Ritornello

Devenires de la Pedagogía Actoral

Buenos Aires, Argentina, primavera del 2000 - Año I - Número I - precio del ejemplar: $ 5.-

El trabajo del docente sobre sí mismo
por Fernando Orecchio

Del Sketch a la Improvisación
por Paula Köhn

Un espacio vacío. Algo sagrado
por M. Carlos y F. Locatelli

Acción, experiencia, advenimiento
por Gustavo Bonamino

El teatro: Un desembarco feliz
por Laura Montes de Oca

Contenido y forma
por Raúl Barreiros

Meyerhold-Newton
por Omar Fragapane

Dinámica y energética del trabajo actoral
por Diego Starosta

Editorial

Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires

El Círculo nace para generar un espacio de producción de conocimiento en las zonas vinculadas a la Pedagogía Actoral. Las distintas reflexiones sobre la formación de un actor presentan características de asistematicidad, falta de rigor teórico y metodológico, dispersión y extrema heterogeneidad. Los esfuerzos, en líneas generales son individuales y centrífugos.

Nos proponemos aglutinar alguna parte de ese esfuerzo.

El campo de desempeño del trabajo del actor, es decir su horizonte de expectativas, es cada vez más amplio y variado. La actividad actoral se encuentra actualmente cruzada por distintas disciplinas que van generando una más compleja concepción de "artes performativas".

El teatro como espacio está perdiendo día a día identidad ya que aparecen otros ámbitos de trabajo para una actor. Quien hoy empieza su formación como actor puede andar un camino que lo lleve a zonas poco comunes y esperables para su inicial idea del arte actoral. La lógica de los medios de comunicación ha complicado aun más este panorama haciendo que sus fronteras aparezcan más diluidas.

La transposición de otros lenguajes, la intertextualidad permanente, el "pedir prestado" a discursos en apariencia incompatibles, pintan un presente actoral necesariamente distinto. Parece imprescindible revisar contenidos, metodologías, tipos de abordaje, técnicas, en función de realizar una actualización. No quedar atrapados en moldes que seguramente, o por lo menos alguna de sus partes constitutivas, estén perimidos o simplemente no funcionen.

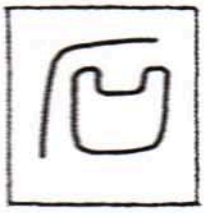
Este panorama amerita, a nuestro criterio, un estado de investigación permanente.

¿Cómo hacer más artística la formación actoral?
¿Cómo hacer más creativo el tránsito?
¿Cómo liberarlo de obligaciones para recuperar el deseo?
¿Cómo trabajar en los límites de la libertad?
¿Cómo buscar "puntos de sutura" sólo transitorios?

En síntesis, comenzar un tránsito constante que permita cerrar para abrir, homogeneizar para heterogeneizar, objetivar para subjetivar.

Gustavo Bonamino

Staff



Año 1 - Número 1
Precio del ejemplar: $5

Editor responsable
Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral
de Buenos Aires

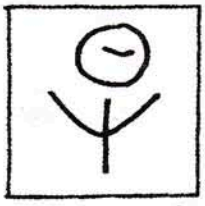
Dirección
Gustavo Bonamino / Fernando Orecchio

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

Diseño
Carolina Tejeda - Fernando Locatelli
Ilustración de tapa: René Magritte

Registro de la propiedad intelectual Nro.: en trámite
Registro de marca: en trámite

Colaboran en este número
Raúl Barreiros
Gustavo Bonamino
Mayra Carlos
Andrés Chan
Omar Fragapane
Paula Köhn
Fernando Locatelli
Laura Montes de Oca
Diego Starosta
Fernando Orecchio



Los artículos firmados son responsabilidad de los autores

SUMARIO

Editorial 1

Staff 2

Ritornello 4

Otras reflexiones 5
por César Brie

El trabajo del docente sobre sí mismo 6
por Fernando Orecchio

Del Sketch a la improvisación 8
por Paula Köhn

Un espacio vacío. Algo sagrado 12
por M. Carlos y F. Locatelli

Acción, experiencia, advenimiento 18
por Gustavo Bonamino

El teatro: un desembarco feliz 22
por Laura Montes de Oca

Contenido y forma 26
por Raúl Barreiros

Meyerhold-Newton 30
por Omar Fragapane

Dinámica y enérgetica del trabajo actoral 36
por Diego Starosta

Última Página
Ustedes y Nosotros 40

I- Un niño, en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien en el canto de Orfeo.

Ritornello

II- Ahora, por el contrario, uno está en su casa. Pero esa casa no preexiste: ha habido que trazar un **círculo** alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas. Ya era así en el caso precedente. Pero ahora son componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir, o incluso pedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado. Pues bien , las componentes vocales, sonoras, son muy importantes: una barrera del sonido, en cualquier caso una pared en la que algunos ladrillos son sonoros. Un niño canturrea para acumular dentro de sí las fuerzas del trabajo escolar que debe presentar. Una ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticaos de su tarea. Los aparatos de radio y de televisión son como una pared sonora para cada hogar, y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto). Para obras sublimes como la fundación de una ciudad, o la fabricación de un Golem, se traza un **círculo**, pero sobre todo se camina alrededor del **círculo** como en un coro infantil, y se combinan las consonantes y las vocales rimadas que corresponden tanto a las fuerzas internas de la creación como a las partes diferenciadas de un organismo. Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos.

Ritornello

III- Ahora, por fin, uno entreabre el **círculo**, uno abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el **círculo** por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio **círculo**. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso, es para abrirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. En las líneas motrices, gestuales, sonoras que marcan el recorrido habitual de un niño, se insertan o brotan "líneas de errancia", con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes.

Ritornello

No son tres momentos sucesivos en una evolución.
Son tres aspectos de una sola y misma cosa, el **Ritornello.**

Del libro "Mil mesetas - Capitalismo y esquizofrenia"
de Gilles Deleuze y Félix Guattari
Capítulo 11, 1837 (Del Ritornello) - Página 318

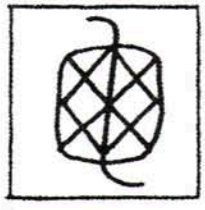
Otras reflexiones

El secreto del teatro no radica en sus formas
sino en lo que alimentan las formas.
Todo se resuelve en formas
porque cuaja en ellas.
Nada más y nada menos.

Miles de escuelas, de métodos, de sistemas,
en su mayoría basura,
la escena es un misterio
por el que se transita.

Un misterio no puede enseñarse,
podemos sólo levantar viento
para que las cortinas se alcen
y se perciba por un instante
el otro lado de las cosas.

Cada actor es un poeta
o intérprete en el antiguo sentido
de la palabra,
mediador de un misterio,
sombra de iluminaciones
que vienen de la vida
y de las muertes que marcan el
paso de nuestra existencia.



El cuerpo de un actor es glorioso
cuando ha atravesado la muerte
y convive con ella.

Detrás de un cuerpo glorioso,
obviamente habita también la técnica.
Pero las técnicas no son sólo ejercicios,
cuajan en ejercicios,
pero son otra cosa.

Digamos que un actor que camina a la gloria
mientras aprende se libera.
Se despoja.
Y se despoja también con una carcajada.

La técnica del actor es un largo despojo
hacia su alma,
el expediente del cuerpo y de la voz
para alcanzar la transparencia.
Para *ser humano*.

Hablemos de la memoria:
quien recuerda, testifica.
Todo artista, todo actor
testifica al mismo tiempo
sobre arte, muerte y vida.
La vida que recuerda,
la muerte que la atraviesa,
el arte que las revela.

Ya no creo en las escuelas,
en los que dicen: se hace así,
en los que sancionan.
Ya no creo en la pedagogía.

No se hace así,
siempre habrá alguien
que lo hará de otra manera,
tú lo haces así, y ni siquiera puedes
repetirlo.
Todo hallazgo, en teatro,
es hielo que se disuelve
al calor de las miradas.
Ya no existe, no perdura.

Responsable es quien responde
al arte, a la muerte, a la existencia.
Artista responsable es quien con su arte
atravesado por la muerte indaga en las
vivencias.

Siempre sin olvidar la risa.
La del público, al menos,
la del testigo
de nuestra testimonianza.

Nuestro trabajo es algo serio
pero no triste,
serio es quien se ocupa del ser
y para ser hay que existir,
colocarse nomás en la vida.

Perseverar, subsistir, asistir
como un creador, o sea un rey
y rey es el hombre que ríe
seriamente de lo que pasa.

César Brie
Artículo publicado en junio de 1997,
en el número 2 de la revista
"El Tonto del Pueblo", página 65.

El trabajo del docente

Notas para una pedagogía teatral

"El saber deriva primeramente del vivir. En segundo lugar, de las investigaciones sobre las conclusiones a las que llegaron los que vivieron antes que nosotros..."
Nietzsche

Si hemos de reflexionar sobre el trabajo del docente me inclino por la denominación grotowskiana de **teacher,** *"alguien a través del cual pasa la enseñanza"*, a la de **maestro, profesor,** *"alguien en quien reside el conocimiento"*. Pero esto no es más que una opinión, una posibilidad; propongo que estas líneas sean tomadas más en el sentido de una *conversación* que de una exposición.

Los tópicos centrales en el trabajo del docente sobre sí mismo son a mi entender **escuchar** y **ver,** no tanto hablar y que lo vean. En suma, **percibir.** Se perfila, de esta manera, toda una *pedagogía de la percepción*. Las preguntas del docente resuenan en el cuerpo del alumno. Las preguntas del docente **devienen** de ese cuerpo concreto, y no de un cuerpo abstracto, general. Las respuestas son pragmáticas: tarea del alumno será hallarlas. Tarea del docente, testificar su eficacia.

Contexto Pedagógico: territorio en el que se formulan preguntas en el cuerpo del actor.

No creo en la actuación como vivir la vida de otro (el personaje, por ejemplo). Se me ocurre que lo único que podemos hacer es vivir la propia vida creativamente. El arte es siempre contemporáneo. Como en el amor, cada cual transita su experiencia y su conocimiento. Hay **maneras** de transitar esas experiencias. Esas maneras conllevan , entre otras cosas, corpus técnicos, **maneras de hacer,** maneras de objetivar.

El docente propone caminos, vías, crea ejercicios a través de los cuales el alumno transita el proceso de conocimiento de su oficio. Promueve experiencias creativas. Si el docente repite fórmulas el encuentro pedagógico no se da. En estos casos, la experiencia pedagógica creativa cede el paso a la transmisión de información, de historia. Los **testimonios** adquieren la dimensión de preceptivas: *" Esto se hace de tal manera y no de otra"*.

Quizás se trate menos de **imitación** y más de **creación.** El acto creativo situará al alumno en condiciones de **ver** y **oír** su materia de expresión. Es la toma de contacto con dicha materia lo que le permitirá visualizar su universo de posibilidades y calibrar su devenir formal.

Entiendo que hay conocimiento cuando hay creación. No creo que la pedagogía teatral deba ser necesariamente conservadora, es decir, una disciplina en la que el docente deba limitarse a transmitir lo acumulado históricamente (técnicas y estéticas). En todo caso, ésta es una de sus posibilidades: acercar al alumno al manantial de *testimonios* que dejaron artistas y pedagogos de otros tiempos, viajar con ellos. Pero, ¿por qué no pensarla, también, en términos de una pedagogía creativa, una "máquina sembradora" de semillas de creatividad? Stanislavski comprendía la pedagogía en este sentido, y Grotowski hace del *acto creativo* la única instancia de conocimiento real del oficio de actor. El arte del actor es un hacerse permanente. ¿Cómo no habría de implicar, entonces, una también permanente *actualización* de los procedimientos técnico-expresivos en cada caso?

