El yo con el yo - Intrarrelación
2-El yo con el otro - interrelación
3-El yo con el grupo - Intercomunicación
4-El grupo con el grupo - interacción, intervención
5-Técnicas de relajación y respiración
6-Estímulo al desarrollo de habildades corporales y vocales
7-Introducción a la improvisación
8-Creación intertextual
9-Dramatizaciones (con eventual presentación a público).

Es variado y extenso el campo de instrumentalización del Teatro Aplicado, algunas de sus posibilidades:

Desempleo
Buscando el fortalecimiento de la esperanza y el rescate de la autoestima, en situaciones de desempleo.
Una vertiente posible, es la que trabaja con los pobladores de las calles. Es el ser humano, desmoralizado, que recomienza a darse valor al sentirse escuchado y al escuchar.
Violencia
Entendemos que la familia es el foco transmisor de valores para la realidad social: las víctimas de hoy tienden a ampliar la agresión sufrida en un futuro próximo.
En los grupos familiares, especialmente los de parientes de dependientes, como apoyo o detonador de la necesidad de algún tipo de terapia y como medio de realizar expresivamente sentimientos y conflictos.
Salud
En el área de la salud, en Medicina Preventiva es posible desarrollar Talleres de Teatro Aplicado a la prevención del Stress, por ejemplo, que faciliten la sensibilización del grupo con relación a causas, posibilitando el encuentro de salidas creativas e individualizadas.
En hospitales, clínicas y centros de salud, su aplicabilidad es enorme, facilitando la intrarrelación entre equipos de trabajo, una mejor evaluación de sus papeles, y optimizando la función interdisciplinaria y el reconocimiento de su importancia. También en la realización de cursos de perfeccionamiento para profesionales de la salud que trabajen en atención familiar y grupal.
Turismo
En el área de turismo (hotelería, gastronomía, eventos, etc.) es ideal a la identificación y al desarrollo de papeles, a través de la creación de situaciones reales, verosímiles, y para la capacitación de jóvenes en el mercado laboral.
Educación
En la enseñanza, los grupos de Teatro Aplicado han sido utilizado para identificar razones y grados de agresividad presentes en el grupo, además de revelar la capacidad de lidiar con realidad y fantasía.
En la escuela, en encuentros de padres, la metodología (que tiene raíces psicodramáticas) ha ayudado a intensificar la relación escuela / familia, facilita la acción y la cualificación de los profesionales de la enseñanza, a través del "ensayo" y del intercambio de papeles.
Los grupos de Teatro Aplicado a la clase ayudan a trabajar las relaciones entre los participantes y sus grupos, colocando en evidencia relaciones de exclusión / rechazo, identificando diferentes papeles existentes en el grupo, proponiendo la transformación de la clase en un espacio / tiempo de relación afectiva / efectiva, entre alumnos, profesores e institución.
Empresas
En el área empresarial ha sido hasta el momento, de enorme valor cuando el objetivo es el diagnóstico y la mejoría de las relaciones intergrupales, o más frecuentemente en la mejoría de las habilidades comunicativas.

Al final de esta línea de tiempo que he intentado trazar, me queda una reflexión :
el teatro no sólo no está muriendo - como han querido durante siglos los más pesimistas - ni como espectáculo, ni como vínculo con nuestros semejantes, ni como medio de expresión, de discusión, de realización de nuestro instinto más vital de transformación, sino que también nos abre generosamente su telón para que podamos tomar prestadas herramientas que nos ayuden a realizar un camino de plenitud, a intervenir en la realidad con nuestra marca individual.
¡En la vida como en el arte!

Autores citados:
(1) Widdowson, H.G. - Teaching Language as Communication - Ed. Oxford, 1978
(2) Vigotsky, L. - Pensamento e Linguagem - Ed. Martins Fontes, 1993
(3) Spolin, V. - Improvisation for the theater - Ed. Paperback, 1963
(4) Jousse, M. - La antropología del gesto - Ed. Gallimard, 1974

** Actriz y directora teatral, Licenciada en Filosofía, Especialista en Lingüística Aplicada*
www.comunicarte.galeon.com

POR
MARIO MARÍN *

MUTACIÓN Y CAMBIO EN EL ENTRENAMIENTO ACTORAL

"Los taxónomos han descrito más de medio millón de especies de escarabajos, pero casi todas son fotocopias mínimamente alteradas de un único plan básico"

"Stephen Jay Gould"
La Vida Maravillosa.

Una de las cualidades más asombrosas que tiene la vida es sin lugar a dudas su gran diversidad. En las oscuras profundidades del océano habitan seres cuyas extrañas formas desafían la imaginación del más talentoso diseñador de criaturas para un comic o un film de ciencia ficción. Legiones de seres vivientes surcan nuestra atmósfera desde épocas remotas y no todos, ni siquiera la mayoría, son pájaros. Los mamíferos, que no es el grupo más numeroso ni el que presenta más variedad, han dominado con éxito todos los ambientes sorprendiendo por la exactitud de su respuesta adaptativa: el diseño hidrodinámico de delfines y ballenas, el "pulgar" del oso panda, las alas de los murciélagos, el cerebro humano... Pero detrás de tanta variedad se esconde un secreto todavía más asombroso: la biodiversidad es posible gracias a su uniformidad. Parece un proverbio oriental pero es una afirmación científica.

Independientemente de las diferencias que existen entre los seres vivos hay características que son comunes a todos ellos. Las mismas moléculas esenciales, proteínas y ácidos nucleicos, están presentes en todos las especies Esta evidencia es prueba de la teoría evolucionista que afirma que todos los seres vivos tienen un origen en común.

Pero no hace falta llegar tan lejos para arribar a conclusiones sorprendentes. Tomemos como ejemplo al esqueleto de los vertebrados: Un cráneo que contiene el cerebro, una columna vertebral formada por piezas articuladas que aloja la médula espinal, es el plan

básico de organización del grupo, desde el pez hasta el hombre. Las características varían según las especies pero no su diseño general.

Este tipo de repeticiones se observa también dentro de un mismo individuo. La columna vertebral humana está formada por treinta y tres vértebras. Todas ellas cambian bastante según la región de la columna en que se encuentran y en donde cumplen funciones distintas. Pero anatómicamente su plan básico es el mismo. De hecho para el profano es difícil distinguir una vértebra dorsal de una lumbar. Todo parece indicar que la Naturaleza basa su exitosa carrera artística en un principio de economía. Si un diseño es exitoso este se repite, tiende a conservarse a lo largo del tiempo porque la fidelidad a este diseño asegura la supervivencia. La naturaleza no diseña un nuevo plan para crear un nuevo ser vivo simplemente porque no está en su deseo crear nuevas formas, Las formas nuevas surgen a partir de las viejas sólo porque es una manera de que siga vigente el plan.

Extraña forma de comenzar un artículo sobre entrenamiento actoral. No lo parecerá tanto cuando se vea que los ejercicios que propongo están fuertemente influidos por estas observaciones.

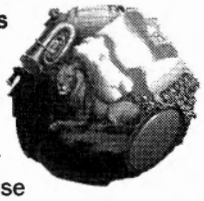
Durante el entrenamiento actoral, todo ejercicio destinado a estimular la improvisación corporal debe estar dotado de una lógica, una regla de juego, de lo contrario queda reducido a un caos de movimientos erráticos o en el mejor de los casos a una serie de elongaciones, flexiones, alguna que otra acrobacia sin que ninguna de estas cosas puedan ser conectadas al trabajo del actor más allá de mejorar su disponibilidad y su aptitud física. Cuando los ejercicios están basados en reglas de juego claras y restricciones acertadas, el actor, paradójicamente, encuentra una mayor libertad y mejores estímulos para su creatividad.

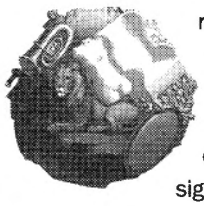
El morfismo es un tipo de ejercicio que busca organizar el trabajo del actor dotándolo de una lógica que oriente la improvisación física. Esta lógica consiste en encontrar aquellos principios de organización básicos que tiene toda acción y realizar allí las modificaciones que llevan a una gran diversidad de acciones nuevas.

La palabra morfismo la tomo del cine. Más específicamente del campo de los efectos especiales. La meta de este truco cinematográfico consiste en generar la ilusión de que una imagen cambia, se metamorfosea, en otra o en una cadena de nuevas imágenes a través de una transición perfecta. Este efecto no se consigue superponiendo una sucesión de imágenes, técnica llamada "disolución por lapso", como se lo hacía antes de la era digital. La técnica del *"morphing"* consiste en manipular digitalmente las transiciones ópticas para obtener un resultado más fluido. Se filman por separado las imágenes que representan distintos estadios de la transformación, esta acción real se introduce en el ordenador, luego mediante un trabajo de animación cuadro por cuadro se completa la transición. El efecto conseguido es una metamorfosis absolutamente creíble como puede verse en algunas escenas de Terminator II o de Willow.

Valga esta última explicación para adelantar cómo se ve el trabajo del actor durante la ejecución del morfismo. La ejercitación consiste precisamente en lograr que el actor metamorfosee fluidamente sus acciones durante la improvisación física siendo a nivel de la transición donde debe poner todo su empeño.

