

Actuación

Eugenia Mosteiro (*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Resumen: En la comisión de la tarde se desarrollaron variadas temáticas que tenían que ver con las problemáticas del trabajo del actor y del director en función de su instrumento y del espacio escénico, su técnica actoral, su registro corporal y emocional, su crítica y su propia experiencia desde lo personal y artístico.

Palabras clave: Actuación – autonomía – cámara – cuerpo - espacio – escena – experiencia – desnudo – dirección – fracaso – miedo – reflexión - tecnología

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 98]

Me pregunto: ¿Qué es el miedo? ¿A qué le tienen miedo ¿A no llegar a la cima? ¿A no ser exitosos? ¿A ser exitosos? ¿A enamorarse? ¿A no ser amado? ¿Miedo a engordar? El miedo es una emoción básica de todo ser humano. Si no tuviéramos miedo entraríamos en situaciones peligrosas que podrían ponernos en riesgo. El pánico escénico no es otra cosa que nuestros propios miedos, es esa sensación de angustia que tenemos frente a una amenaza. Físicamente hay distintos lugares donde se manifiesta el miedo en el cuerpo, por ejemplo, a través de la garganta, la panza, etc. Notoriamente sucede que a veces antes de salir a escena, nos preguntamos: tengo miedo de olvidarme la letra, no me van a escuchar, y si me olvido de darle el pie a mi compañero y así una lista interminable de supuestos miedos que se guardan en nuestro cuerpo como emociones positivas o negativas. Desde el *coaching* ontológico, según la mirada que tengamos respecto de la emoción del miedo, es decir nuestras creencias que tengamos asociadas al miedo serán nuestras acciones y nuestros resultados. Por lo tanto, el miedo no es un problema, es un valioso indicador. Estamos acostumbrados en nuestra cultura a que el miedo perturba, y por lo general aparece cuando comparamos nuestros recursos frente a nuestras amenazas. Entonces, si tenemos miedo de olvidarnos la letra, por ejemplo, uno de los recursos que podemos hacer es aumentar e identificar que recurso faltante estoy necesitando, un recurso puede ser estudiar mejor la letra, pedirle a un compañero que nos tome la letra, etc. Son nuestros pensamientos que nos inhabilitan a accionar correctamente y tal vez, nunca pase que nos olvidemos la letra, lo que sucede es que estamos pensando a futuro y la realidad es el aquí y ahora, es decir el presente. Muchos de nuestros pensamientos que tenemos durante el día, la mayoría de ellos no suceden. Lo mismo pasa en el escenario. Para finalizar, si queremos hacer un buen uso del miedo y no morir en el intento, debemos transformar el miedo que nos paraliza, nos inhibe y nos angustia por un miedo que utiliza la señal del miedo para desarrollar nuestros recursos faltantes e reinterpretar las amenazas. Y como dice *Woody Allen*: “El miedo es mi compañero más fiel, jamás me ha engañado.” Darío Hernán López habla en su ponencia que existe la posibilidad de que en algunos de sus papeles el director

decida el desnudo en escena del actor y que el actor tiene ciertos permitidos arriba del escenario que la población en general no. Esto quiere decir, que dentro de una norma y contexto, el actor sigue un texto y una bajada del director, no hay problema con la ley. En cambio si uno sale a la calle desnudo ya tiene otro significado, es locura. El desnudo artístico sobre el cuerpo es el eje de esta ponencia. Desde lo semiótico está más cerca de la dramaturgia, es decir, el cuento que se quiere contar como actor, y que el recurso es el cuerpo sin ropa. Desde lo estético, son las imágenes que el director quiere proponer, y que detona significados al público. ¿Qué queremos contar del desnudo en el teatro? Nos remontamos a la Grecia Antigua, y desde el signo (semiótica) aparecen las fiestas de la fertilidad, la sexualidad. En Roma, lo erótico, el circo (sadismo), en el Cristianismo, el cuerpo pecado, en El hombre Medieval, el estado natural, la inocencia, en el Renacimiento, se rescata lo clásico, la belleza, en el S XIX la desnudez, el *Strip-tease*, en la Post Primera Guerra Mundial, era romper con tabúes, el cuerpo físico, en la post Segunda Guerra Mundial, era el desnudo político y social, la desnudez tenía que ver más con lo salvaje. El desnudo siempre tomó su protagonismo en todas las épocas, ya llegando al teatro comercial toma la desnudez y se convierte en un exhibicionismo y en un cuerpo mercancía. La relación del desnudo con el actor casi siempre atraviesa la crítica como provocadora.