Una *pedagogía creativa,* una pedagogía que se nutra en actos de creación, supone una actitud: no contentarse con lo sabido. Lo contrario de la creación es lo que uno sabe. El saber, entonces, como un lugar de paso y no como un fin. El saber como un aprender. El saber como un crear. El crear como el lugar de conocimiento.

Cosechar o sembrar. Se trabaja para el **resultado** o para el **proceso.** Se cierra o se abre. El territorio demarcado por el docente puede abrirse a la multiplicidad de intercambios o cerrarse sobre sí. Quedar capturado en un método o sistema. Caer

sobre sí mismo

Por Fernando Orecchio *

en lo "general". Creo que lo que podemos tomar de los grandes creadores no son tanto sus procedimientos técnicos, lo que crearon para que sus actores devengan orgánicos, **sus respuestas,** sino su actitud creadora con respecto a las preguntas.

Creamos con lo que disponemos para crear. Material y espiritualmente. Pienso en una pedagogía que parta de lo **habido** y no de lo **por haber.** Una pedagogía cuyo lugar de afirmación sea lo que **hay** y no lo que **falta.** Que no proyecte sobre el alumno modelos a alcanzar sino más bien que lo invite a aceptarse, reconocerse en su potencial expresivo para *crear formas.* Percibir lo que el alumno dispone para crear es una cuestión de hacer. En el hacer tomamos contacto con ello. En el hacer, ambos (docente y alumno) visualizan las posibilidades.

Si el docente no visualiza lo **vivo** reforzará lo **obturado.** Lo vivo podría entenderse como lo **nuevo.** Preconceptos de toda naturaleza (morales, estéticos, filosóficos, etc.) se interponen entre un hombre y otro hombre. Liberar el **"entre"** de esos preconceptos es una tarea creativa compartida entre el docente y el alumno. Invitar al alumno a la generación de ese **"entre"** supone un trabajo de desactivación de las propias estrategias de ocultamiento, de las propias mentiras. Territorio del trabajo del docente sobre sí mismo.

Creo inscribirme en un cambio de paradigma: de Stanislavsky a Grotowsky, de una pedagogía entendida como el hallazgo de *leyes generales del comportamiento escénico,* a una pedagogía de *leyes pragmáticas:* lo que hacemos funciona o no funciona. De un paradigma científico a uno ético-estético.

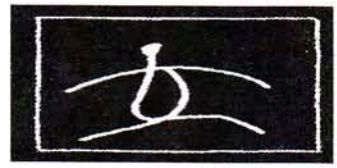
Tanto para Stanislavski como para Grotowski, el arte del actor, cualquiera fuese la Forma que alcanzara, tenía que servir para "des-cubrir" la vida. Pedagogía negativa, para Grotowski. Pedagogía positiva, para Stanislavski. Desactivar automatismos, clisé, mentiras: *"el trabajo del actor sobre sí mismo".* Ese fue su lugar de encuentro, de creación.

Como con un estilete, Stanislavski produjo un corte en la representación. Grotowski en el personaje. Ambos apuntaban al mismo objetivo: limpiar el trabajo del actor, desafiarlo a hallar una *mejor calidad* en su trabajo, más eficacia. Desactivar la máquina de pensar con actos de presencia: *"...todo depende de la artesanía con que se trabaje, de la calidad de los detalles, de la calidad de las acciones y de los ritmos..."*, nos dice Grotowski.

La mirada del trabajo actoral, como la mirada de lo corporal, la concepción de lo corporal, ha variado sustancialmente de Stanislavki a Grotowski. La pedagogía stanislavskiana suele ver personajes en ciernes, a alcanzar. Descubre, como devenir, un proceso de construcción (de ilusión) que va de un Yo a un otro (el personaje). Esta es quizás la gran ilusión de nuestro tiempo: ser otro. Grotowski, a mi entender, relocaliza la mirada: la centra en el Hombre de acción, el Performer. Nuevas pistas que incluyen variables muy distintas para el actor contemporáneo: velocidad, baja ilusión, liviandad, precisión, intensidad. Crea un movimiento similar a Stanislavski de reterritorialización del trabajo del actor , pero ya no es la **técnica** sino el **acto creativo** la variable central. Las técnicas, las **maneras** de transitarlo, son parte del proceso creativo, también se crean. Hago mías las siguientes palabras de Grotowski: *"Sólo la técnica de crear una técnica propia es importante... Descubre a tu Hombre, más que Yo en las circunstancias".*

* Profesor de actuación
Director de teatro

Del Sketch a la Improvisación

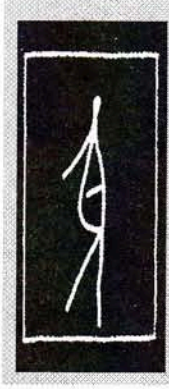


Por Paula Köhn *

Nunca supe muy bien qué era un sketch, de donde provenía la palabra y por qué la usaban tan recurrentemente mis alumnos. Muchas veces uno siente especial aversión por algunas palabras y no sabe por qué. Les costaba un triunfo pronunciarla pero ellos insistían, y yo insistía en enojarme cuando los escuchaba decir "hicimos el sketch de Las Vecinas, el sketch de Los Ladrones", todo era "hacer sketchs".

Sin perder la calma pedí que me explicaran, que dieran una definición. Hubo un gran silencio hasta que alguien dijo "la vida es un sketch porque es corta y a veces divertida y a veces triste y aburrida, y un sketch es eso, algo corto y divertido o muy aburrido, pero siempre es corto".

Esta definición, que no estaba en el Appleton's New Cuyás Dictionary, me ayudó a entender desde otro ángulo lo que para ellos significaba hacer un sketch. También descubrí que Teatro y sketchs para ellos eran sinónimos.



Con el tiempo fueron descubriendo que lo que hacían era recrear un pedacito corto de la vida de alguien y que podían elegir hacerlo de manera triste o alegre, y que ese pedacito debía tener en el medio algo o alguien que estaba de acuerdo y otro que no lo estaba, y que no debían olvidar en qué lugar estaba pasando, sucediendo "eso". Igual que en el sketch.

Pasaron los meses y algunos descubrieron que podían repetir y recordar lo que habían desarrollado la primera vez, que nunca les iba a salir igual pero que se parecía, que la memoria les funcionaba, y mucho mejor si seguían paso a paso "la receta".

¿Qué receta? Es como cocinar decían las mujeres. Con los hombres fue más fácil el ejemplo del esqueleto humano, "hablando en difícil, estructura", sí, estructura ósea. A nuestros huesos los recubre la piel, todos los huesos deben estar recubiertos por algo, no pueden estar expuestos, se romperían con más facilidad, la cadera es

Sketch: esbozar, trazar.
Pieza corta en teatro frívolo.
Sketchy: Superficial, incompleto, deficiente.

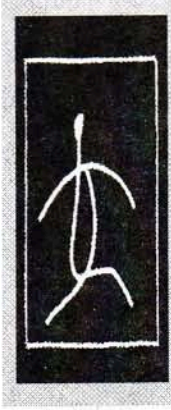
sostén de las piernas y sin los pies no se pueden desplazar las piernas. Quiere decir que si no tenemos unido todo esto nos sería imposible caminar y sin las manos y sin los dedos no se puede "agarrar". Garras tienen los animales, nosotros manos, entonces sería "manotear" pero es más elegante, tomar.

Tomaron la receta con todos los detalles, otros la manotearon y algunos otros la agarraron literalmente para no soltarla jamás.

Al finalizar el primer año de trabajo entendieron la estructura dramática. El esqueleto con los huesos solos y al aire no sirve para nada. Hay que sostenerlos, recubrirlos. La naturaleza hizo un buen trabajo. Cómo hacemos para hacer lo mismo...?

La estructura dramática la creamos nosotros, no nos es dada, y cambiamos las condiciones las veces que queremos; ésta es la diferencia.

A nuestros huesos la piel les fue dada, no la podemos modificar, tendríamos que arrancarla, pero sí podemos modificar las circunstancias, el entorno, lo que nos rodea. "No es lo mismo si estoy en mi cocina que si estoy en el baño y no sale agua caliente de la canilla. Si es verano no importa ¿pero si es invierno?" La artrosis nos vuelve locos en verano y en invierno, eso tampoco se puede modificar, aparece con los años. Nos ayudamos con la "pastillita" que nos alivia, pero hay que mover las "visagras" porque si las movemos el dolor va a ser menos intenso. Movimiento no es lo mismo que acción. Acción: una conducta voluntaria con una finalidad que transforme algo. Lo que no se usa se oxida, eso sucede con las cerraduras viejas y con la cabeza dura de uno que está llena de problemas.



Hay que usarlo todo, mirarlo todo con la catarata y sin la catarata si se opera.

"Operarse debe costar buenos millones de pesos y nosotros no los tenemos!"

Mirar, oler, sentir, oír.
Todo junto no; por partes. Es más fácil.
Además a los 75 años todo no se puede. Hay que elegir, particularizar. "Todo" es muy general. "El que mucho abarca poco aprieta" dicen que el dicho dice.
Pensar la estructura, imaginar el esqueleto que nos sostiene, ayudó a ordenar "eso" que en el sketch estaba incompleto y era superficial.
Desentrañaron el misterio de la acción entendiendo que vale más que mil palabras siempre y cuando vaya acompañada de un porqué y un para qué. Acción es acción, no cualquier movimiento.
"Yo muevo las manos porque sí, porque no sé dónde ponerlas. Me incomodan. En mi vida de todos los días no me pasa, las necesito por ejemplo para rascarme cuando me pica, como hacía esa que tenía piojos y decía que era princesa o marquesa de Lakspur no se cuanto, ya no me acuerdo, y cuando viene la estrofa... *yo no sé si es así o es de otro modo, la confusión es tal que me he negado...* no sé que hacer con las manos ni sé para dónde mirar entonces me agarran los nervios y me olvido".
La palabra en acción. Con la palabra hiero, empujo, mato.

Tengo que comprender, entender esas palabras. Que la acción siga a la palabra y que la palabra siga a la acción. Gregorio (84 años) eligió Lorca. La Casada Infiel lo acompañó durante un año. "Tú no me entiendes, pues lo que te digo es que yo en mi casa frente al espejo lo digo todo de un santiamén pero vengo aquí y se me olvida, que yo me la tengo que llevar al río solo recuerdo... espérate... ni nardos ni caracolas tienen el cutis tan fino..., y sabes por qué, pues porque recuerdo a mi esposa la primera noche y hace de esto como sesenta y pico de años pero cierro los ojos y se me viene ella." La palabra se llevó varias clases y nos dejó el viento. El pequeño "matabu-rros" ilustrado iba de mano en mano y las hojas se desprendieron por la humedad de la saliva que recorría el abecedario.
Sarita (71 años) supo qué hacer con sus manos y jamás volvió a olvidar el texto. Ya no se negaba y la confusión dejó de ser tal.
Una mañana me confesó que decidió estudiar la poesía diciéndosela a Federico, su gato, única compañía desde hace muchos años "...Quisiera dar permiso a mis recuerdos, tratar de armar de

nuevo mi existencia..." Algunos pensaron que había enloquecido. Federico se preparó cada noche para escucharla.