Toda acción corporal que el actor realiza tiende a un significado. Esto la diferencia sustancialmente de un movimiento. No es lo mismo dar un salto y luego mover la cabeza hacia un costado que representar a un jugador cabeceando una pelota. Existe una serie de movimientos en ambos ejemplos que son los mismos pero la forma particular en que estos se articulan, las calidades de energía que se





ponen en juego son diferentes y le otorgan a los movimientos una textura particular que lo proyecta a un nivel expresivo y de ahí a su significación. Esto diferencia a la acción de un simple movimiento. La acción contiene un sentido legible. Por eso como punto de partida del ejercicio se le pide al actor que realice una acción simple, de pocos pasos, que pueda repetir, no movimientos. Esta acción breve y sintética que el actor realiza se está expresando a través de una secuencia de movimientos que presentan características particulares y estas características están en relación directa con la naturaleza del movimiento.

Un estudio pormenorizado del movimiento desde el punto de vista físico o biológico resultaría excesivo e inadecuado para ser tratado aquí, pero es necesario describir al menos aquellos principios que rigen el movimiento del actor.

Todo movimiento ocurre en el espacio, describe una trayectoria, posee una velocidad y una energía.

La trayectoria es el recorrido que se realiza para unir dos o más puntos en el espacio. Implica la idea de dimensión al establecer puentes entre distancias. El movimiento se proyecta en las tres dimensiones del espacio: de arriba a abajo, de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás. En el actor los límites de esta trayectoria son impuestos por su propio cuerpo. Existe un límite para extender o retraer los brazos, rotar la cabeza, arquear la columna etc. Toda la variación de trayectorias que puede realizarse consiste en una combinación de desplazamientos en las tres dimensiones del espacio y en los límites impuestos por la estructura anatómica y las articulaciones de esta estructura.

Para realizar cualquier desplazamiento se necesita un tiempo. La cantidad de tiempo necesaria para completar una trayectoria recibe el nombre de velocidad. Al ser el tiempo y el espacio dos conceptos inseparables, la velocidad es un concepto inseparable del movimiento. Por lo que un movimiento puede ser más o menos lento de acuerdo al tiempo que se utilice para recorrer la misma distancia.

La idea de energía es probablemente la más difícil de precisar ya que es un término abstracto. Se suele utilizar para designar la magnitud de un trabajo. En física se llama energía a la capacidad de realizar trabajo que poseen los cuerpos en movimiento. Pero para salvar los obstáculos que plantea un término tan abstracto podemos ser un poco más prácticos y plantearla como una serie de tensiones surgidas entre oposiciones. A un movimiento puede oponérsele una fuerza contraria que lo detiene o tiende a detenerlo. La mayor o menor resistencia que se oponga a esta fuerza será una manifestación de energía de mayor o menor vigor. El actor modela esta energía en el espacio al realizar sus movimientos porque estos, según el caso, necesitan de diferentes dosis de energía. Por ejemplo se utilizan mayores cantidades de energía para dar un salto lo suficientemente alto que para dejarse caer. Una marcha *normal* requiere mucha menos energía que hacerlo, *contra el viento*, o *intentando penetrar un aire más denso*, por citar algunas de las imágenes que se suelen utilizar durante los entrenamientos.

A menudo los movimientos no son aislados, caminar, por ejemplo, es el resultado de una secuencia repetitiva de movimientos que alterna el pasaje del peso del cuerpo de un pie a otro, el elevarse de un pie contra la gravedad mientras el otro mantiene el equilibrio, el deslizamiento de una pierna hacia delante mientras la otra lo hace hacia atrás, etc. Esta combinación y repetición de movimientos determinan un ritmo que otorga un carácter a la marcha que, por supuesto, puede variar a voluntad.

Toda acción física está regida entonces, al menos desde el punto de vista biológico, por estos principios organizadores:

Movimientos de mayor o menor extensión, con contenidos variables de velocidad, energía y ritmo. El plus de significación, de grado expresivo, que convierte a los movimientos en acciones, está dado por el actor a través de un proceso de asociación.

De modo que la ejercitación del morfismo puede comenzar con una acción pequeña, mimada, como jugar al yo-yo, por ejemplo. Durante un período de algunos segundos el actor ejecuta esta acción con esta idea en mente. Luego se concentra únicamente en el movimiento que realiza y en sus características, se aparta del plano de significación de lo que está realizando de modo que la imagen se diluye, pero se concentra en introducir una variación en los movimientos que realiza. Se puede cambiar el ritmo del movimiento, la velocidad, la energía. Se puede ampliar el movimiento haciendo que ocupe más espacio o por el contrario reducirlo. Se le puede acoplar un movimiento nuevo como por ejemplo sumar un desplazamiento con las piernas. Se puede realizar uno solo de los cambios o articular varios, de a uno o a la vez. Este es el momento más delicado del ejercicio, clave de todo, al que suelo llamar *momento de vacío.*

Durante el *momento de vacío* el actor está explorando, experimenta una modificación que él mismo se impone pero que aún no sabe a dónde lo va a conducir y, sin embargo, su comportamiento no es errático. Sabe que sobre lo que está haciendo debe introducir mutaciones que lo llevarán a descubrir una nueva forma en acción. Aún no sabe cuál será pero va en pos de descubrirla. La nueva acción no debe ser forzada. Debe ser extraída por la modificación de la anterior. Esta nueva forma puede tardar varios segundos en aparecer o venir en un instante, depende del proceso de asociación, de analogía, que pueda hacer el ejecutante entre la acción que precedía y la variación que introdujo. Cuando el actor asume que ha encontrado una nueva acción trabaja ahora con esta nueva imagen en mente, como cuando inició el trabajo y continúa con ella unos segundos, jugando con ella en profundidad para luego repetir el proceso abandonando esta imagen y concentrándose nuevamente en el movimiento para producir una nueva variación y así sucesivamente en una suerte de sin fin.

La transición es el momento más importante del ejercicio ya que su efectividad depende de la sinceridad de su ejecución. El actor no debe anticipar el resultado. No piensa cual debe ser la nueva acción, o forma en movimiento, que va a ejecutar. Debe descubrirla durante el proceso de transición, el *momento de vacío.* Ese momento ausente de todo significado es donde se operan los cambios.

El momento de vacío puede durar unos segundos o ser imperceptible cuando la nueva acción aparece casi pegada a la anterior. Este es, desde un punto de vista estético, el mejor caso ya que se advierte como cada parte que constituye una acción se metamorfosea en otra. En verdad el actor logra esto con facilidad cuando está entrenado en la técnica, pero muchos lo logran de inmediato.

Lo verdaderamente importante en esta ejercitación no es la cantidad de mutaciones. No importa el número de nuevas formas a las que se pueda arribar. Lo que interesa es que el actor experimente, transite y perciba el proceso de mutación y acomodamiento que descubre la relación entre una forma y la otra.

Se trata de vivenciar el trabajo sobre el plan de organización, comprobar una y otra vez como una acción deviene de la otra. Cómo ciertas características de la acción pueden estar contenidas en la siguiente pero adquirir un significado distinto.

Durante este ejercicio el actor puede llevar varios minutos pasando de una forma a otra casi sin repetirse, de un modo diverso pero en nada errático. La pauta de realizar pequeñas variaciones dentro de los elementos que componen

la acción, no simplemente saltar a otra, organiza el trabajo dotándolo de una dirección. Al mismo tiempo se incorpora el accidente en forma continua ya que cada nueva modificación que se introduce obliga al actor a adaptarse para permanecer accionando.

Un ejemplo del trabajo realizado por un actor durante su entrenamiento en un taller puede ilustrar un poco lo que hemos procurado teorizar: Una secuencia de movimientos lo llevó a mimar la acción de jugar al pool. Dio unos pasos en torno a una mesa imaginaria, apuntó y golpeó con el taco, cambió de posición y repitió la acción un par de veces. Luego realizó un stop, manteniendo los ojos fijos sobre el próximo blanco. Aquí un rápido proceso de asociación lo llevó a sujetar el taco como si se tratara de un fusil. Martilló el *cargador* y elevó el *fusil,* a la altura de sus ojos para apuntar pero al disparar en vez de jalar del gatillo el brazo derecho se deslizaba había atrás para soltar una flecha. La secuencia continúa con la acción de sacar más flechas del carcaj, poco a poco la extensión y la trayectoria realizada por el brazo derecho se reduce al tiempo que el izquierdo sigue firme hacia delante por lo que de la acción de arrojar flechas se ha pasado a tocar con delicadeza las cuerdas de un arpa.

Ha resultado de gran provecho utilizar objetos, como palos, durante la ejercitación. Se obtiene una mayor variación de movimientos y se consigue comprometer a todo el cuerpo en el accionar.

Durante el morfismo el actor compone una acción al mismo tiempo que la ejecuta. No debe anticiparse a ella mediante el pensamiento sino descubrirla. Al descubrirla entonces la piensa, sólo el tiempo suficiente para abandonarla.

En una palabra para que el cuerpo del actor esté en presente durante su trabajo debe estar adaptándose constantemente a los cambios siendo éstos los que llevan su trabajo adelante.

Esta cualidad del morfismo es análoga a la de la evolución de las especies caracterizada por la mutación y la adaptación proceso denominado Selección Natural.

Durante su ejecución el actor selecciona, diseña y descarta pero no se detiene a pensar qué será lo próximo que hará. Busca permanentemente sostener aquel principio que lo mantiene con "vida".

A fin de que el actor no se disperse durante la ejecución del ejercicio no debe modificar muchos elementos a la vez ni tampoco comenzar con uno y abandonarlo rápidamente. Es mejor comenzar con una o dos decisiones y seguirlas durante un período.

El gran desafío para la concentración del actor es el hecho de estar presente aquí y ahora. Estar aquí y ser real. El pensamiento suele atentar frecuentemente contra este estado pero el morfismo constituye una buena manera, durante el entrenamiento, de atar el pensamiento al presente. El actor piensa en lo que hace *ahora* y descubre mientras ejecuta el ejercicio las consecuencias de las decisiones que toma. Por otra parte está obligado a modificarse porque la misma consigna del ejercicio se lo demanda y esta modificación debe procurársela él mismo no abandonándose a un estado de inercia que anula la utilidad de cualquier ejercitación.

El morfismo es una imagen robada a la naturaleza para que el actor transite sus ejercicios según una lógica. Pero esta lógica es la misma que usa la naturaleza para lograr sus asombrosas mutaciones que dieron lugar a la diversidad de formas biológicas: variaciones sobre un plan básico de organización. Si las acciones que realiza un cuerpo pueden reconocer en los principios físicos del movimiento su plan básico de organización general es posible pasar fluidamente de una acción a otra según una lógica que combina la variación dinámica y la asociación libre.

**** Actor, director y docente de teatro***

Despertar a Otro Teatro

Argentina, teatro, India.

por Geraldine Seff *

Cuando uno llega a la India, encontrar al llegar; el asombro...
...el asombro es de los grandes, que de chicos teníamos.
India no es un viaje en espacio, es un viaje en tiempo. Lo primitivo en curso legal y corriente, a favor! Lo primero, lo esencial. No más.
Reducir el manojo a la mínima expresión.
Estar presente, en el presente detenerse aquí y ahora en presente continuo.

Durante cuatro meses he estado viviendo, trabajando y estudiando en el Sur de la India. Gracias a una beca de la UNESCO tuve la posibilidad de experienciar India. Mi actividad estuvo directamente relacionada con Koothu-P-Pattarai. KPP es una compañía de teatro profesional que funciona hace más de 25 años en Chennai, India. KPP son los pioneros en rescatar, resucitar formas tradicionales del estado de Tamil Nadu y llevarlas a la escena contemporánea; de esta manera mantienen vivas sus artes performáticas ancestrales.

En las instalaciones de KPP, en una casa en un pequeño barrio en las afueras de Chennai, dicté diariamente durante 4 meses un seminario basado en un trabajo de investigación que tiene como eje el desarrollo de la Interculturalidad y la Interdisciplinaridad. Aplicando la Interdisciplinaridad (articulando diferentes disciplinas), aportando nuevos elementos al servicio del actor en su proceso de descubrimiento y la interculturalidad para el desarrollo de las atrofias, las uni-visiones culturales.
Supuse que: Al formar parte de una cultura diferente e insertarse en esa cotidianeidad ajena, algo habría de ocurrir... Descubrí que... uno, despierta a lo que pensó que no tenía.
Estar presente en el presente, partiendo de acá (y no de más allá), la respiración, la escucha del propio impulso y el del otro; son plafón y columna del trabajo de entrenamiento que realicé con los actores de KPP.

India tiene 18 idiomas oficiales (más de 800 dialectos) y cada uno de los oficializados cuenta con su alfabeto. La cultura gráfica está muy desarrollada y se reemplaza el escribir occidental por un graficar oriental. No se trata del contenido de la palabra solamente, sino el contenido de la forma del grafema.

En India, debido a la cultura y la filosofía, son muchos lo que deciden prescindir de lo que no es indispensable. En esta operación de evitar lo que no es esencial (lo que sobra?!) el uso de utensilios y herramientas es mínimo, casi nulo. Por ejemplo: se come con la mano, sin cubiertos, con todos los dedos pero sólo con la mano. Al restringir el uso de la herramienta, la mano aparte de cobrar

protagonismo, agudiza su destreza y funcionalidad.

En los barrios alejados del centro de la ciudad como donde yo estaba, era muy común observar dibujos en el piso en las entradas de las casas. Estos dibujos los hacen las mujeres utilizando unos pigmentos en polvo. Hay una creencia que dice que un Dios al pasar, si ve una casa limpia, que tiene la puerta abierta y este dibujo en el piso de la entrada, entonces: dichoso entrará y traerá fortuna a esa familia.

Tomando la fuerza de esta herencia gráfica viva sumado a la destreza manual que es parte del cotidiano (se dibuja cuando se "escribe") comencé a trabajar el impulso, el registro y la acción con el apoyo de trabajos de complementación gráfica.
Es importante decir que Serge Ouaknine fue quien me introdujo en este universo de la corroboración y notación grafica de la acción. Mi primer contacto con Ouaknine fue en el XI Congreso Internacional de Estudiosos del Teatro realizado en Bs. As. En la segunda oportunidad formé parte de un taller que se llevó a cabo, en Tilcara Jujuy en donde se realizó un trabajo sobre el mito, el rito y la teatralidad. Formamos parte del encuentro teatristas de todo el país y la comunidad coya de Villa Florida.

Todo proceso creador está lleno de resistencias; cuando estas resistencias se quiebran, es cuando sucede ese momento de clarificación. Los trabajos gráficos, desde su diseño a su aplicación, se dirigen a explorar: resistencias, oscureces y clarificaciones. De ahí que me adentré a explorar con profundidad los trabajos gráficos al servicio del entrenamiento del actor.
Durante un año, antes de llegar a India (y sin saber que llegaría), estuve experimentado con un pequeño grupo de actores en Bs.As, tomando como base ejercicios diseñados por Serge Ouaknine. Apropiándome de estos ejercicios, adaptándolos fue como surgieron nuevas combinaciones y resultados inesperados. Esta experimentación fue la que me permitió diseñar el proyecto presentado ante la UNESCO.

Comencé a trabajar con los actores de KPP interrelacionando trabajos gráficos con la actividad del actor performer. Me sorprendió la rapidez con la que entendieron la relación entre acción gráfica y acción dramática. Resulta interesante mencionar que este grupo de actores indios presentó un grado mucho menor de esceptisismo comparándolo con los actores argentinos.

Durante los cuatro meses de trabajo intenso hemos descubierto que un actor-performer desarrolla con mayor rapidez y precisión: la conciencia del detalle, la noción de espacio, el registro de las tensiones musculares así como el registro de su compañero de escena, la decisión, la escucha y la interacción.

Si bien los trabajos gráficos tuvieron una cálida aceptación, no ocurrió lo mismo con los trabajos de acción e interacción con contacto. En el Sur de India, en Chennai no hay cultura de beso. La gente no se besa, ni tampoco hay ningún contacto físico entre hombres y mujeres en la vida cotidiana (hasta en los colectivos urbanos, de un lado las mujeres y del otro los varones. Al sexo opuesto no se lo toca, se habla a un brazo de distancia y sin mirar fijamente a los ojos. Los actores de KPP (el 90% son varones) si bien en proceso de desprendimiento de esta tradición, no totalmente desprendidos aún.
Comencé a notar que se sobresaltaban como si recibieran una patada de corriente eléctrica cuando yo explicando alguna consigna los tocaba. El contacto físico con una mujer los inquietaba y se entorpecía el trabajo con distracciones y mayor tensión de la necesaria. ¿Cómo eliminar este exceso de tensión? Me preguntaba y seguía observando cómo se relacionaban entre ellos y ahí, en ellos mismos ví la respuesta. Simplemente tratar a un varón como otro varón trata a un varón. Mi mano se volvió mas pesada, mis modos un poco más brutos y el contacto se desexualizó totalmente con lo que

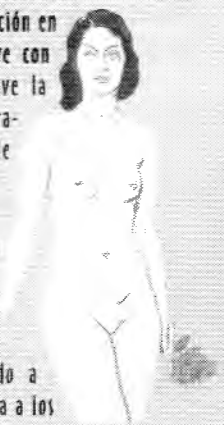
físicas. Para esto también trabajamos con lo que cada uno entendía por sentimiento y sensación ya que era fundamental comprender las diferencias. Sentimiento es aquello relacionado con lo emocional, con estados; que como se ha dicho infinidad de veces no son evocables. Yo no puedo entristecerme a voluntad. ¿Cómo hago para "hacer" triste? ¿Cómo hago para graficar triste y que este gráfico me sirva para reproducir esa acción?
Lo que puedo hacer es registrar qué sucede con mi cuerpo cuando estoy triste, qué pasa con mi respiración (¿es alta, baja, larga o corta?). ¿Qué pasa con las tensiones musculares de mi rostro, de mi estómago, de mis manos? Con este registro de sensaciones corporales (no sentimientos) es como puedo "hacer un estado", registrarlo físicamente, para luego registrarlo gráficamente. Con el detalle de las sensaciones corporales, puedo plasmar en papel estas tensiones y crear de esta manera la partitura de acción.

Para iniciar la actividad les pedía a los actores que crearan una secuencia de 5 movimientos, liderados por cadera, conservando la verticalidad y la asimetría. Hacía hincapié en no crear ninguna historia, no buscar ningún significado. Solamente 5 movimientos (no acciones). No buscar tampoco sentimientos, estados, ni remembranzas. Solo cuerpo físico (no psíquico, ni intelectual). Luego les pedía que fijaran la secuencia y que registraran las tensiones musculares de cada uno de los movimientos. Insistía en la diferencia entre sentimiento y sensación. Les expliqué que no podía trabajar con los sentimientos de ellos, sí con las sensaciones y la percepción de las sensaciones. El paso siguiente era graficar en papel el registro físico de las tensiones musculares de cada uno de los momentos de la secuencia, de esta manera creábamos la notación gráfica de la partitura.

Cuando comparábamos el gráfico con cada secuencia física, comenzaba el trabajo de convertir esas tensiones musculares registradas, esos movimientos, en acciones. Concibiéndolo de esta manera nos librábamos de todo proceso psicologista o intelectual ya que el registro gráfico al cual cada actor recurría, había sido creado desde la sensación física.
En los casos en donde la atención y el registro habían estado presentes, la lectura era de una claridad evidente y nos acercábamos cada vez más a la corroboración de la acción efímera del performer. Cuando digo performer, me baso en el concepto Grotowskiano como hombre de acción, como "doer". Al hombre que DO (hace), no el hombre que SHOW (muestra). El performer es el hombre de acción.