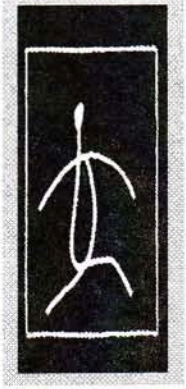
"Está harto pero vieras cómo me escucha moviendo los bigotes y yo me concentro tanto en cada palabra que quiero decir, que mis manos ya no sé si las tengo.

Ya que estamos sacando intimidades te cuento que Juanita (74 años) que recita a Becquer logró enderezarse un poco, ya no hace la torre de Pisa, dice que le da vergüenza estar tan encorvada en el escenario entonces la practica caminando con el palo de escoba. ¡Lo bien que hace! El marido dice que ahora está un poco más derecha, más en el eje, viste que término ¿no? Lo oí, porque verlo no se puede. No nos dejás pasar una! No, ninguna."

Jamás pensé que mis alumnos pudieran hacer semejante proceso de aprendizaje. Pero lo hicieron y lo hacen y lo coronan con un Festival Anual desde hace cuatro años.

Podría seguir escribiendo sobre cómo internalizaron el mundo sensorial, de qué manera redescubrieron sus cinco sentidos, cómo lloraron y rieron con verdad, cómo activaron su instrumento, el propio cuerpo tan desvalorizado y maltrecho, fatigado por acumular tantos años de mala postura y de trabajo embrutecedor y alienante; pero creo que no es necesario.

Es necesario que les cuente que el más joven de mis alumnos tiene setenta años. Que los hombres son más dóciles que las mujeres y que a los ochenta y nueve años se puede recordar con precisión un largo texto. Que sin duda el Teatro es el arma más maravillosa para mejorar a un ser humano, tenga la edad que tenga. Para socializarlo y resocializarlo. Para devolverle la vida que muchos no pudieron vivir y olvidaron vivir. Para enseñarles que necesitamos al otro, como sea. Para entender que solos podemos menos y que a pesar de usar un bastón, y a veces perder el equilibrio, puedo subir a un escenario a improvisar con el otro y para los otros, a olvidarme la poesía que me costó tanto memorizar y recibir un gran aplauso y sentir. Sentir algo que no se puede explicar con palabras.



* Actriz
Profesora de actuación
especializada en Tercera Edad

Un espacio vacío.

Generemos un espacio de intercambio pedagógico apto y propicio para crear, para viajar, en busca de la calidad expresiva. Escuchemos a Peter Brook. Tiene algo para decirnos...

Al encarar un proceso pedagógico, tanto el docente como el alumno están cargados de expectativas mutuas y preconceptos sobre la actividad que se va a desarrollar.

Por lo general, el docente realiza una planificación tentativa para realizar un diagnóstico del grupo, llena ésta de ejercitación y actividades preestablecidas, tendientes a que el alumno alcance determinados objetivos por él propuestos.

Encara el proceso, se desarrolla, se evalúan los logros y las dificultades por las que atravesó el alumno, en relación a los propósitos que el docente tiene en función de este grupo de gente.

Y esto está bien.

Pero imaginemos un espacio de creatividad, libre de significaciones formadas a priori; excento de juicios y conceptos preelaborados. Un espacio en el que se configuren significaciones nuevas, propias de los protagonistas de este encuentro pedagógico. Un espacio en el que se creen, permanentemente, estrategias para desarticular preconceptos y estructuras. Un espacio en el que se facilite de esta manera, el encuentro del alumno con el oficio.

Un espacio vacío.

Una hoja en blanco. Una tela sin ninguna pintura, ni boceto en su superficie. Un abismo.

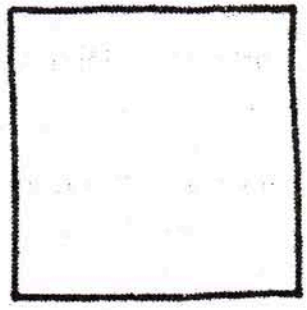
Un lugar en el que los preconceptos se transformen en

Algo sagrado

Por Mayra Carlos y Fernando Locatelli *

conceptos que devengan únicamente de la experiencia. Del viaje que se proponen comenzar juntos, docente y alumno. Que se generen del hecho de compartir este espacio.

Peter Brook nació en Londres, en 1925. Fundó la Oxford University Film Society, fue director de la Royal Shakespeare Company y director del International Centre of Theatre Research en París. Dirigió más de 50 producciones teatrales. Es director de cine (El señor de las moscas, El rey Lear, Encuentro con hombres notables, etc.), director de óperas (Las bodas de Fígaro, Fausto y Eugène Onegin, etc.) y autor de dos libros: "El espacio vacío" (1968) y "The shifting point" (1987); sumándose a estos "La puerta abierta", que es una recopilación de seminarios y conferencias realizados en el



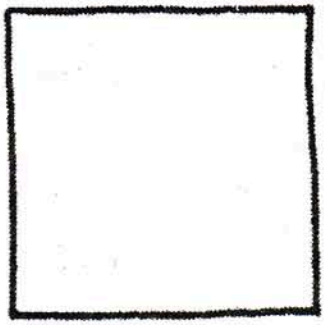
año 1991.

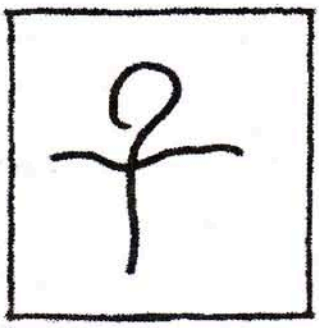
A lo largo de su carrera, Peter Brook ha utilizado como eje un concepto fundamental, que llamó "espacio vacío": vacío porque el vacío se comparte; es el mismo espacio para todos los presentes. Un espacio donde convergen diferentes energías y desaparece toda clasificación.

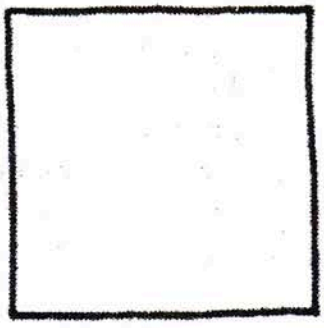
Un área desnuda. Que no cuente una historia. Este es un requisito fundamental para poner en marcha la imaginación, a la que cuanto menos se le dá, paradógicamente, más feliz se siente porque es un músculo que disfruta jugando.

Nuestras interpretaciones didácticas a cerca de lo que "debe, o no debe ser" están inevitablemente salpicadas de conceptos psicológicos, muy propios del devenir de nuestro siglo.

Inculcamos, transmitimos, interactuamos y fundamentamos comportamientos, tomando como parámetro la lógica y la coheren-







cia de un ser psicofísico.
Y esto también está bien.
Casi todo teatro contemporáneo admite un mundo freudiano subyacente al gesto o a las palabras, donde se encuentra la zona invisible del inconsciente. Un estrato de invisibilidad psicológica.
Pero Brook hace una categorización más del teatro. La denomina "teatro sagrado"; de lo invisible, hecho visible, e implica que hay algo más en la existencia, debajo, alrededor y encima de aquel estrato; otra zona aún más invisible y que contiene más fuentes de energía de gran potencia en las cuales existen impulsos que nos guían hacia la calidad. Cómo generar un aula sagrada. Cómo llegar a este estrato de cada individuo que participa de ese espacio vacío, compartido.
Cómo encontrar en este viaje las zonas aún más invisibles a las psicológicas, subyacentes al gesto.
Estamos en el tránsito de descubrirlo. Investigamos para esto. De lo que sí estamos seguros es que no lo lograremos a través de la teoría; ahí se abren las puertas de la confusión. Cuando se habla de la necesidad de que los futuros actores entiendan su propia función, no quiere decir que pueda lograrse todo por medio del análisis y la discusión. La calidad deriva por entero de la creatividad, y ésta no surge con explicaciones. Porque el conocimiento del actor está centrado en la experiencia. No es discursivo, a priori (independientemente de la

experiencia). En la experiencia conoce, crea y construye de manera simultánea.
Pero la búsqueda de este hallazgo nos enfrenta casi cotidianamente a una dicotomía, que nos hace dudar permanentemente y entrar en confusión: "todo es posible" y "todo, no es cualquier cosa".
Gran conflicto entre dos necesidades de "hacer".
Peter Brook insiste en la libertad absoluta del planteamiento de reconocer que "todo es posible"; y, por otro lado, en la exactitud y la disciplina que afirma que "todo" no es "cualquier cosa".
Cómo situarse entre el "todo es posible" y el "cualquier cosa debe evitarse".
La disciplina por sí misma puede ser positiva o negativa. Puede cerrar todas las puertas, negar la libertad, o bien constituir el rigor indispensable que se requiere para salir del embrollo de "cualquier cosa".
Por eso no hay recetas. Si uno se queda demasiado tiempo en las profundidades acaba por aburrirse. Permanecer demasiado tiempo en lo superficial se vuelve banal. Quedarnos demasiado tiempo en las alturas puede resultar intolerable.
No debemos dejar de movernos.
Porque, qué otra cosa es el teatro sino ilusión. Su labor práctica, dice Brook, se basa en el profundo sentimiento del actor por una vida interior, mal calificada con la etiqueta de psicológica. Lleva a una simplificación, contrastando el lenguaje de la acción, que es duro, brillante y efectivo, con el de la psicología que es versátil, oscuro e impreciso.
Todo es ilusión. Ilusión compartida.
Y esa ilusión está ligada directamente al trabajo creativo. Trabajo a construir por cuerpos que habitan ese espacio vacío. Cuerpos dis-

puestos a resignificar juicios y conceptos. Afrontar la tarea de vaciar esos cuerpos, de producir una armonía entre estos, el pensamiento y la emoción, de hacerlos sagrados, es parte de una propuesta que conduce hacia la calidad.

En cada escuela de teatro, cualquiera que sea su estilo, el trabajo de todos los días es esencialmente una búsqueda de calidad. Cada cual lo reconoce instintivamente y lo expresa, en el trabajo cotidiano, con palabras simples como "está bien", "no está tan bien", "está mejor", "está mal". Estas palabras pueden referirse a ejercicios corporales o bien a la expresión de los sentimientos, al ritmo de la actuación, a la claridad intelectual; relajación, interacción, imaginación, concentración.

Esto también está bien.

Pero invariablemente lo que uno reconoce es la calidad, y la verdadera meta del actor -la meta implícita- es la de subir allí donde una energía más fina inspira y moldea su acción. Y es sólo allí, en ese momento cuando la tarea da una impresión de verdad.

Sin embargo, cualquiera que sea la forma que tome, el arte no puede darnos más que reflejos; simples vislumbres de realidades escondidas. Su efecto, siendo parcial y fugaz no puede establecer jamás una comprensión duradera. El verdadero valor del arte no está en lo que es, sino en lo que sugiere. El arte nos vuelve capaces de descubrir en nosotros mismos grados nuevos de lucidez, los cuales pueden elevarse hasta un nivel culminante de conciencia, allí donde todas las imágenes no son más que sombras fugitivas.