La documentación de la experiencia formó parte de la experiencia misma, ya que los actores eran requeridos a dejar un testimonio escrito de cada uno de los encuentros. De esta manera cada actor reflexionaba sobre la actividad realizada e iban conceptualizando a diario. Ese material forma parte de los archivos de investigación de KPP, como de los míos personales, así como video tapes. Lo cual resulta muy interesante; ver al actor trabajando para luego leer las apreciaciones personales del tránsito por esa experiencia.

A medida que mi workshop se desarrollaba los actores de KPP comenzaron a realizar guiones paralelos en las producciones teatrales de la compañía. Al guión tradicional de texto se le sumó el guión creado con la partitura de acción.
Los libretos lógicamente estaban escritos en Tamil, y la primera vez que vi notaciones al margen del texto (para mí jeroglíficos), no tenía la seguridad de que se trataba de una partitura de acción o una aclaración en alfabeto Tamil. Entonces, me detuve con detalle a observar los trazos y tuve la certeza de que se trataba de la dramaturgia del actor, de la partitura de acción.



La actitud arraigada de aceptación de lo que ocurre, la escucha que se desarrolla al estar consciente que todo está en movimiento constantemente, sumado a las difíciles condiciones de vida, dota a los

actores de una capacidad adaptativa a flor de piel. Y consecuentemente una aplicación directa y natural.

Durante los fines de semana, a modo de actividad recreativa los introduje a los miembros de KPP a nuestras Danzas Folklóricas. Les encantaba la energía que ponían en bailar la Chacarera. Confieso que era formidable, ¡increíble! Quedé anonadada al ver cómo aplicaban el paso básico con giro y coronación, mezclado con artes marciales ancestrales indias.
En los montajes de las producciones de KPP comenzaron a aparecer hibridaciones producto de la interculturalidad.
El último més de mi estadía en la India fue de asombros y más asombros. En escenarios de Chennai ocurrían cosas de las cuales yo tenía gran responsabilidad, desde los guiones paralelos hasta hibridaciones estéticas que yo, hipnotizada, disfrutaba desde cabina de luces.

Durante las mañanas dictaba mi workshop y por las tardes me abocaba a aprender sus formas tradicionales. Una cultura y sus raíces se expresan a través de su danza, su música y su arte marcial. De esta manera tuve el privilegio de acceder a una formación impartida por ortodoxos Gurus y lo más puro de la tradición de Tamil Nadu. A medida que mis clases de Bharathanaytam (Danzas clásicas del Sur de la India), Mridhangam (percusión, Música Carnática), Silambam (Arte Marcial con palos de Tamil Nadu) iban avanzando y yo descubría nuevos universos, fui incluyendo y relacionando estos sistemas a la actividad del actor.
Un fragmento de Abdinaya Darpana, tratado de danza clásica de la India explica cómo una bailarina debe interpretar: "La bailarina debe cantar, expresando por medio de los gestos de las manos el significado del canto, mostrar en sus ojos estados emocionales y al mismo tiempo danzar marcando con los pies el ritmo de la música. Hacia donde van las manos deben ir los ojos, hacia donde van los ojos la mente debe seguirlos, donde está la mente nacen las emociones y donde están las emociones surge el placer estético".
Bharathanaytam, se puede dividir en dos grandes segmentos: la Forma y el Contenido. Dentro del Contenido a su vez se subdivide en Narrativa y Emociones. Estas Emociones son nueve, ya que se considera que todo sentimiento humano se encuentra dentro de estos nueve estados principales o primarios: Shringara - Amor, Hasya - Alegría, Veera - Valentía, Roudra - Enojo, Bhayanaka - Terror, Bheebatsa - Aversión, Adbhuta -Asombro, Karuna - Compasión, Shanta - Tranquilidad. Utilizando esta división y clasificación de las Emociones comencé a trabajar el registro de las tensiones musculares y la calidad de la respiración de cada uno de estos estados. Exploramos los estados desde su nacimiento y durante su proceso de transformación en el pasaje a otro estado. Estas transiciones las llevamos a notación grafica, para su posterior aplicación.
Retomando la división Forma y Contenido, Forma a su vez se subdivide en: Trabajo de pies y Expresiones de contenido.
A Expresiones de contenidos la forman: movimiento de ojos, cabeza, de cuello, etc. Cada parte del cuerpo tiene su movimiento clasificado y cada uno con sus variaciones. Se trata de códigos gestuales muy completos, y manejarlos fluidamente lleva muchos años de trabajo. Dentro de las clasificaciones hay también posiciones de las manos denominadas Mudras, las cuales pueden ser simples (una mano) o dobles (con ambas manos). Utilicé algunas de estas codificaciones gestuales para entrenar el desarrollo de la expresión, la concentración, la memoria, la coordinación y la disociación.

Mridhangam, es un instrumento de percusión que siempre está presente en la música clásica del Sur de la India. Se utiliza el sistema Tala, que es un sistema de medición musical. Apliqué este sistema métrico al trabajo con el texto. Provocando cortes, rupturas y variaciones, previamente diseñadas por el ejecutante vocal.

De Silambam, tomé para el entrenamiento actoral la coordinación del movimiento que uno realiza y el momento de la respiración que acompaña ese movimiento. Partimos que la respiración consta de 4

momentos. El de inspiración, retención a pulmón lleno, exhalación y retención a pulmón vacío. El momento del ataque y el momento de la defensa, y la actitud corporal que deviene del lugar donde uno se encuentra respecto al otro y cómo afecta la respiración en cada momento.
En la actualidad Silambam forma parte de representaciones marciales populares que se realizan en zonas rurales en donde los campesinos luchan y demuestran sus habilidades. Se le presta especial atención, inclusive desde la enseñanza, a la actitud, el frente que se utiliza, la mirada y la dirección de la atención. El combate como un hecho estético y un entretenimiento popular.

Mucho ha sido lo que aprendí en el movimiento de vivir en India y estos fueron solo algunos de los trabajos que formaron parte de la experiencia pedagógica, sin haber sido planificados desde Bs. As. Se incluyeron en el proceso, siguiendo el movimiento.

Algo que llamó poderosamente mi atención fue que no hay división formal entre un actor y un bailarín como nosotros conocemos en occidente. Las representaciones escénicas están dentro de Dramas danzados o Danzas dramatizadas. Tampoco existe división entre montaje, dirección y coreografía. Los conceptos separatistas solo forman parte de nuestra red conceptual. En oriente, el actor, es también bailarín o en su defecto músico.

Mi tránsito como alumna fue también de mucho asombro y descubrimiento. Mi maestro de Silambam, un hombre mayor, con poca educación académica, muy tradicionalista y ortodoxo. La primera clase luego de llamarme la atención porqué tenía el primer botón desabrochado, me explicó que una persona de bien debe respetar primero a su madre, luego a su maestro y por último a Dios. En ese orden. Me dijo: "Si sos capaz de respetar a tu maestro, sos capaz de lograr cualquier cosa que te propongas" y así fue como finalizó ese primer encuentro. Solamente esa clase hubo un intérprete y ya que mi maestro no hablaba inglés y yo no entendía Tamil, la comunicación se restringió a lo físico corporal. El con su cuerpo me indicaba qué movimiento debía hacer. Con pequeños golpes en mi estómago, pecho o espalda me indicaba cuándo tomar aire, y cuándo exhalarlo. Si una de mis piernas no estaba alineada con la otra, una patada en mi pantorrilla me hacia notar este error. Se enojaba mucho cuando yo me movía como una mujer. ("un arte marcial no fue concebido para ser practicado por una mujer; si una mujer lo ejecuta, tiene que dejar sus modos delicados y suaves"). Había un momento para observar al maestro y otro momento para practicar. Mucho desconcierto y confusión me generaban sus reacciones, surgieron choques culturales muy jugosos. No hay duda, no me voy a olvidar de mi Guru de Silambam, tampoco él de mí.
En India un maestro riguroso es preciado por serlo. Se considera que esa es la manera en la cual el alumno aprende. Si el alumno lo merece, recibirá su enseñanza y se aplicará más rigor sobre él. El maestro lee en el alumno si está listo, si no lo está, ha de esperar su madurez para recibir.

Hay "un lugar" donde con sinceridad los artistas rurales ofrendan devocionalmente su representación a los Dioses. Es teatro. Es ritual. Es Therekoothu, la forma folklórica tradicional del teatro de Tamil Nadu. Therekoothu es el mito teatralizado que trasciende en el tiempo.
Todas las representaciones artísticas de la India están indisolublemente asociadas, desde su nacimiento, con el culto Al Supremo, con la ofrenda. Lo divino es inseparable, el compromiso y emocionalidad también. El arte es una celebración.

En un próximo trabajo seguiremos profundizando la experiencia.

* Profesora de Actuación, actriz
geraldineseff@yahoo.com.ar

EL TEATRO EN EL ESPACIO ABIERTO Y PÚBLICO

Una forma de abordaje

por Héctor Alvarellos *

Bs. As. Otoño de 2003 (tarde soleada).
No podemos hablar del abordaje técnico-estético del teatro callejero sin antes hacer un poco de historia como base estructural para el conocimiento de este lenguaje teatral tan poco practicado en nuestro país.