Al ignorar el misterio de la calidad, disminuimos aún más la percepción de nuestra relación viva con el cosmos. En esta ignorancia vemos al hombre como un accidente en un universo de indiferencia. Aún cuando los biólogos y los psicólogos reconocen la naturaleza emocional de la persona, se ven obligados a expli-

carla como un subproducto de su angustia frente al vacío universal. La dimensión espiritual no niega en absoluto nuestro miedo primitivo al vacío, sino que revela por experiencia directa, la existencia de otro vacío. Ese vacío infinito e intemporal no tiene nombre; envuelve todas las cosas. Y de su vibración suprema emana la más alta de las energías que pueden propagarse en un mundo sometido al tiempo. Así, nuestra posibilidad de experiencia es nutrida, tanto desde arriba como desde abajo, por lo que parecen ser como dos campos, vinculados entre sí cuyas calidades son totalmente opuestas; como dos silencios dentro de un silencio, un silencio animado por la conciencia y un pesado silencio de plomo. Entre los dos ascienden y descienden las escalas de nuestra existencia.

El hombre lo ha sabido siempre, por intuición. Lo ha expresado a menudo con palabras seductoras, con ideas fascinantes, pero sólo la experiencia viva puede dar acceso a él. Un cambio de calidad no llega por accidente. Un cambio de calidad en el ser es el resultado de un proceso preciso. Se trata aquí de un "conocimiento" que borra la separación entre ciencia y humanidad. Hay una verdadera alegría en la calidad encontrada, un verdadero sufrimiento en la calidad traicionada, y estas dos experiencias son los motores que, sin descanso, renuevan nuestra búsqueda.

Esta es la propuesta: una búsqueda, un viaje, un intercambio.

Un intercambio de lo invisible, para volverlo visible.

Para volverlo sagrado.

¿Dónde debemos buscarlo?

¿En las nubes o en la tierra?

* Actores
Profesores de actuación

[Citas tomadas de "El espacio vacío", de P. Brook y de "Gurjdieff"]

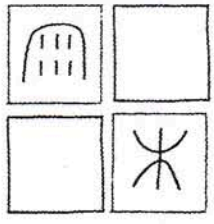
acción, experiencia, advenimiento

Por Gustavo Bonamino *

Come, chocolatines, pequeña,
come chocolatines!
Mira que no hay más metafísica en el mundo que los chocolatines,
Mira que todas las religiones no enseñan más que la confitería.
Come, pequeña sucia, come!
Ojalá comiese yo chocolatines con la misma verdad con que tu comes!

Fragmento de "Tabaquería" de Fernando Pessoa.

Si se le propone a un actor un ejercicio que simplemente sea "estar bajo las estrellas", vemos que el actor crea las condiciones y reacciones acerca de lo que es "estar bajo las estrellas". Pero eso no es "estar". Las reacciones son casi un "comentario" sobre lo que hago, pero no es la experiencia.
Conceptualizar una situación es alejarse de la experiencia.
Se debería buscar algo más cercano, una analogía, por ejemplo: "el mundo deja de respirar cuando aparecen las estrellas".



Permitir el acontecer de la experiencia. Esto es distinto de lo que planifico con anterioridad. Seguro estaré menos tenso porque no me obligo a cumplir lo planificado, la partitura.

En una mirada técnica, habitualmente planteamos que las acciones deben estar justificadas y tener un objetivo. Es decir tener un "por qué" y "para qué". El por qué nos conecta con el pasado, con las circunstancias dadas. Mientras que el para qué, con el objetivo, con el querer.
Lo que aparece como cierto es que desde esta mirada no damos cuenta del presente. El presente queda parcializado a la acción y ésta queda reducida casi a una mera dimensión fáctica del objetivo.
Desde otra mirada generaríamos un presente continuo o permanente. "Estoy haciendo las estrellas", donde tanto las circunstancias como los objetivos quedan actualizados en un presente que incluye la acción pero que la excede, dado que ese presente es más grueso. **Ese presente es una experiencia.**

Mostrar el comportamiento físico o las conductas de "estar en la playa" por ejemplo no es estar en la playa. De

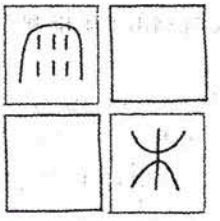
hecho puedo estar en la playa sin hacer nada que denote estar en la playa.

Tener una experiencia llamada "oler una flor". El público quiere oler una rosa a través del trabajo del actor. Cómo sería esa experiencia. Uno no huele una rosa hasta que no se convierte en la rosa. Tratar de oler la parte de olor que hubiera nacido si no hubiéramos cortado la rosa o escuchar cual es el secreto que la rosa tiene para contarme. En síntesis, una forma de oler abierta a la experiencia.

Uno no recibe el mundo sensorial como si fuera una computadora. Uno no es "uno y las cosas", uno **es** las cosas. Yo soy mis experiencias.

Si uno tiene que mirar un vaso de agua, a menudo uno realiza el concepto de mirar un vaso de agua, no transita la experiencia. La experiencia termina con la respuesta. Mientras no tenemos repuestas, miramos.
Cuando el actor dice que ve, el público no ve. Cuando él no ve, nosotros como público vemos. Lo único posible de ver es aquello que no estoy buscando. Cuando encuentro, termina la experiencia. Aquello que se encuentra dentro de una experiencia son las cosas que no buscaba.

En los ejercicios de observación es muy común particularizar sobre un objeto. Eso no es recibir al objeto. En el caso de una manzana no gano nada describiendo los matices del color rojo de la manzana, más vale considerar "qué roja



se está poniendo la manzana". Siempre en términos de movimiento, en términos de un **"presente constructivo permanente".**

No hay experiencia sin movimiento. Tener una pregunta que invite al mundo a responder.

Si yo mastico una manzana, es la boca la que piensa cuándo tragar el trozo que estoy masticando. La actividad es distinta de la experiencia.
Realizar estrictamente el método no tiene necesariamente que ver con vivir una experiencia.

Actuar es el arte de hacerse preguntas.

Cuando escuchamos música, lo hacemos conceptualmente y no experiencialmente. Escuchar como si la música se originara en nosotros, como si nosotros fuéramos la música.

Tomemos un ejercicio. Simplemente entrar a un bar donde se tiene una cita y esperar a quien tiene que llegar y no llega. En apariencia no pasa nada, pero *dónde está el esperar sucediendo, si no se ve que pase nada.* Lo que hay son mis experiencias de estar en el bar esperando. La caja de fósforos está pesando cada vez más, el resto del bar y la gente se alejan de mi mesa como un barco se aleja del muelle, la mesa se va haciendo más pequeña. Son esas pequeñas cosas de mi experiencia con lo que me rodea. Yo no hago nada pero cada objeto en el escenario llora mis lágrimas.
Todo esto es muy distinto a "cocinar" una emoción dentro mío y "condimentarla" con algún recuerdo. ¿Será esta una mirada post-psicologista en la actuación?

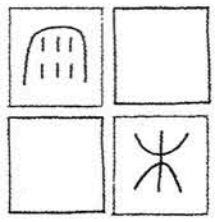
Siempre hay algo para encontrar; en lo lejano siempre hay algo familiar.

Es habitual ver a un actor actuando el adverbio, hace cosas amorosamente pero no se enamora. Tendría que estar enamorándose, ir recibiendo el advenimiento. El amor como un advenimiento y no como un sentimiento. En escena todo es una oportunidad y nos lo proponemos como una obligación.

La realidad dramática es distinta de la realidad literal, la excede. Yo puedo venir, por ejemplo, de "la habitación de los chicos". Es más conveniente plantearme que vengo de "poner los chicos a dormir" como circunstancia. Luego a través de una analogía descubrir qué es para mi "poner los chicos a dormir" como una experiencia.

Cuando uno se acerca a otra persona sucede una experiencia independiente de la historia, de las circunstancias y de la información. Hacer todo presente, incluso el pasado.

Hablando de la realidad dramática podríamos hablar de una realidad adicional. Un vaso no deja de ser un vaso, es un vaso, pero mi vaso es una cosa más amplia



que tiene que ver con mis experiencias. Literalmente las cosas son así pero cuando se interactúa con las cosas, éstas quedan preñadas de la experiencia, de mi experiencia.
Las motivaciones de los seres humanos no son las explicaciones que los seres humanos tienen de esas motivaciones.

Para analizar un texto es imperioso jugar con la obra para ver qué experiencias humanas hay en ella. Pensar la obra como un ser humano.
Toda experiencia acontece y existe en el ambiente sensorial que la rodea.
Una buena pregunta sería: ¿cuál es la realidad poética del personaje?

Habitualmente decimos que tal o cual escena es, por ejemplo, "tierna". Eso está muy bien hasta que el actor actúa de manera "tierna". Eso estropea la ternura de la escena, es la escena la que es tierna, no la actuación del actor. **El prejuicio de la ternura va en contra de la experiencia del momento, el advenimiento construye la ternura.**

Si planteamos un ejercicio donde hay que estar en un parque la dificultad habitual es que el actor no cree que está en el parque. Desencadena un "tengo que hacer" para creerlo y para convencer a los demás que efectivamente estoy en un parque. Por lo tanto me impongo creer en el parque y pierdo las posibilidades de la experiencia de estar en el parque. Ir a un parque es como ir de viaje, genera un advenimiento. ¿Cómo sería esa magnolia en primavera? ■

Este escrito es producto de mis reflexiones sobre notas tomadas en oportunidad de la presencia de Dominic De Fazio en Buenos Aires. El seminario estuvo organizado por el Teatro Gral. San Martín en el año 1987 y contó con la participación de un importante número de actores y actrices, así como directores y maestros de actuación. De Fazio fue profesor varios años en el Actor's Studio e incluso participó de la filmación de películas tales como "Nido de Ratas" y "Al Este del Paraiso", ambas dirigidas por Elia Kazan. La estructura de "apuntes" que tiene esta nota es intencional ya que la esencia de lo transmitido y experimentado durante el seminario apuntó a la formulación de preguntas mucho más que a encontrar respuestas metódicas.

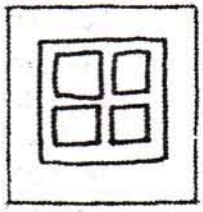
*** Profesor de actuación**
Director de teatro
Lic. en Ciencias de la Comunicación

un DESEMBARCO FELIZ

El Teatro y la Expresión Corporal se sumaron a las ya existentes Música y Plástica, para formar parte del proyecto de educación Artística en la Educación General Básica (E.G.B) y el Polimodal.
En este artículo trataré de esbozar apuntes personales sobre algunos aportes que, para mí, puede llevar la experiencia del teatro al aula.

La incorporación de teatro como materia curricular dentro de los contenidos básicos de la EGB (junto con expresión corporal, música y plástica), es un buen punto de partida para reconocer al arte como otro aspecto en el desarrollo y crecimiento del niño. El arte, no como un hecho contemplativo, sino como una experiencia compartida y construida por el grupo, en el momento de clase.

Por Laura Montes de Oca *



Si bien antes de la Ley Federal de Educación, hubo intentos de incluir teatro como materia optativa o en la modalidad de taller, fueron solo intentos. Ya en la Carrera de Pedagogía Teatral, actualmente dependiente del Instituto Universitario de Arte (I.U.N.A). donde aumenta la cantidad de inscriptos cada año, en distintas Jornadas de Capacitación Artística o en cursos de Capacitación Docente, se generan espacios de reflexión y formación docente especializada en el área teatral.

Resulta evidente que ser actor no nos habilitaría a responder todas las preguntas que nos surgen dentro de un aula, pero sí, parece imprescindible tener una práctica actoral , para dar una clase de teatro.

En una clase de teatro en la escuela, ¿qué se enseña? Los objetivos de la clase no están enfocados a la formación actoral, mas bien están dentro del encuadre de educación por el arte. Este encuadre parte de una concepción más integral del ser humano y busca la participación, la integración, la confianza en sí mismo y en los demás, la libertad de expresión y promueve la reflexión y una mirada crítica sobre la experiencia realizada.

En el caso particular del teatro, se trata de utilizar el lenguaje teatral y sus códigos para que, a través de ellos, los chicos descubran una nueva forma de comunicarse, expresarse y vincularse con su entorno sociocultural a partir de su propia realidad y también desarrollar sus aspectos creativos y artísticos.

LOS APORTES DEL TEATRO EN EL AULA

Posibilita compartir un espacio lúdico dentro del espacio áulico

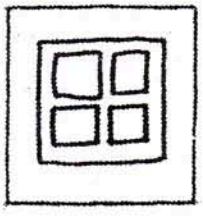
El teatro brinda a los alumnos la posibilidad de compartir un espacio de juego simbólico con ciertas reglas, como parte de un hecho educativo.
Es indudable la importancia del juego durante la infancia, y el vinculo estrecho del teatro con el juego, sobre todo en esta etapa. El punto de unión es el "como sí". Los participantes concuerdan en aceptar ciertas reglas por un determinado tiempo. Para todos, las sillas, serán caballos, y las mesas carpas, allí, los exploradores acampan, estas son reglas comunes, el que no las cumple queda fuera del juego, desubicado. Pero en el momento en que la silla se convierte en caballo, ya entramos en el lugar de lo simbólico, lugar compartido por todos los participantes.

Estos juegos se diferencian en mucho a los juegos reglados propiamente dichos (la mancha, el quemado, el elástico, etc.), ya que, en general se transmiten de generación en generación y permiten variaciones mínimas y cambiar las reglas de juego puede ser un sacrilegio.
Lo interesante es que distintos grupos (aunque sean de edades iguales) pueden llegar a construir distintos "como si", partiendo de los mismos estímulos, porque cada integrante del grupo aporta sus experiencias, conocimientos, fantasías y temores.

Otro lugar, el cuerpo.

Si reflexionamos sobre los momentos en los que el cuerpo participa activamente en el aprendizaje, parece que son pocos.
En Educación Física, los alumnos perfeccionan, sobre todo, aspectos psicomotrices, habilidades gimnásticas o deportivas, y el que no las tiene...
Así quedan al margen aspectos del mundo sensible del alumno.

Así como en otras actividades artísticas como plástica y música los chicos se expresan a través de los materiales con los que trabajan (hojas, pinceles, arcilla, etc.) o por los instrumentos que aprenden a tocar; en teatro, el instrumento de expresión es su cuerpo y sus experiencias psicofísicas.



En la clase de teatro hay un "espacio vacío" de sillas y allí tienen el poder de construir un espacio más propio, donde su expresión, creatividad y emotividad, se pone en juego con su cuerpo, y el de sus compañeros, sin necesidad de intermediarios. Los participantes de este juego teatral, experimentan modos de relacionarse con el mundo de sus pares y el mundo de los adultos (en la clase, representado por el ma-estro). Allí, el alumno mide sus fuerzas, acuerda, traspasa los límites cotidianos de su cuerpo, busca respuestas por sí sólo, comparte sus vivencias en una experiencia grupal, se enfrenta a frustraciones y miedos, pero siempre dentro del encuadre del juego teatral, donde las características del "como sí" le permite explorar estas sensaciones sin consecuencias negativas para él.
La contención que ofrece la misma actividad más la certeza de la presencia del docente, hace que el niño explore en su mundo interno sin miedos y encuentre un lugar de placer.

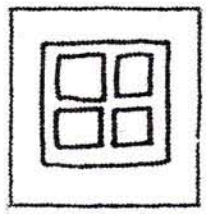
Aquí, aparece una diferencia cualitativa con el juego espontáneo de los chicos, donde también existe el "como sí" expresado en "dale que". La presencia del docente de teatro, no solo tranquiliza al alumno, sino que (si el docente está capacitado para ello), a partir de una planificación surgida de un diagnóstico previo del grupo, garantiza una gradación y profundización de estos procesos.
Si en la clase hay un momento para la reflexión (adecuándola para cada edad) los chicos pueden sacar conclusiones sobre lo que han experimentado y explorado y en este punto el juego se convierte en una herramienta de aprendizaje.

Desarrolla el pensamiento creativo

Uno de los objetivos más precisos y preciosos que se intentan perseguir dentro del proceso de aprendizaje, es el desarrollo de estructuras cada vez más complejas del pensamiento.
En general, se trata de estimular y ejercitar la parte racional del individuo, para ello, son jerarquizadas aquellas actividades que promuevan el pensamiento lógico, en la búsqueda de

optimizar resultados.
Hay cierta tendencia a " la repetición" como alternativa, mecanismo o receta para lograr determinada habilidad en la solución de distintos tipos de problemas. Esto induce a la masificación, en el sentido de que a todos se les enseña una forma de pensar que converge en un mismo resultado, sería el desarrollo de un pensamiento convergente, maestros y alumnos apuntan hacia lo mismo.

Ahora bien, veamos en qué medida, el arte, y en especial, el teatro, podría hacer alguna transformación al respecto. El arte está estrechamente asociado a la percepción y ésta al desarrollo de los sentidos. El arte también está vinculado con la creatividad. Ser creativo nos lleva a encontrar nuevas maneras de organizar la información recibida a través de los sentidos. Ser creativo, por lo tanto, significa buscar nuevas respuestas, estar más abiertos y flexibles a las distintas situaciones, cuestión que no se circunscribe tan solo al campo artístico. De esta forma estaríamos desarrollando un tipo de pensamiento divergente.



Entonces, la importancia de que el niño tenga contacto con alguna disciplina artística, desde un hacer muy concreto, ayuda, sin duda, al desarrollo de la percepción y así, su capacidad de observación. En este punto, fomentar en un alumno la observación (cosa que traen de manera innata) es darle la oportunidad de preguntar y preguntarse, de estar en un estado de inquietud, que los lleve a experimentar, analizar, reflexionar y cuestionar para después transformar. Considero que estos asuntos también son esenciales a la hora de tener un pensamiento lógico.
Es aquí, cuando la razón y la creatividad confluyen, donde logramos el desarrollo del pensamiento creativo.

Ayuda a experimentar roles,
explorando distintas conductas posibles

Cuando nacemos, lo hacemos en un determinado contexto socio-histórico-cultural y cuando llegamos a la escuela ya tenemos una cantidad de normas y valores internalizados con los cuales nos relacionamos con nuestro mundo más cercano.

Es muy posible, que también lleguemos "rotulados": fulanito es disperso, es caprichoso, no se interesa por nada, es vago, es inteligente, es único varón, es única mujer, es alérgico, es asmático, es un tronco para dibujar, sólo le interesa el futbol, es tranquilito, es tímido, no le gusta pintar, es, es, es... Así los recibimos los maestros. Después, este niño "rotulado" sufre una certificación o cambio de rótulo, por nosotros.
Este niño en cuestión también construye su identidad por cómo lo ven los demás, como reflejo de esa mirada ajena. De tal forma, este niño "rotulado", asume ese rótulo y actúa en consecuencia en su vida cotidiana.
En última instancia estos rótulos no son más que "roles" que el niño va apropiándose para ser reconocido. ¿Qué pasaría si ese "chico tranquilito" un día estallara en un ataque de furia por algún motivo? Quizás ya no sería reconocido por los demás y por lo tanto, por él, lo cual podría llegar a provocar algún tipo de angustia.
¿Cuántos de estos rótulos nos llevamos a nuestra vida adulta y cómo se nos dificulta, liberarnos de ellos?

En las clases de teatro, el juego de roles, es una actividad muy utilizada (sobre todo en el primer y segundo ciclo) y es una herramienta que permite a los alumnos experimentar distintas conductas. El Rol, lo podríamos definir como cualquier unidad social de conducta y función que no requiere un cambio de ritmo orgánico en el sujeto que realiza la acción. El Personaje, a diferencia del rol, sí requiere una variación en el ritmo cotidiano de quién lo transita.

Por ahora nos quedaremos con el juego de roles. En el trabajo concreto, puede suceder que un alumno siempre elija el mismo rol (ladrón, policía, pirata) o que, le imprima a todos los roles que juega, esa misma conducta "rotulada" (tranquilito, nervioso o apático); o también que elija aquel rol que le permita manifestarse en esa conducta rotulada: por ejemplo, si "es hiperkinético" elige ser policía "que nunca duerme porque tiene que vigilar a la ciudad todo el tiempo".
El trabajo grupal en el juego de roles, es como una malla de contención, donde todos los inte-

grantes del grupo se permiten jugar un rol, siempre el mismo hasta que un día, cambian por otro. ¿Por qué? A veces, simplemente porque se aburrieron, otras, porque ven a otros que hacen cosas que dan ganas de probar, y otras, porque el docente propuso distintos estímulos para producir ese cambio. Sea por la causa que sea, estas situaciones forman parte del proceso de aprendizaje grupal, en el cual, la continuidad de un trabajo, permitirá jugar, transitar, explorar variantes de ese rol/conducta, que tanto fascina. Gracias al proceso se pasa a jugar, transitar y explorar variantes de otro rol/conducta.
Así, los alumnos pueden reconocerse a través de los compañeros y sus juegos, pueden conocerse un poco más, plantearse situaciones (dentro del juego), con diferentes modos de resolución y descubrir formas nuevas de expresarse y comunicarse con su entorno, como otro camino posible para el desarrollo de su personalidad.
De esta manera, los chicos van generando prácticas de relación que luego podrían llegar a trasladar al entorno escolar y familiar.

Permite la producción de eventos artísticos dentro de la comunidad educativa, con la posibilidad de darse a conocer de otro modo.

Las clases de teatro se podrían considerar como experiencias compartidas entre alumnos y docente, todos participando y formando parte de ese hecho que se produce en el tiempo que dura la clase.
Ahora bien, si hablamos de una obra de teatro, o creación colectiva que ha de mostrarse al resto de la comunidad educativa, ésta ya constituiría otra experiencia de la que participan más personas. La diferencia básica con la clase de teatro, radica en el "mostrar". El hecho de que haya espectadores, es decir, personas que no formaron parte del proceso y que están "espectantes" de lo que van a ver, provoca una dinámica grupal distinta a la cotidiana.

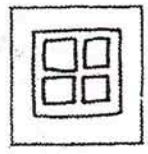
Tema aparte, resultan los actos de conmemoración de las Fiestas Patrias. En líneas generales y salvo algunas excepciones, la preparación de estos actos, apunta al resultado, con poco espacio para la prueba por parte de los chicos. Pensándolo bien, ¿cuántas maneras distintas y originales existen de conmemorar el día de la Independencia? Con mayor o menor éxito, los docentes y los alumnos salimos más o menos airosos de esta experiencia, sin olvidar el arduo trabajo que significa.

El punto en cuestión, entonces, es aquella búsqueda que inician, el docente de teatro y los alumnos, en el momento en que deciden mostrar su trabajo. Desde hacer una clase abierta, un Festival de Artes, obras de títeres, hasta una obra ya escrita, cualquier elección posible implica una tarea que aglutina a alumnos, docentes y directivos donde todos de alguna manera intervienen.