Los finales de la última dictadura militar nos sorprendió integrando el grupo Teatro de la Libertad con el que salimos a la calle y vivimos las primeras experiencias en este espacio incipientemente abordado por nuestro arte. Pronto las calles se llenaron de alegría y fueron varios y variados los grupos que las transitaban. En aquella primavera democrática nos agrupamos en lo que fue el MOTEPO (Movimiento de teatro popular).
La llegada de Eugenio Barba a Bs. As. le aportó color, metodología y discusión; en 1988 junto con la municipalidad de Buenos Aires realizamos un festival de teatro callejero con los grupos de su corriente y algunos de Latinoamérica en el barrio de Flores de la Ciudad de Buenos Aires.
Finalizaba el año 1989 y también el Encuentro de Grupos de Teatro - integrantes del MOTEPO - quienes habían protagonizado en esa última década casi todo lo que se vio en teatro callejero. El encuentro que había tenido la característica de ser cerrado al público, tenía como objetivo que todos los integrantes de los grupos participantes se conocieran más estrechamente y pudieran intercambiar dinámicas de funcionamiento, verse en sus entrenamientos y en sus diferencias estéticas, y en algunos casos también ideológicas.
Ese treinta de diciembre, en el que se había decretado el feriado bancario, todo se derrumbaba y los grupos

reunidos en lo que fue el club de Gas del Estado en la localidad de Tigre querían quedarse ahí y que los gratos cinco días que habían pasado juntos no terminaran nunca. Pero no fue así; el destino de ese gobierno al que se le habían depositado tantas esperanzas se desbarrancaba inexorablemente.

La realidad de los grupos integrantes del MOTEPO fue cambiando. Algunos se disolvieron y otros se fusionaron, por lo que se decidió dar por finalizada la actividad de este movimiento; una sana y sincera medida.

De la fusión de parte del grupo "La obra" y "El encuentro" nace en 1991 el Grupo de Teatro Callejero La Runfla (palabra que el diccionario del lunfardo explica como gente de una misma especie en busca de un objetivo común). Posteriormente formamos el grupo "Caracú" y fui además convocado por "La tramoya" de Santa Fe, para dirigir sus últimos dos espectáculos.

Pero centraré el eje sobre La Runfla, por ser el grupo de mayor trayectoria y el centro de mis investigaciones en esta profesión. Comenzamos las actividades en el centro cultural Tinkunaku y en 1991 estrenamos el primer espectáculo "Formidables Enemigos", una versión de "El Gigante Amapolas", de Juan Bautista Alberdi. El estreno se realizó en el Parque Rivadavia, en donde se levanta el monumento a Don Simón Bolívar. En ese mismo parque que hoy está rodeado por una reja. Allí en diciembre de 1992 organizamos el 1er. Encuentro de Teatro Callejero y Murga. Luego transitamos algunos festivales nacionales: Santo Tomé (Pcia. de Santa Fe), el de Necochea y el de Capilla del Monte (Córdoba) entre otros, hasta que nos fuimos a Parque Avellaneda, en donde finalmente fijamos nuestro lugar de pertenencia.

El Grupo de Teatro Callejero La Runfla es un grupo profesional que trabaja en la comunidad como actor cultural de un espacio público compartido, donde todas las actividades se programan a través de un proyecto consensuado entre todos.

En nuestro anclaje en Parque Avellaneda fuimos promotores en la puesta en marcha de un proyecto cultural alternativo, basado en la idea de la reconstrucción de la identidad a partir de las expresiones artístico-culturales del barrio y la región oeste porteña. Cuando La Runfla llegó al parque éste era un gran potrero, con edificios abandonados o usados en forma inadecuada. Hoy podemos decir que fuimos parte importante del parque recuperado para la ciudad, en donde el verde y el arte se juntan ofreciendo un espacio de placer para el habitante de Buenos Aires.

El grupo de teatro callejero La Runfla eligió trabajar en el espacio abierto como una opción estética.

Nuestro trabajo tiene dos ejes:

a) la realización de los espectáculos que artísticamente hemos elegido siendo esta nuestra actividad principal. Nuestros espectáculos cuentan historias. Hoy podemos apreciar distintas manifestaciones artísticas en el espacio abierto, plazas y calles. Afortunadamente es frecuente encontrarse con títeres, mimos, murgas o con el "nuevo circo"; cada uno de estos lenguajes con características propias. También La Runfla las tiene. Nuestro trabajo es específicamente el teatro, en su más amplia y concreta definición, teatro especialmente concebido para el espacio abierto y público y para eso desarrollamos una técnica en la cual más adelante vamos a profundizar.

b) la coordinación de espectáculos en donde intervienen otros lenguajes y

tienen un carácter más ritual; en donde la comunidad es la que protagoniza. Por ejemplo el espectáculo "Luz de fuego", creado para la Fogata de San Pedro Y San Pablo, "Un viaje al pasado" referente a la semana de mayo de 1810, o la apertura de la "Fiesta Homenaje al Teatro Independiente", que cada año realizamos en la localidad de Murphy, Pcia. de Santa Fe.

Es en estos eventos donde el grupo realiza un verdadero trabajo de animación popular con instituciones, individuos y todo tipo de organizaciones, tanto en el armado del espectáculo como en el uso de técnicas vinculadas al espacio abierto y público. Ese espacio público,"que es de todos y no de nadie", como muchos creen. Ese espacio casi siempre degradado e inseguro, que a través del teatro se transforma en un lugar de encuentro y de disfrute. Pero antes de entrar de lleno en lo técnico de nuestro trabajo haré una breve reseña de los espectáculos para completar la información.

Una vez instalados en Parque Avellaneda mientras realizábamos "Formidablesnemigos", la obra primogénita del grupo, coordinábamos unas jornadas de acercamiento para que la comunidad se integrara al parque y empezara a sentir pertenencia. Las llamamos "El pirata ke-mein-porta". Seguimos con un trabajo sobre la comedia del arte, "Viejas historias de la comedia", basado en canebas del siglo XVI.

Ya en 1995 realizamos "Le robaron el río a Buenos Aires" y "Utópicos y mal entretenidos". Ambos espectáculos con los grupos "Diablomundo", "Los calandracas" y "Catalinas Sur".

Con "Fuenteovejunica", versión de Fuenteovejuna de Lope de Vega, participamos del 1er. Festival internacional de Buenos Aires y del Festival Al Solsticio de Primavera en Capilla del Monte.

Este espectáculo consolida el abordaje de dos aspectos que pasan a ser una constante del grupo: por un lado la temática del poder y por otro la propuesta de tomar al transeúnte, transformarlo en espectador y luego en partícipe voluntario de lo que acontece en la obra. Esto sucede en todos los espectáculos que el grupo realizó hasta nuestros días.

Con P.P.P.P. (Por Poder Pesa Poder), versión del Macbett de Eugene Ionesco, participamos en un ciclo que auspició la Organización Teatral Alvear, que se llamó VERANO A TODO TEATRO. Aquí entramos en otra constante (involuntaria) del grupo, que consiste en la dificultad en cobrarle al estado nuestras funciones contratadas, que mas allá de la natural burocracia que todos conocemos, se debe también al poco conocimiento y por ende poca importancia que le dan a este tipo de lenguaje, ciertamente subestimado por los funcionarios de turno.

Aunque debemos aceptar que esto también sucede con muchos teatristas por lo que no es común contarlos entre nuestros espectadores. Pero por suerte nunca dependimos de ningún tipo de espectador en especial. El grupo de teatro callejero La Runfla hace teatro para todos. Y esta también es otra de nuestras constantes.

El siguiente espectáculo fue "De chacras, tambo y glorietas" que cuenta la historia de Parque Avellaneda y el último, "El Gran Funeral", alegoría concebida a partir de reflexiones de Nietzche sobre la muerte de la igualdad.

En el 2001, aprovechando el pretexto de que cumplíamos 10 años, realizamos el 1° Encuentro de Teatro Callejero de Grupos, en donde participaron 10 grupos argentinos (de Capital, Gran Buenos Aires y el interior del país) y contamos con la participación especial del

grupo Teatro Núcleo de Italia.
En el 2003 febrero participamos en el Festival Didiritti en la ciudad de Ferrara, Italia.
Actualmente, estamos preparando un seminario especial para actores que realizaremos en agosto, septiembre y octubre y que concluirá con un espectáculo que será exhibido en el 2do. Encuentro de Teatro Callejero de Grupos, del 6 al 9 de noviembre del 2003.

En la calle el actor se desmitifica pero también se agiganta, se encuentra en el estado más puro de su origen, ya que el teatro nació con él, en el espacio abierto.

Un lenguaje subestimado, poco practicado y sus porqué.

La experiencia de mi paso como docente por la Escuela Municipal de Arte Dramático de Bs. As. (EMAD) en la década del '80 y el camino transitado por este lenguaje en los últimos 20 años, me deja algunas conclusiones sobre el entrenamiento para el abordaje artístico - técnico del actor en el teatro callejero o en espacios abiertos. Repasando los contenidos de las escuelas de teatro (me refiero básicamente a las públicas) observamos que lo "enunciado" en los programas es bastante completo en cuanto a lo que un futuro actor debe conocer y transitar para su formación. Pero no se habla en sus contenidos de una preparación particular para el lenguaje que nos ocupa. Esto obedece, según mi interpretación, a que no hubo en nuestro país un desarrollo importante de grupos que optaran por abordar la calle como opción estética, por lo que nunca se generó la necesidad de capacitación del actor en este lenguaje. ¿Por qué? Son varios los motivos, a saber:

1) el espacio público, lugar natural para la realización de los espectáculos, estuvo largos años vedado por las sucesivas dictaduras que prohibían toda manifestación pública a través del estado de sitio.

2) el convencimiento de la mayoría de los teatristas de que sólo se puede ver buen teatro en ese edificio creado para su realización y que sólo el cine y la televisión dan fama y prestigio.

3) la calle es un lugar hostil, difícil de concentrar la atención del espectador.

4) el término callejero se usa frecuentemente en forma peyorativa; y se conjuga con la degradación actual de la ma-yoría de los espacios de la ciudad.

5) en la calle no hay boletería por lo que se hace difícil la recaudación y por ende la producción de espectáculos. Aunque esto en términos formales ya que en la mayoría de los teatros las recaudaciones tampoco logran cubrir los salarios de los actores.

Ahora bien, en contraposición a esto, podemos decir que un espectáculo callejero es visto por todo tipo de público y suele llevar muchos más espectadores que la mayoría de las salas teatrales (por ejemplo, nuestro espectáculo El Gran Funeral ha sido visto en 50 funciones por alrededor de 10.000 personas).

En la calle el actor se desmitifica pero también se agiganta, se encuentra en el estado más puro de su origen, ya que el teatro nació con él en el espacio abierto.

La preparación del actor para la actuación en el espacio abierto

El actor no hace sino llevar al más alto poder de expresión los recursos del único instrumento que el hombre no pudo inventar, su cuerpo. Este instrumento se debe "afinar" para que responda a distintas necesidades según el tipo de interpretación que se tenga que realizar. Es aquí donde aparece la particularidad del entrenamiento

específico para el cuerpo del actor en los espacios abiertos, en donde son varios los aspectos a tener en cuenta:

1) La vía de comunicación: En el espacio abierto y público son varias las interferencias que aparecen y dificultan la emisión y por ende la recepción. A algunas de ellas nos podemos anticipar y otras son absolutamente imprevistas y el actor las debe superar en el preciso momento en que suceden. Estas interferencias pueden ser climáticas, humanas o propias del espacio.

Climáticas: en el caso de la lluvia es de suponer que se suspenderá la función, pero el clima puede estar muy frío, ventoso o hacer mucho calor.

Humanas: los vendedores ambulantes que gritan su producto, perros que ladran, borrachos que intervienen en una escena, vehículos que pasan cerca con sus caños de escapes libres.

Propias del espacio: El espacio elegido, calle, plaza, edificio, tienen inconvenientes propios. Pero a esto se debe agregar la altura, los pisos irregulares, sin olvidar que el espectador no tiene butaca ni techo.

Para dar respuesta a estos inconvenientes es que el trabajo del actor sobre su instrumento es prioritario y dado que el mismo se transforma en el elemento emisor que debe estar potenciado para poder transmitir en forma clara.

2) Sabemos que el actor trabaja sobre diferentes niveles energéticos. En el espacio abierto es común el uso de un alto nivel de energía. Entonces el desbloqueo o entrada en calor tiene que ser específico con relación a la exigencia física requerida (si el actor usa zancos, además de trabajar para su desbloqueo sobre todos los grupos musculares que forman el rompecabezas de su cuerpo, deberá prestar especial atención a sus piernas).

3) La emisión. La voz debe estar totalmente integrada a la acción, por lo tanto durante la entrada en calor ésta debe sintonizarse con el uso del cuerpo, dado que no está en otra parte sino que forma parte de éste. Se debe tener muy presente que durante la función la inspiración del aire debe ser rigurosamente hecha por la nariz (radiador natural). Si se inspira por la boca un día de frío probablemente las cuerdas vocales quedarán dañadas.

4) Concentración controlada. Para la actuación en estos espacios es fundamental trabajar permanentemente con una concentración controlada, esta es la llave de todo trabajo. Pero en este caso es mayor la necesidad porque un error producido por falta de concentración puede producir un grave accidente.

5) El riguroso tránsito por el espacio -previo a cada función-, el registro de la temperatura, humedad de los pisos, control de los aparatos a usar, son acciones ineludibles.

6) Uso de los apoyos. Elementos fundamentales a la hora de construir un personaje, juegan aquí también un aspecto relevante ya que son no sólo el sostén del personaje sino también el sostén de la vida del actor (en especial en el trabajo en altura).

7) La potencia y la alta fidelidad. Como en un equipo de música, la emisión del actor tiene que tener potencia para llegar al receptor, pero también debe tener fidelidad en sus movimientos, que deben ser claros, precisos y de calidad, generando una limpieza de la imagen que completen la emisión buscada.

8) El "engrama" motor. Todo movimiento se incorpora como estructura del pensamiento en lo que se denomina engrama, y todo engrama se incorpora a través de un proceso de aprendizaje. Se inicia en el registro de la memoria con un engrama sensorial que luego del aprendizaje se transforma en engrama motor. Las acciones que realiza un actor en su actuación son una sucesión

de engramas motores, movimientos que se aprenden y son los que estructuran su comportamiento. Estas acciones repartidas en engramas conscientes son fundamentales. Podemos accionar sin demasiada conciencia pero no será fácil repetir esas acciones ni asegurar el tránsito en espacios complicados. Es importante trabajar sobre los engramas transformando los movimientos automáticos en movimientos voluntarios.

9) Uso de objetos y aparatos. En el espectáculo en espacios abiertos es muy útil el uso de palos, zancos, banderas, fuego, instrumentos de viento o percusión. Estos objetos e instrumentos, más allá del manejo técnico que cada uno requiere, deben estar al servicio de los que queremos contar, o sea que los mismos cumplan una función dramática. Es aquí también donde debemos agregar un entrenamiento para poder incorporarlo a la escena y al servicio del personaje que lo maneja. Por ejemplo: una bruja que en escena escupe fuego para encender un caldero.

10) Abordaje de una forma de actuación. Cuando se habla de teatro callejero es frecuente escuchar decir que es un teatro de actuaciones de "rasgos gruesos", entendiéndose por esto a la actuación muy marcada y sin sutileza o elaboración más "fina". Esto no es necesariamente así. Más allá de la estética que se elija o del género a abordar, en este lenguaje todo debe ser o puede ser de un minucioso trabajo de composición. Al abordaje: una vez hecho el análisis sobre la obra y de cada uno de sus personajes, pensando que cada actor puede realizar más de un personaje, el paso a seguir es tomar una estructura a observar. Puede ser un animal, persona o máquina (con la posibilidad de ser observable cuantas veces se lo necesite, incluso gravándolo en video). Es sobre este aspecto absolutamente externo en donde empieza el trabajo que tendrá que pasar por una faz de absoluta precisión en lo que respecta a la mímesis, al punto tal que, el elemento observado entre dentro del cuerpo del actor. Cada parte tiene que tener un referente en su cuerpo incluyendo el sonido. Una vez obtenido esto se deberá fijar al punto tal de poder repetirlo en cualquier momento teniendo siempre la posibilidad de chequearlo con el elemento observado. Luego se humanizará hasta el nivel que el actor o del director así lo determinen. Si todos los trabajos son realizados desde esta propuesta habrá una característica expresiva común en todos los personajes. Paralelo a este trabajo se debe realizar un entrenamiento que apunte también a la exploración de la estructura muscular para acostumbrar al cuerpo a trabajar con grupos musculares a los que no esta acostumbrado. Es también aquí donde utilizamos los engramas motores par fijar este nuevo cuerpo y esto es fundamental porque el patrón de movimiento que el actor lleva arraigado tiene la huella de su vida y forma parte de su cultura corporal, por lo cual se resistirá frente a la imposición de este o estos nuevos cuerpos a los que habrá que domesticar. Una vez instalada o instaladas las acciones completarán su historia y por ende la historia que hemos decido contar, a la que debemos incorporar todos los ingredientes técnicos que hemos visto anteriormente. Seguramente al actor que realice este trabajo no será fácil reconocerlo una vez terminada la función lo que derivará probablemente en que no haya nadie que lo contrate por sus características físicas personales. Pero de lo que sí estaremos seguros es que habrá realizado un innegable hecho creativo.

Un método es el camino para llegar a un objetivo. Para saber si éste es cierto sólo nos resta transitarlo.

La misma ciudad, invierno de 2003

** Actor. Director. Docente. Fundador del grupo de Teatro Callejero LA RUNFLA. Director G.T.C. CARACU*

Producción Teatral
Donde lo obvio no debe ser obviado

por Lorenzo Juster *

Cuando hablamos de producir, estamos refiriéndonos a **"llevar adelante".** Preguntarnos, por qué estamos haciendo un espectáculo, es imprescindible a la hora de encarar su producción. Si lo que pretendemos es ganar dinero, o conseguirlo para alguna causa; si estamos buscando promocionar un nuevo autor, director, o actor, transitaremos en cada caso un camino diferente. En ese momento deberemos trazarnos el mapa del territorio que hemos de recorrer, buscando que sea lo más exacto posible a fin de advertir con tiempo los accidentes que enfrentaremos.
La planificación es un aspecto fundamental, ya que permite aprovechar al máximo los habitualmente escasos recursos con que contamos. Paradójicamente, en general no se la trabaja en la profundidad que ésta requiere.
Las causas más habituales por las que fallan las planificaciones, según los libros de management, son las siguientes:
1 - Porque no pensamos en el futuro inmediato.

2 - Porque somos muy impacientes para trabajar en los detalles.

3 - Porque pensamos que planificar es parte del trabajo de otro.