Las condiciones para generar el proyecto son más propicias cuando los alumnos se involucran y participan en la idea, entonces, se pone en acción el trabajo que se hizo en el grupo. Más allá de lo "actoral", se tejen redes de solidaridad y cooperación, se fomentan otros vínculos que, a veces, aparecen poco visibles en una clase.
Por lo general, los ensayos para un evento de estas características, llevan más horas de las estipuladas para las clases, esto deriva en otro tipo de convivencia entre alumnos y docentes, surgen discusiones, acuerdos, negociaciones, reconocimientos, trabajos mutuos, pedidos de ayuda, en fin, un espacio distinto donde suceden cosas nuevas. Toda una experiencia. Como en la vida, las hay más felices y menos felices, aún así, a mi modo de ver, es bueno transitarlas porque de ellas aprendemos.

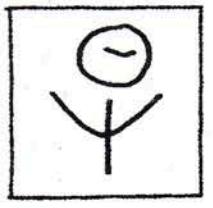
Al fin, llega el gran día, siempre en medio de los últimos arreglos, el docente ha de tener la paz necesaria para contener a alumnos, otros docentes, directivos y padres. Una vez que eso se consiguió, se abre el telón y...
Algo mágico sucede... Agustín que siempre pasaba desapercibido, emociona con su presencia y su propia emoción de estar arriba del escenario; Mariana que es tan tímida, proyecta su voz invadiendo toda la sala; Nicolás que es un vago que siempre tiene la carpeta de lengua desordenada debajo del banco, esta vez le ha puesto ojalillos a las hojas de su libreto para que no se pierdan y fue el primero en recordar sus textos; Felipe que era un "patadura", gracias a practicar y practicar logró hacer una coreografía que ha sorprendido al mejor bailarín.

Y los chicos se dan a conocer a su familia, maestros y demás compañeros de la escuela, mostrando que pueden hacer otras cosas y son respetados y valorados, no solo por sus aptitudes desconocidas, sino también por sus actitudes desconocidas. A lo mejor, para los demás, todo es momentáneo, pero para los que compartieron esa vivencia seguramente, no.



* Profesora de actuación
Actriz

Contenido



"La palabra es un gesto"

Maurice Merleau Ponty

Diversos pares y oposiciones ha compartido la palabra forma, algunos de ellos son: materia y forma, forma y contenido, fondo y forma. En la aproximación más concreta y simple se puede ver que **forma** está siempre presente, mientras que los términos acompañantes han cambiado; esto sugiere una pregunta: ¿es siempre la misma forma de la que se habla en cada caso, y es lo mismo materia que contenido, fondo o figura, integrando esos pares? O ¿cada uno de los pares se refiere a cosas distintas?

Dentro de ciertos bordes de significación común se han provocado deslizamientos de un terreno hacia el otro, dando por resultado que se pueda hablar de uno, atribuyéndole las características que figuran en su opuesto, verbigracia: forma del contenido o contenido de la forma dando origen a cierta paradoja. Toda dicotomía, como en el caso de forma y contenido, que aspire a un carácter absoluto solo puede ser mantenida si se desdeña un hecho fundamental. Es preciso ignorar en tal caso que los términos de esta oposición se sustentan entre si. Si bien nunca llegan a coincidir del todo, no sólo se encuentran referidos el uno al otro sino que, de hecho, se necesitan recíprocamente. Incluso se podría afirmar que cada uno de ellos ,en cierto modo, consiste parcialmente en el otro. Baste mencionar otro par que tiñe suavemente el conjunto: cuerpo y alma, considerada esta última, como separada e inherente.

Analizar es seguramente, escindir, dividir, partir, y como no se trata aquí de elementos positivos, naturales, sino de entes creados por el hombre, objetos, es lícito quebrarlos, como fue discursivamente lógico crearlos, como podría serlo reconstituirlos, sintetizarlos.

La forma fue entendida por distintos autores como: causa formal, idea, noción, especie y género. Sin embargo el par materia/forma siempre pudo leerse, en estética, como forma y contenido, rechazando lo

y forma

Por Raúl Barreiros *

que tenía la forma de actualización y considerándola, algunas veces, como lo que podía aceptar cualquier contenido.
Del uso que se le dio a forma y contenido, para los lenguajes o sistemas de significación, elegimos cinco posiciones:

1- La forma es separable, en el sentido de que por lo menos puede describirse y juzgarse independientemente de lo contenido.
2- Forma y contenido son inseparables.
3- Solo tiene existencia concreta la forma.
4- La forma es mera apariencia (continente) para sostener el contenido.
5- La forma es solo un paso del tiempo, espacio y lenguaje hacia otra forma. En esta forma nueva se hallan inscriptas marcas anteriores y nuevas adyacentes, pero que deben ser consideradas una nueva.
Los que sostienen la primera premisa difieren en la importancia que se le da a forma o a contenido; así la forma es la "mera forma" como lo que designa lo estático de una realidad, como si careciera de contenido o significado, lo que lo separa de forma en otro uso que es el de realidad y actualidad.

Los que sostienen la segunda ven a forma y contenido como continuas o fundidas y señalan que no se puede hablar de lo uno sin lo otro. El contenido, el sentido, el significado, se manifiestan en las formas, lo sensible.
Los que sostienen la tercera anotarán que las formas son el mensaje, el único testigo significante, y son ellas las marcas marcadas.
Los que sostienen la cuarta ven a la forma como una mera apariencia y no como el resultado tenaz de la elaboración sobre la materia, la consideran sólo continente de los contenidos.
Los que sostienen la quinta niegan todo dualismo entre las formas y los contenidos, desconocen otra forma de reflexión que no sea sobre signos, más propiamente textos o discursos, y que estos tienen historia y lugar.

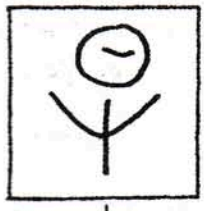
Otra disposición que ha generado "forma" es una referencia a lo formal como el lugar de cierta representación en un espacio construido, en cuanto adaptarse a reglas sociales, formal es, en alguna instancia un protocolo de vestimenta por ejemplo. Lejos estas caracterizaciones de aquella concepción aristotélica que otorgaba a la

forma el carácter de esencia primera.
La materia es, en cambio, pura posibilidad, aquello que Aristóteles llamó potencia; un signo, por ejemplo, es en algún momento, antes de su ejecución, antes del uso, es pura potencia, pura posibilidad, materia, luego usada en aquella metáfora única e irrepetible se convierte en acto, en forma.

Resultaría difícil establecer que existe un contenido como carga previa a la forma, o formalizable, pues, en todo caso, podríamos pensar que éste es repetible bajo otra forma y si esto no fuera posible y estuvieran fundidos su discernimiento o escisión sólo sería posible a través de la opacidad de las mismas formas, proceso que llamaríamos únicamente de significación y que pareciera alejarse del quehacer metafísico de forma y contenido.
Si entendiéramos la materia como los sentidos ya establecidos, la forma sería la manifestación de ésta en el texto donde hará, recién entonces, imprevisibles efectos de sentido o significados.
Puede haber forma de nada, o vacía, ¿o la forma es forma de algo? En un ejemplo minimalista, una nota periodística nos puede dar una idea de que el terreno es controversial. En la revista Gente, Carolina Perín escribe bajo un título que reza: *Forma y contenido: En el lenguaje oral o escrito, uno puede hacer buen uso de la forma y aún así pecar por la vacuidad del contenido.* Aparece aquí claramente una escisión, puede (dice el autor) haber una bella forma o aún un uso eficiente de ella sin ningún resultado. La interpretación presupone lo formal. La lectura propuesta es simple, lo formal es una serie de cáscaras huecas que sólo deben armonizarse y son previas a lo que se quiere decir: uno elige las formas y las deja vacías (vacuidad del contenido), o las rellena. Habría así una exterioridad que correspondería a la forma, y los contenidos serían susceptibles o no de ocupar ese vacío. En ese caso, la forma no aparece atada indisolublemente a sus contenidos, como lo suponía Seassure con los significantes y significados como las dos caras de una misma hoja de papel, sino que aparecen separados. Aunque, y no por la interpretación que hace la autora, pueda también suponerse lo contrario: que las formas delatan su vacuidad al transparentarse con lo cual siempre son reveladoras o

significadoras de lo que da en llamar contenido, así visto no se entiende cuál sería la belleza si el todo es deplorable.

Si hubiera contenidos de manera independiente, éstos estarían dentro de las formas y entonces sería que las formas fuesen, en realidad, continentes; las pinturas y las esculturas se estarían repitiendo y cambiando sólo sus continentes y las formas serían sólo una variable de la calidad artesanal y no una cualidad expresiva del artista, que a través de ellas habla, ya que esa forma es nueva y sorprendente. Sería aceptar que la forma trabaja para acercarse a un contenido previo, un nuevo platonismo, cuando, en cambio, únicamente se crea en la forma, en las nuevas metáforas. En el sentido que le da Nietzsche cuando señala que el concepto de verdad es un ejercicio móvil de metáforas que sólo el uso convierte en literales.



Borges dice que "podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en su contenido conjetural."

La idea de forma es, falsamente, proyectada, como correspondiente al continente sumándole la idea de molde. En cambio, uno debe y puede pensar que el hielo, el agua y el vapor son formas diferentes. Y no los curiosos recipientes donde uno podría colocar el agua, el vapor o el hielo para que estos adoptaran diferentes causalidades. También se puede decir que el vapor, el líquido y el sólido del agua tienen una sola materialidad: el H2O. Eso no es un contenido, es una estructura atómica, pertenece al orden conceptual, ya que en realidad no existe, sino en formas o estados; en todo caso es otra forma, la del concepto de H2O, de su específica agrupación de átomos, que la distingue de otras aleaciones, que no es lo mismo.

Lo que damos en llamar forma, no son sino lo que los físicos llaman estados de la materia, que no tienen el mismo contenido, sino que están hechos de lo mismo. La materia no es un hecho real, sólo la forma que esta adopta lo es. La materia es pura posibilidad, no tiene, pues, realidad por si misma, necesita de una forma que la actualice. La forma es su imperativo de existencia.

* Profesor de Arte y Comunicación
Investigador

Los tres Principios Fundamentales

MEYERHOLD-NEWTON

MEYERHOLD-NEWTON

Meyerhold (1874-1940) no conoció la "Escuela Oficial" (anterior a Stanislavski), su formación se desarrolló en el "Teatro de Arte de Moscú". En un principio se declaró a favor de la minuciosidad de detalles del Naturalismo, que buscaba la semejanza con la realidad; pero pronto comenzó a seguir otro rumbo: la búsqueda de un estilo no ligado al Naturalismo.

Antón Chejov fue el primero en hacerle ver una posición fuera del Naturalismo:

"La escena exige cierta convencionalidad. No existe una cuarta pared, no es necesario introducir en la escena detalles superfluos". (A. Chejov)

Meyerhold centra su trabajo en el actor como la base de la puesta en escena:

"El teatro Naturalista no conoce la belleza de la plasticidad, no obliga a sus actores a adiestrar su propio cuerpo, no comprende que la Educación Física debe ser la materia principal si se aspira a poner en escena "Antígona" y "Julio Cesar", obras que por su musicalidad pertenecen a otro teatro... El teatro Naturalista no admite nunca una interpretación por indicios, una interpretación que deje conscientemente zonas de sombra en el personaje".

Afirmaba que las zonas oscuras son la oportunidad para que el espectador se transforme en creador, con su imaginación, al completar el sentido que el actor no debía terminar de cerrar. Surgía así la idea de la Convención Consciente, como posibilidad de una dramaturgia antinaturalista, que puede rastrearse en su aproximación a los simbolistas, invitando a sustituir la "inútil verdad" por una "consciente convencionalidad". En las puestas de esta época, los actores aparecen como sobrerrelieves parlantes en la escenografía.
En su época de director y actor en los Teatros Imperiales, desarrolló una labor paralela realizando un trabajo experimental bajo el seudónimo de Dr. Dapertutto. Va dejando de lado algunos aspectos de la Convención Consciente, de la que queda su base fundamental y comienza una serie de trabajos por el Tradicionalismo. Por esta línea, recupera la Comedia dell'arte. De esta manera el actor pierde su rigidez estatuaria, su hieratismo, propio de su primer época, para ser un actor rítmico, consciente y sometido a una temporalidad teatral

de la Dinámica en la Biomecánica

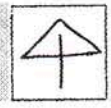
Por Omar Fragapane *

propia, que nada tiene que ver con la cotidiana. Por el camino del Tradicionalismo, llega a otro punto clave de su poética: el grotesco. A partir de su estudio de la Comedia dell'arte estudiará, por un lado, lo grotesco, como la base que ya no abandonará, y por otro, una reflexión sobre la Comedia dell'arte como una técnica de interpretación propia del actor rítmico, inicio de un trabajo que lo llevará a su formulación de la "Biomecánica".
Hacia el tiempo de la revolución, Meyerhold ha madurado su técnica, encuentra un racionalismo que lo fundamenta, una profunda preparación técnica del actor y una concepción del espectáculo. Esta palanca racional posibilitará la aparición de una formulación más coherente de la Biomecánica, en donde se podrán encontrar puntos de contacto con el paradigma de la Física, aplicada al trabajo del actor. La adhesión al Futurismo aporta un dato más a esa posibilidad:

"Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia."

El movimiento, como una nueva ley que gobierna al mundo. Lo dinámico supera a lo estático, el hieratismo es superado por el juego escénico, el movimiento preciso; es la asimilación de la Tecnología al arte, o un arte de la Tecnología, entendiendo a la Tecnología como la aplicación de una herencia científica. La Biomecánica utiliza los tres Principios de la Dinámica, establecida por Newton en el siglo XVI. Los Principios de Inercia, de Acción y Reacción y de Masa, que aunque no se han hallado hasta ahora textos en los que se haga referencia directa a la utilización manifiesta de estos Principios en su técnica, se los puede inferir de la reconstrucción de la técnica que proponía a sus actores.
Su dramaturgia es profundamente racional. La Metafísica, el psicologismo, son rechazados como bases para la génesis del arte. Esta base racionalista, tiene su raíz en el pensamiento científico. Éste comenzó como lo conocemos hoy, a fines de la Edad Media, cuando se cuestionó el sistema Ptoloméico como concepción del Universo y algunos hombres apreciaron que el mundo se movía. La ciencia moderna comenzó a rodar, la concepción del Universo cambió y con ella, la del Hombre. El hombre que desarrolló las fórmulas de este movimiento fue Isaac Newton, quien habló de fuerzas, de gravedad, de luz y espectros; y sin quedarse en la observación, como otros que ya habían acertado con algunas de las mismas, llevó estas a fórmulas matemáticas, y ubicó al hombre en la mecánica de un Universo dinámico, en donde el Todo no sería como antes. Meyerhold recibe esta herencia, a la que se le sumaron muchas más experiencias y fórmulas, y sobre el andamiaje de una mecánica newtoniana, elabora leyes para la mecánica del cuerpo del actor, que son la llegada del pensamiento racionalista a un trabajo que era considerado el resul-

tado de la inspiración, y en el mejor de los casos, de una instrospección. Meyerhold recibe la herencia de Newton a través de las vanguardias artísticas del siglo XX: del Futurismo y del Constructivismo, en donde ya se cruza un eje social de un momento político muy fuerte.
Mayakovski, un poeta con el cual había entrado al frente revolucionario, le da un nuevo sentido a la dramaturgia de Meyerhold. Incorpora el elemento ideológico y político. Este aporte trae como consecuencia inmediata la valoración de la palabra. Con la revolución, Meyerhold pasa a ser Director de la sección teatral y desde allí pretenderá hacer un paralelismo entre revolución social y teatral, para lo cual será clave su unión con Mayakovki. Con el Constructivismo, se desarrolla el concepto de artista-proletario. Una estética Materialista para un nuevo mundo, en donde se esperaba del trabajo un sinónimo de "nueva vida", un arte Productivista. El actor Biomecánico sería el artista proletario hecho hombre de teatro.



La BiOMeCániCa

La Biomecánica fue desarrollada por Meyerhold a lo largo de su historia, y llegó a ser un cuerpo acabado de estudio. Iniciándose casi intuitivamante y llegando a una formulación racional; es un cruce de paradigmas donde se puede ver el desarrollo de la ciencia y de la concepción del Hombre en el Universo en conjunción con las vanguardias artísticas por las que Meyerhold transitó.
La Biomecánica parte de las experiencias con el movimiento y el espacio en los "Studios" pre-revolucionarios que aquel llevaba adelante en su época de director de los teatros imperiales. A partir de los principios Simbolistas, Futuristas, Constructivistas y luego Productivistas, y de todo el recorrido de su poética, llega a formular su "Ley fundamental de la Biomecánica":

"Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos... puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica de su propio cuerpo. Ello le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerzas del organismo humano)". (Meyerhold)

El juego biomecánico es en principio, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall, del salto, del equilibrio, que se conjugan en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales, y sirviendo de medio de expresión de un personaje, que participa en un proceso dinámico. El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores.

Hoy puede leerse esta definición de la Biomecánica:

"La Biomecánica es la parte de la Física que estudia los fenómenos estáticos y dinámicos del sistema osteo-artro-muscular de los organismos humano y animal, con el objeto de obtener el máximo rendimiento al ejecutar los movimientos.
Los movimientos humanos son extremadamente complejos y están controlados por un sistema de retroalimentación cerebral-motora, adquiriendo tal grado de complejidad por la asociación de factores mecánicos y biológicos en la reproducción de los mismos. Esta ciencia interdisciplinaria trata esta conjunción, y las leyes que la gobiernan". (Apuntes de Biomecánica. Cátedra de Biomecánica. Lic. en Educ. Física. U. de Luján.)
Esta definición , que pertenece a la Educación Física, en cierto punto podría ser de Meyerhold, lo cual no es nada casual, por el trabajo de entrenamiento que realizaba con sus actores. La diferencia, tal vez estribe en que la E. Física la utilice como método de estudio, y Meyerhold, como método de creación; y aquí llegamos, sino al aspecto más difícil de reconstruir, quizá al más vago de su "método", ¿qué lugar tienen las emociones en la Biomecánica?:

"De toda una serie de posiciones y estados físicos, nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean con este o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar sentimientos, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas". (Meyerhold)

Esta es la respuesta que da Meyerhold a aquella pregunta. Éste, no sólo busca el máximo rendimiento en el actor sino también posee una poética, por la que su búsqueda se orienta hacia un trabajo expresivo:
"Los movimientos fundados en esta base, se distinguen por su carácter de "danza"; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso, proporciona siempre un cierto placer". (Meyerhold)

En esta frase se condensan los conceptos y las expectativas que había sobre el trabajo, el arte y la política en un momento histórico determinado, y cómo la búsqueda de las emociones estaba orientada hacia un lugar político.

NEwtOn y La BiOMeCániCa

Trataré de aplicar los tres principios fundamentales de la Dinámica establecida por Newton al trabajo del actor, teniendo en cuenta a éste como un Ser mecánico, haciendo una lectura de cómo, tal vez, pudieron haber sido empleados por Meyerhold en su Biomecánica. Si bien no he hallado, hasta ahora, textos en los que se haga referencia direc-

ta a la utilización de estos principios, aventuro una inferencia, al realizar la recostrucción de la técnica que proponía a los actores, a partir de la lectura de sus textos.

Principio de inercia

"Todo cuerpo tiende a permanecer en su estado de reposo o movimiento rectilíneo uniforme, si una fuerza no lo modifica". (Newton)

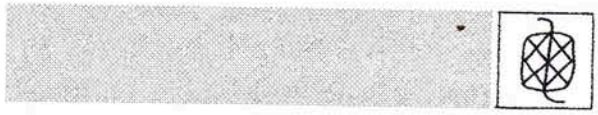
El actor, como masa o grupo de masas, posee una Inercia que lo hace permanecer en su estado actual si una fuerza no lo modifica. Si, por ejemplo, se encuentra de pie, detenido, deberá aplicar fuerzas de distintas intensidades y en distintos puntos de su cuerpo para que éste rompa su inercia, o bien, aplicar una en un lugar preciso que provoque una serie de desequilibrios en un efecto dominó, realizándose la ruptura del estado en el que se encuentra.
El actor debe saber cuales son los puntos exactos donde aplicar esas fuerzas, y cuáles deben ser las intensidades de las mismas para que el movimiento sea preciso y económico, es decir, que por un lado no se produzcan movimientos superfluos, y por otro, el tono muscular sea tal que con el mínimo esfuerzo se logre el fin buscado.

Principio de acción y reacción

"A toda fuerza, que llamaremos Acción, se le opone otra fuerza igual y en sentido contrario, que llamaremos Reacción." (Newton)

Al querer romper la Inercia de su propio cuerpo, el actor, aplica las fuerzas (Acción) en los puntos exactos de su propia masa. Sabiendo que la Masa tiene un peso dado por la acción de la Fuerza de Gravedad, y que el Peso es una fuerza, esta será la Reacción, por lo tanto, la Acción debe ser mayor a la intensidad de la fuerza Peso para que la Masa-actor logre romper su Inercia.

Nuevamente volvemos a notar el papel que juega la tensión muscular en la masa a la que se le aplica la fuerza, ya que de aquella (la tensión) dependerá la Reacción que la Acción (la fuerza) deberá superar. Casi se podría afirmar, que la tensión muscular es una fuerza que hace variar el Peso del cuerpo del actor, es decir, hace variar la Reacción que mantiene la Inercia de su masa.



PrinCipio dE maSa

"La masa de un cuerpo es directamente proporcional a la fuerza aplicada, e inversamente proporcional a la aceleración adquirida." (Newton)

Debido a que la Masa del cuerpo del actor, como toda masa, es constante (cte.) en todo el Universo, el cociente entre la fuerza aplicada y la Aceleración adquirida debe ser cte.. Por lo tanto, el actor, al romper su Inercia del reposo al aplicar una fuerza (Acción) mayor al Peso de su propia Masa (Reacción), adquiere una aceleración.
La condición de constancia de la masa es la que provoca que haya una relación entre la aceleración y la fuerza aplicada, es decir, al aumentar la fuerza necesariamente debe aumentar la aceleración; o dicho de otra manera, es esta masa cte. la que determina que al aplicar una mayor fuerza, aquella adquiera una mayor aceleración.
A partir de aquí se podría abrir otro capítulo, el del cálculo de las velocidades que adquiriría la Masa. Podríamos llegar a saber si éste ingresa en un movimiento uniforme, con velocidad cte., es decir que ingresaría en otra Inercia, o su velocidad variaría al aplicársele continuamente fuerzas en los puntos exactos, o una combinación de estas posibilidades, como sucede en lo coti-diano donde los tres principios actúan casi sin diferenciación y continuamente.