Un proverbio de la planificación reza: Planificar es 80% pensar y 20% escribir. Después 100% hacer (1).
Es necesario distinguir y analizar cada uno de los elementos que entran en juego a la hora de producir el espectáculo, para luego articularlos y organizarlos.
Determinar cuáles son los procesos que tienen dependencia con otros y cuáles no, nos permitirá diferenciar las secuencias de trabajo que tienen un orden ineludible, de las que nos otorgan mayor libertad de acción.
Como ejemplo, podemos citar la cuestión de los derechos de autor por la incidencia que tienen en el desarrollo de una producción. En principio, nada podremos hacer si no obtenemos la autorización autoral. Y en segundo lugar, según las condiciones que se acuerden con el autor o sus representantes, variará el ciclo de explotación del espectáculo y las posibilidades de recuperar la inversión y de obtener ganancias. No será lo mismo entonces, si tenemos los derechos en exclusividad para todo el mundo, en todos los idiomas por cinco años, que si los obtenemos por dos años sólo para la Ciudad de Buenos Aires. Estos dos extremos nos permiten ver cómo la producción del mismo espectáculo deberá ser pensada en formas distintas, al variar sus circunstancias. Lo mismo sucederá con varias de las cuestiones que deberemos resolver a lo largo de todo el proceso de producción. Es importante recordar que cada espectáculo tiene características propias, lo cual nos exige realizar un análisis exclusivo de sus necesidades, pues sobre todo en una realidad como la nuestra, donde difícilmente podemos absorber costos más elevados que los previstos, terminaremos casi inevitablemente transfiriendo el déficit a la calidad del espectáculo.

"La infelicidad es sólo un error de cálculo", Bertold Brecht [2].

Creo de utilidad plantearnos un proceso tipo, distribuyendo las funciones y acciones de la siguiente manera [3]:

PREPRODUCCIÓN

Administración	- Comprobar la disponibilidad de derechos, y gestionar los mismos - Buscar la sala - Reunirse con el director y los diseñadores para analizar la producción - Verificar la necesidad de licencias y permisos - Comprobar el estado de cuentas - Recopilar materiales documentales a ser utilizados en el momento de elaborar la promoción - Definir el público destinatario y el proyecto de publicidad Elaborar un presupuesto tentativo
Dirección	- Organizar encuentros de preparación de la producción - Dirigir prueba de actores, bailarines, músicos, etc. - Elegir al elenco - Programar los ensayos
Productor Ejecutivo	- Elaborar el presupuesto de producción: (elaboración de costos, ingresos, elaboración del flujo de caja, gestión del proyecto) - Reunión con la administración - Propiciar reuniones con el director, los diseñadores, el traspunte (regidor - stage manager), los técnicos, etc. - Elegir el traspunte, y el personal técnico.
Traspunte Stage Manager Regidor	- Supervisar audiciones y pruebas. - Elaborar los listados de actores y técnicos - Supervisar las copias de libretos - Apoyar la labor de los diseñadores- - Controlar la preparación de los lugares y elementos de ensayo.

Diseñadores de escenografía y vestuario	- Reuniones de Producción (Director, Productor Ejecutivo, Administración, etc.) - Preparar maquetas y modelos - Realizar diseños, figurines y planos. - Obtener la aprobación del director , la administración y la producción - Planificar la realización - Determinar los costos.
Iluminación (A) Sonido (B)	- Participar de las reuniones con la producción y la dirección - Realizar un estudio y planificación detallados en relación a decorados, escenario, vestuario, etc. (A) - Selección de materiales de sonido, cintas provisionales (B) - Obtener la aprobación del director, la administración y la producción - Determinar los costos.
Música	- Comprobar la disponibilidad de partituras - Organizar pruebas y audiciones - Planificar los ensayos - Diagramar la formación de la orquesta, grupos, coros, etc - Determinar los costos.
Coreografía	- Definir los lugares de ensayo - Elegir pianista para los ensayos - Organizar las pruebas y audiciones - Planificar los ensayos coordinándolos con la dirección - Determinar los costos.

PRODUCCION ESTRENO Y EXPLOTACION

Administración	- Realizar un seguimiento de ingresos - Recopilar la documentación contable. - Realizar y controlar pagos - Mantener informado al productor ejecutivo.
Dirección	- Determinar, junto al productor ejecutivo y la administración la fecha de estreno y actuaciones. - Dirigir ensayos y puesta en escena - Contactos con regiduría - Elaborar un cuaderno de puesta en escena - Completar informes de necesidades para la producción.

Producción ejecutiva	- Trabajar con la administración en el control presupuestario - Organizar transportes y montajes - Organizar el almacenamiento de materiales - Coordinar la supervisión de equipos - Constatar la disponibilidad de los lugares de ensayo necesarios.
Traspunte Stage Manager Regidor	- Realizar la supervisión de ensayos - Controlar el ajuste de las actuaciones a la puesta realizada por el director - Comprobar el estado de decorados, atrezzo, etc. - Elevar informes a la producción ejecutiva - Preparar transportes - Supervisar almacenaje - Recopilar el material escénico y documental requerido por la Producción Ejecutiva y la Administración.
Diseño	- Decidir con la producción ejecutiva el material escénico a emplear según condiciones de espacios escénicos. - Reparaciones y cambios.
Iluminación (A)	- Controlar la labor del personal técnico
Sonido (B)	- Comprobar el funcionamiento de equipos - Completar guión de iluminación (A) - Recopilar cintas, documentos y catálogos para posteriores producciones (B) - Encargarse del desmontaje y almacenamiento - Organizar la devolución de equipos alquilados .
Sastrería	- Encargarse de la limpieza y almacenamiento de vestuario - Elaborar informe sobre el vestuario - Recopilar catálogos, muestras, direcciones, etc. para posteriores producciones.

Otro aspecto a destacar, es que todos somos proveedores. Es decir, cumplimos la función de **"proveedores"**. El autor provee la obra, el director es un proveedor, al igual que el escenográfo, los actores, el iluminador, coreógrafo, utilero, vestuarista, la sala, el boletero, el responsable de prensa, etc, etc, etc, Y la calidad de cada uno tendrá inevitable incidencia en el valor final del producto que ofrezcamos.

Lamentablemente, no es extraño encontrarse con espectáculos donde varios de sus componentes, no poseen las cualidades requeridas para la función que desempeñan. Lo que no deja de sorprender, es la irracionalidad de quienes intentan convencernos de las virtudes de productos a todas luces defectuosos. Al respecto creo útil transportar a nuestro medio estos conceptos de George Steiner: "En las letras, engañamos de la mañana a la noche. En ciencias, nada de engaños: si alguien finge, está acabado. Comparada con el anatema científico, la excomunión medieval no era nada...." (4)

Es preciso analizar lo que requiere cada área, y encontrar al profesional que posea el perfil más adecuado. En este sentido, son muchos los factores que entran en juego a la hora de conformar un equipo. Y no es una tarea menor lograr el equilibrio entre las necesidades artísticas, las posibilidades económicas, las inevitables subjetividades, las cuestiones de poder dentro del propio proyecto, etc. etc. etc. A esto se suma que cada integrante arriba con sus propios objetivos y busca obtener réditos personales. Todo deberá ordenarse de forma tal que potencie al proyecto y no que lo subrogue. Es por eso que reglas claras de juego son fundamentales para el éxito del trabajo.

¿Cuáles son los parámetros (5) con los que nos vamos a mover en la producción de este espectáculo? Al hablar de parámetros estamos hablando del valor que le asignamos a los distintos elementos que lo conforman. Por esto, de cómo los diferenciemos y valuemos, surgirá un espectáculo u otro. Y es en el resultado final donde podremos medir nuestra capacidad de tabularlos adecuadamente. Una de las claves está en el origen del proyecto. Otra, en establecer con certeza nuestra capacidad operativa.

Retomemos el concepto de proveedores. Cuando hablamos de proveer, estamos, además, hablando de prevenir, es decir juntar, tener prontas las cosas necesarias para un fin. Y aquí el prevenir, es un aspecto a destacar. Ya que significa preparar y disponer las cosas con anticipación.
Aparece aquí la cuestión "tiempo". Dentro de su complejidad hay dos características que creo oportuno destacar.
1- Es absolutamente cierto aquello de que "tiempo es dinero". Podemos establecer también, que a menos tiempo, necesitaremos más dinero y viceversa.
Quizás podamos graficarlo de la siguiente manera:

Dinero	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tiempo	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Disponer de tiempo hace posible, por ejemplo, poder buscar mejores precios y condiciones. También tener la opción de analizar junto a los creativos opciones que abaraten los costos de sus propuestas. Podemos sumar a estos beneficios, el factor experiencia, dado que comporta en sí, esta relación tiempo-dinero.

2 - Otro aspecto a destacar es cómo varía el valor del tiempo a medida que nos aproximamos al estreno. Pues -sin temor de exagerar- podemos afirmar que 2 horas, 3 días antes del estreno, son equivalentes a tres días al comienzo del proyecto. Los estados de angustia y de tensión, que se generan al aproximarse la fecha de estreno, pueden ser, si bien no eliminados totalmente, por lo menos reducidos a niveles mucho menos estresantes.
Para lograr esto, no es de menor significación el modo y el momento en que ingresan al proyecto los distintos elementos. Así como un músico ejecuta un acorde donde lo indica la partitura, un actor debe dar su réplica en el momento exacto, y un operador de luces producir un efecto en determinada escena, es indispensable que el productor tenga un oído musical, una "concepción sinfónica de la producción". Para lograrlo, debemos establecer con los creativos una suerte de "pacto" a fin de acordar el momento en que dejarán de "crear", para que podamos plasmar lo que han ideado. Es una cuestión delicada, pues sabemos lo que significa para un creativo que se realice algo que él, siente no ha terminado de concebir. No en vano existen sobre el tema innumerables escenas, tanto en el cine como en la literatura, y aún en el mismo teatro.
Para finalizar creo oportunas estas palabras de Jesús Cimarro: "....debería ser parte esencial del futuro de la producción la vuelta o la llegada ... de la calidad y la calidez de la producción encarada en la figura del productor teatral como buscador de nuevas formulas, adaptado a los nuevos moldes que sin cesar se crean alrededor de nuestro sector, batallador de inconvenientes que solo pueden superarse a fuerza de imaginación (6).

** Coordinador de Producción del Complejo Teatral de Buenos Aires.*

(1): Harold R. McAlindon, Management Magic (Lombard, IL: Great Quotationsk - (2): Betold Brecht - Galileo Galilei - (3): Este cuadro muestra, sólo en parte, la distribución de acciones y funciones en un proceso de producción - (4): La Revista - diario La Nación - 21 de febrero de 2001 - (5): Parámetro: Elemento de un conjunto numérico puesto en correspondencia con una familia de funciones. Por ejemplo: en la función $y = ax^2 + bx + c$, que depende de la variable x; a, b, c son parámetros, ya que según los valores por ellos tomados, la función y será una u otra. (Enciclopedia Salvat) - (6): Jesús Cimarro - Producción, gestión y distribución del teatro (Fundación autor - 1999)

Los Números

Número 1

El Trabajo del Docente sobre si mismo por Fernando Orecchio. Una reflexión sobre la relación entre el profesor de teatro y el alumno destacando el lugar del acto creativo.

Del Sketch a la Improvisación por Paula Kohn. Un trabajo sobre las posibilidades del teatro en la tercera edad.

Un Espacio Vacío. Algo Sagrado por Fernando Locatelli y Mayra Carlos. A partir de conceptos de Peter Brook una apuesta a la generación de un espacio apto y propicio para crear, en el intercambio pedagógico teatral.

Acción, Experiencia y Advenimiento por Gustavo Bonamino. Apuntes sobre Dominic De Fazio y una propuesta superadora del método de Lee Strasberg.

El Teatro: Un Desembarco Feliz por Laura Montes de Oca. La experiencia del teatro en el aula de la Educación General Básica y Polimodal.

Contenido y Forma por Raúl Barreiros. Una reflexión filosófica que actualiza la discusión entre técnica y poética.

Meyerhold – Newton por Omar Fragapane. Los tres principios fundamentales de la dinámica en la biomecánica de Meyerhold.

Dinámica y Energética del Trabajo Actoral por Diego Starosta. Una mirada distinta de las acciones físicas en el espacio y la elección de la característica energética del trabajo actoral ante el proceso creador. El boxeo.

Número 2

Hacia una Pedagogía de la Percepción por Fernando Orecchio. Una indagación sobre una manera de enseñar actuación poniendo el acento en la percepción.

Teatro y Miseria por Omar Fragapane. Una experiencia de taller teatral con jóvenes de Fuerte Apache.

La Palabra en la Imagen por Carlos F. Savransky. Una reflexión filosófica que supera la dicotomía entre imagen y palabra.

Un Modo de Existir sobre el Escenario por Mónica Viñao. El trabajo actoral con el método del maestro japonés Tadashi Suzuki.

¿Cómo aprende el actor? por Beatriz Mosquera. El cruce entre una didáctica de la preparación del actor y los estudios epistemológicos de Jean Piaget. La acción como vía de aprendizaje.

La Memoria es una Forma de Luz por Claudia Blasetti. El lugar de las materias llamadas "teóricas" en la formación actoral.

Los Signos de lo Efímero: el Mito, el Rito y la Teatralidad por Geraldine Seff. Una experiencia de taller en Tilcara, Jujuy, con el Grupo Saga y coordinada por el colaborador de Grotowski, Serge Ouaknine.

Reflexiones sobre la Motivación por Alejandro Zingman. Un acercamiento a las motivaciones de los alumnos de actuación y/o futuros actores.

Anteriores

Número 3

Tadeusz Kantor: Escuela Elemental de Teatro. Testimonio del taller que el propio Kantor realizara en la Escuela de Arte Dramático de Milán en el verano de 1986(1ra. parte).

Pasos Hacia una Ecología de la Actuación por Ricardo Santillán Güemes.Una aproximación programática para trabajar la actuación desde su ubicación entre el amplio campo del ambiente humano y el más acotado de la actividad escénica.

El Actor y la Televisión, entrevista a Daniel Barone. Una entrevista sobre la importancia del trabajo del actor en este medio.

Hacia un Teatro Fundado en la Física Moderna por Omar Fragapane. Un camino posible hacia el cruce entre el arte del actor y la ciencia.

Pensamientos por Andrés Bazzalo. Una reflexión sobre las líneas de pensamiento de los profesores de actuación.

Las reglas se hacen jugando por Daniela Orecchio. Un modo de construir el juego dramático con niños.

Número 4

La palabra en acción y las dimensiones del acto lingüístico por Gustavo Bonamino. Una propuesta para fundamentar un enfoque técnico del llamado "teatro de texto" desde las Ciencias del Lenguaje.

El teatro perdido de Artaud por Federico Arzeno. Una revisión sobre el "Teatro de la Crueldad".

Teatro de la Incertidumbre por Omar Fragapane. Una técnica/poética escénica construida sobre los fundamentos de la física moderna.

Escuela Elemental de Teatro por Tadeusz Kantor. Testimonio del taller que el propio Kantor realizara en la Escuela de Arte Dramático de Milán en el verano de 1986 (2da. parte).

Cuando el Teatro cobra otra Dimensión por Graciela Currás y Horacio Carbone. Una experiencia artística con niños con trastornos emocionales severos.

El Teatro Desconocido por Octavia de Petre. Una concepción sobre el actor como creador autónomo, por el Teatro Altosf.

Ud. puede conseguir **Ritornello** en los siguientes lugares:

Librería Fray Mocho Sarmiento 1832 - Tel.: 4372-6646
Librería La Crujía Tucumán 1999
Librería Teatral Sr. Salort: La Casona del Teatro Corrientes 1975
4863-6966 / (15) 4034-0466
Kiosco "Juan Carlos": Cabildo 2323 (esquina Olazábal - Belgrano).

Redacción - Pje. Prudan 1310 1° "A" (1242) Cap. Fed. - Tel.: 4957-3843
E-mail: info@ritornello.com

Ultima Página
Ustedes y Nosotros

Ritornello es una publicación independiente abierta al intercambio de artículos, referidos a la problemática de la pedagogía actoral. Queremos abrir un vía de comunicación mutua: comentarios, críticas, mensajes.

Para publicar en **Ritornello** debe enviarse un *abstract* de no más de diez líneas con el contenido del artículo, a nuestra dirección de e-mail. La decisión de la publicación, depende del comité editor.

Si quiere recibir información sobre las actividades del **Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires,** envíe un mail a elcirculo@tutopia.com, diciendo: "Deseo recibir información sobre las actividades del Círculo".

Correo: Pje. Prudan 1310 1° "A" - CP: 1242
E-Mail: info@ritornello.com
Teléfonos: 4957-3843 / 4923-1916

Hasta el próximo número

Cupón de suscripción

Argentina: N°2, N°3 y N°4 $4 c/u + $3 de gastos de envío.
América: N°2, N°3 y N°4 U$S 2 c/u + U$S 3 de gastos de envío ó U$S 7 por los tres números.
Europa y resto del mundo: N°2, N°3 y N°4 U$S 2 c/u + U$S 4 de gastos de envío ó U$S 8 por los tres números.

N°1 agotado, sólo disponible en www.ritornello.com.ar

Apellidos y nombres.....
Calle..... N°.....Piso.....Dpto. ..... Código Postal.....
País.....Provincia.....Localidad.....
Teléfono..... E-Mail.....

Llene este cupón y envíelo junto con giro postal del Correo Argentino a la orden de Fernando Locatelli, a Pje. Prudan 1310 1° A (1242) Capital Federal

o

- Hacer un depósito en efectivo en la Caja de Ahorro N° 179-1034/9 del Banco Francés, titular Gustavo Bonamino.
- Una vez realizado, enviar un fax del cupón de depósito al 4363-0444, dirigido a Fernando Locatelli.
- Colocar en ese fax los datos del suscriptor y los números solicitados.

Una vez recibido el cupón de depósito por fax, te enviaremos los números solicitados.
Cualquier duda, comunicarse por mail, o al teléfono de la redacción: 4957-3843 (Cap. Fed.).

Tel.: (0054 011) 4957-3843 - E-mail: info@ritornello.com

Impreso en Agencia Periodística CID - Diario del Viajero®, Av. de Mayo 666, Buenos Aires, Tel. 4331-5050 / 4343-0886 - líneas rotativas, Fax. 4342-4852

EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS
"Antonio Cunill Cabanellas"

INSTITUTO UNIVERSITARIO
NACIONAL DEL ARTE - I.U.N.A.
French 3614
Tel./Fax: 4804-9743

El departamento de Artes Dramáticas del I.U.N.A. informa que está abierta la inscripción para los Seminarios de Extensión Universitaria en:

- TEATRO PARA:
NIÑOS, ADOLESCENTES, ADULTOS Y TERCERA EDAD
- TANGO PARA PRINCIPIANTES
- CAPOEIRA E IMPROVISACIÓN
- RÍTMICA

Se realizarán los días sábados en:
French 3614 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Para mayores informes e inscripción dirigirse a:
French 3614 o telefónicamente al 4804-9743

Programación 2004: Consultar en marzo

Asistencias Técnicas de Capacitación en el Área Teatral

Escuelas, ONG's, Grupos Independientes, Centros Culturales
Enviar pedidos y solicitudes a Extensión Universitaria
del Departamento de Artes Dramáticas - I.U.N.A.
French 3614 - E-Mail: artesdramaticas@iuna.edu.ar
Fax: 4804-9743/2352