Este estudio, incompleto, sólo pretende ser una puerta de entrada. La investigación continúa hacia una profundización de la relación planteada por el paradigma físico en la Biomecánica. Por una cuestión de espacio, no puedo desenvolverme con mayor amplitud en las explicaciones de la Física propiamente dicha, sólo traté de exponerlo en forma simple y condensada; tal vez, en otra oportunidad, haya más posibilidades de desarrollar el tema y llegar a descubrir si con la Biomecánica, Meyerhold trataba de hallar alguna Ley física que rigiera los sentimientos del actor, utilizando la mecánica universal de su época. Hoy en día, Newton ha sido complementado y la Energía, en todas sus formas, abrió otras posibilidades de una formación actoral científica.

* Profesor de actuación
Actor

Dinámica y Energética del Trabajo Actoral
La sombra de un espectáculo

Por Diego Starosta *

La siguiente nota es parte de un artículo más amplio escrito por Diego Starosta con motivo del estreno del espectáculo "La Boxe". Dicho artículo se denominó "La Sombra de un Espectáculo. Razones y narraciones de un proceso de creación. Apuntes sobre la construcción de la obra La Boxe. Por El Muererio Teatro."

Un nuevo espectáculo, una nueva obra de teatro, significa siempre un nuevo desafío. Se erige en una inevitable posibilidad de sortear el límite establecido por el trabajo anterior más próximo; en el sentido de una nueva búsqueda, con el fin de no repetirse, de indagar en nuevos aspectos estéticos y formales, para justificar y reforzar la idea de "historia creativa" como un proceso en el tiempo de enriquecimientos y variaciones.

En este sentido, frente al inicio de un nuevo proceso de creación, me planteo, en primer término, la búsqueda o la elección de la característica dinámica o energética del trabajo actoral, mucho antes e independientemente de una estética determinada o de la historia a narrar. Me refiero a la búsqueda de la coherencia del nivel de organización dramatúrgico relacionado con el despliegue psicofísico de la actuación. Esto es lo que llamo "la sombra del espectáculo", su esencia dinámica.

Esta búsqueda en el plano pre-expresivo de la acción está relacionada con el aprendizaje de un nuevo lenguaje. Considero que la necesaria artificialidad que tiene que estar presente en la creación teatral o artística, está dada por la posibilidad de construir y aprender conscientemente una manera determinada de comportamiento escénico que tiene que diferenciarse de la que utilizamos cotidianamente,

elaborada sobre la base de nuestro desarrollo como individuos de un determinado contexto sociocultural y que es, por lo tanto, mucho más inconsciente.

Este aprendizaje se posibilita a través de un proceso de asimilación de una técnica o forma codificada que establece una cantidad limitada de "letras" con las que puedo trabajar y escribir en el nuevo "alfabeto". Las posibilidades de alfabetos diferentes son infinitas. El punto es cómo encontrar los límites adecuados para mantener una coherencia, una homogeneidad que contribuya a la particularidad de una obra.

En LA BOXE este punto de partida, este elemento esencial y fundacional fue el entrenamiento pugilístico, la indagación y la asimilación de su técnica, la extracción de sus cualidades energéticas y dinámicas, la subordinación de este lenguaje a determinados principios teatrales fundamentales como la reacción, el equilibrio precario, la construcción de oposiciones, la omisión, así como la subordinación a lo que llamo los estímulos cuantitativos como volumen, ritmo (tempos), niveles espaciales y estímulos cualitativos como ser el trabajo con la imagen de materiales y sustancias diferentes.
(Ej.: aire, tierra, agua, piedra, etc.)
Cabe aclarar que en este caso el resultado estético de la obra está muy relacionado con el punto de partida, pues La Boxe utiliza claramente el boxeo como metáfora para narrar, pero perfectamente podría yo haber utilizado todo este lenguaje primario (la técnica pugilística) para elaborar una puesta que no se remitiese al boxeo en absoluto. Es decir, la posibilidad de independencia creativa entre los niveles de organización dramatúrgica debe existir y es fundamental para crear tensiones que luego se manifiesten en el todo, la dependencia entre las mismas es una arbitrariedad, una elección, y no el único camino posible.

Sobre el boxeo

Siempre me atrajo el boxeo. Antes de comenzar mi camino como hombre de teatro, lo practicaba.

Algunos años después, comencé a utilizar esos conocimientos pugilísticos, en mi entrenamiento como actor, con el fin de adquirir nuevos elementos y dinámicas para mi trabajo.

En este sentido encontré en el boxeo una ejercitación casi fundamental para cualquier actor. El hecho de aprender un

lenguaje que se constituye en una construcción artificial y consciente con relación al comportamiento cotidiano, y la búsqueda de la "realidad" de las acciones que conlleva dicho comportamiento, generan una modificación en el sistema psicomotriz del actor que resulta un foco de atracción muy potente para el espectador.

Dos principios importantes para la actuación que encontramos en el boxeo son, dicho en breves palabras los siguientes. Reacción: Un boxeador, básicamente, reacciona a su oponente así como un actor más que accionar construye cadenas o secuencias de reacciones. Precisión: Para ser eficaz en su tarea de atingir a su oponente, un boxeador, debe ser preciso en sus acciones y desplazamientos como un actor debe serlo para que sus acciones sean creíbles, reales (no realistas), orgánicas.

Esto en cuanto a su sentido más práctico o técnico, pero como inicié este punto, siempre me atrajo el boxeo como hecho general, como mundo en particular. Fue ésta atracción la que posibilitó la relación estrecha entre el punto de partida (o la búsqueda de la escencialidad dinámica) y la idea narrativa y estética de la obra.

Esta atracción por el arte de los puños no significa una toma de postura a favor o en contra del mismo. No me pregunto si es bueno o es malo. Ni tampoco es éste el punto que aquí estoy tratando, pero el boxeo es, sin duda, una de esas actividades del ser humano que alberga varias paradojas, un hecho que encierra más preguntas que respuestas en cuanto a su pertenencia al mundo del ser humano civilizado; y es una tarea indudablemente compleja hallar esas respuestas; y a pesar de que en una primera instancia la elección fue arbitraria y personal, toda esa complejidad y universalidad de este mundo único, cerrado y autorreferencial, toda su paradoja, no tuvo otro destino que el de volcarse en favor de la construcción del espectáculo. Es decir, no fue sólo su técnica la que transmutó en dinámicas para los actores y formas para ésta puesta, sino que en su ambigüedad y complejidad, en sus características culturales y filosóficas, encontré analogías para narrar mi historia.

Sobre el trabajo de las acciones físicas en el espacio

En LA BOXE, la herramienta dinámica que sustenta el trabajo de los actores es el pugilismo o más precisamente, su lenguaje en

cuanto a acciones, ritmos e interacciones con el espacio.

El primer paso fue adquirir, incorporar ese lenguaje, ejercitar la dinámica del pensamiento para realizar correctamente ese trabajo particular. La segunda instancia fue llevar esa dinámica a la ejecución de otro tipo de acciones (que no tuvieran que ver necesariamente con los golpes). De esta forma logramos en el trabajo de los actores un núcleo común, un tipo de energía similar, que, de todas formas variaba de acuerdo a las características individuales de cada uno de los mismos y que iba más allá de la manifestación formal del boxeo. Desde aquí partimos para la construcción de las secuencias de acciones, reacciones, interacciones con el espacio y con los demás actores. Cada actor fue creando a lo largo del proceso, sobre la base de improvisaciones o directamente, secuencias individuales a partir de textos, imágenes, asociaciones particulares, secuencias de otros compañeros, etc., que luego se iban montando en la línea principal de la dramaturgia general.

La precisión, la claridad, la independencia en el ámbito creativo y la riqueza individual de cada uno de éstos materiales fueron fundamentales a la hora de hacerlos interactuar, pues la posibilidad de riqueza general y de tensiones escénicas iba a resultar mucho mayor en tanto y en cuanto los materiales particulares tuvieran un alto grado de elaboración. Para ello hablamos constantemente de la dramaturgia de cada secuencia o, incluso, de cada acción, antes de su relación con la dramaturgia general. El hecho de construir y la posibilidad de repetir una secuencia con mucha precisión es lo que le dio a cada actor la posibilidad de enriquecerla a través del trabajo de variaciones de sus ritmos, de los volúmenes de las acciones, de los desplazamientos en el espacio, etc., así como la posibilidad de modificarla al enfrentarla con otra partitura de otro actor, o con una melodía, o al agregarle un objeto, como algunos ejemplos entre muchas posibilidades más. Por otro lado, todo este biomecanicismo consciente y controlado es lo que permite, y permitió, la posibilidad de las sorpresas, de lo inesperado, de las sugestiones y las opiniones del azar, tanto en el trabajo individual como en las interacciones conjuntas a la hora del montaje.

* Actor
Director de teatro

Ultima Página
Ustedes y Nosotros

Ritornello es una publicación abierta al intercambio de artículos, referidos a la problemática de la pedagogía actoral.

Queremos abrir una vía de comunicación mutua:
(comentarios, críticas, mensajes, felicitaciones, felicitaciones, felicitaciones, felicitaciones, felicitaciones, etc.)

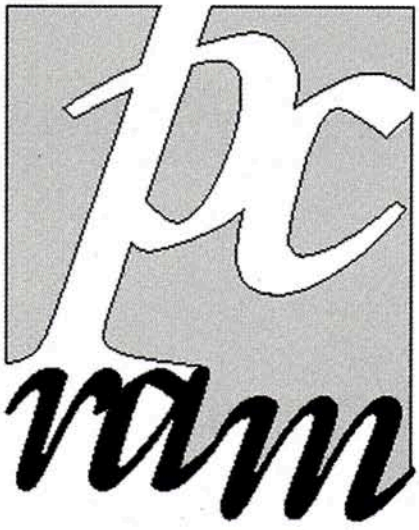
Correo: Pje. Prudan 1310 1° "A" - CP: 1242
E-Mail: ritornello@tutopia.com
Teléfonos: 4957-3843 / 4923-1916

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

Si quiere recibir via mail 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".

Esta es una publicación independiente.
La intención editorial es sacar un nuevo número en cada trimestre del año.
Para lograr este objetivo, necesitamos del apoyo de ustedes, nuestros lectores, a través de avisos publicitarios.

Hasta el próximo número (depende de ustedes y nosotros).



En comercio exterior,
tenga la certeza de estar bien informado.
Elija PCRAM.

solicite demostración al 4334 - 1034 (líneas rotativas)

ediciones aduaneras s.r.l. defensa 247 (1065) buenos aires - fax 4334-1074
http://www.pcram.com.ar e-mail: info@pcram.com.ar

Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires

Publicaciones
Supervisión y Capacitación Pedagógica
Investigación y Perfeccionamiento
Encuentros Inter y Transdisciplinarios
Talleres

Humahuaca 3549 (1191) Capital Federal - Tel.: 4957-3843 / 4923-1916
E-mail: elcirculo@tutopia.com