Sergio Albornoz, actor que dirige y docente de la U.N.A, nos habla de la actuación frente a cámara partiendo de sus propias experiencias y su devenir en algunos conceptos con sus estudiantes en clase, y cómo el actor opera con esta herramienta, es decir, la cámara muestra lo que ve el estudiante como un actor autónomo. La primera problemática que comenta Pablo, es que los estudiantes principiantes dicen que siempre hicieron actuación pero no frente a cámara. Él hace una diferencia y la llama actuación tradicional para diferenciarla de la actuación frente a cámara, y que hay muy poco de verdad y mucho de mito ¿Qué se quiere decir con esto? En la parte de verdad se puede encuadrar la continuidad de cómo se filma una película para un actor, una actriz, en cambio en la parte de mito, la forma de ver de Pablo, se le quiere vender a muchos actores que existen

tips para actuación frente a cámara y eso es mentira. Entonces, se comienza a derribar mitos, y uno de ellos al realizar ejercicios, es reconocer su propia imagen a través de escenas de películas o series, y esto es un problema, pues se está obturando la imagen cuando se ven a través de la cámara. Los actores realizan operaciones inconscientes, significa operaciones a pesar de ellos, no las pueden controlar y lo más importante es que no las registran, se ven al momento del visionado. La cámara se utiliza como objetiva, significa que registra lo que se ve, mientras que la actuación tradicional depende de factores externos, como el director, etc. Por este motivo, Pablo plantea que el actor tiene que ser su propio material, quiere decir, que se tomen como objeto de estudio, que sean autónomos. Algunos tips, como ser las condiciones de posibilidad es la técnica, pero al momento de salir a escena, esta misma tiene que desaparecer. El actor no debe decir el texto de memoria, en cambio ir conociéndose con su decir del texto en escena. Las marcas en escena son importantes, pero que sean lugares de tránsito y no de posiciones, sino nuevamente aparece la tensión en escena. Otras condiciones son el vestuario y los objetos en escena.

¿Cómo influye la tecnología en el trabajo del actor?

Verónica Alegre es licenciada en actuación recibida en la U.N.A y se está preparando para ser docente y una de sus materias fue tecnología y es así como le surgió dar esta charla. La ponencia básicamente trata sobre el concepto de la tecnología en el trabajo del actor fuera de la escena, no dentro de la escena, porque considera que dentro hay muchísimas técnicas, y por fuera lo que quiere el actor es conseguir trabajo y vivir de la actuación. Con respecto a la tecnología el concepto es que son herramientas que extienden las habilidades humanas. Hoy en día no hay que pelearse con la tecnología, sino amigarse. Tanto la palabra arte como tecnología derivan del griego *techne*, técnica. Ambos son oficios. Para el vínculo entre el actor y la tecnología Verónica utiliza como punto de partida las preguntas realizadas por el visionario y filósofo canadiense McLuhan, que escribió sobre la aldea global, es decir internet, redes y como a través de la comunicación nos iba cambiando a los seres humanos; ella traslada la idea de las preguntas de McLuhan y lo lleva al universo actoral. Nos preguntamos ¿Qué se sube a las redes sociales? ¿Qué aumenta estar en las redes sociales? ¿Qué cosas disminuye o elimina? Según ella hay que subir fotos producidas y no tanto a las redes sociales, porque los productores y directores sí ven el material pero fundamentalmente saber qué se quiere decir desde la vestimenta e imagen. También utilizar las redes para un buen fin desde dejar por ejemplo un mensaje masivo. Ella considera que los actores son creativos para subir sus materiales a sus redes sabiendo qué se quiere mostrar y qué se quiere ser, lo que uno sube, es lo que uno es.

Martín Caminos comienza su ponencia diciendo que actuar lo cómico implica para el actor un entrenamiento particular que significa adentrarnos no solamente en la creación de un personaje que vive determinado conflicto sino también en la investigación para poder encon-

trar ese tiempo particular que la comedia requiere, y como les explica a los estudiantes cuando le preguntan cuánto es ese tiempo, él les dice que no se puede contar, el tiempo de la comedia es orgánico. Muchas veces el actor lo trae de antes, es como una habilidad, algo que una persona ya trae de manera innata, que es la capacidad de generar la risa, de manejar la situación actoral con el tiempo requerido, por ejemplo para el remate. Un ejemplo burdo, alguien nos cuenta un chiste y nos morimos de risa, pero ese mismo chiste, con ese mismo texto contado por otra persona no provoca gracia, pero ¿cómo puede ser si el texto es el mismo, qué pasa ahí que no es gracioso? Ocurre que quien lo cuenta en este caso no maneja el tiempo cómico, la pausa necesaria, los sonidos, la entonación, el gesto. El tiempo de lo cómico, de la comedia es mucho más complejo de lo que parece. El remate, ¿qué es el remate? Es el final de una construcción, el efecto cómico se efectiviza en esas últimas palabras o palabra del texto que rompe con la construcción de ensueño que se creó. O sea, construimos algo en una línea y de repente esa línea se quiebra, por ejemplo: una mujer sale vestida de su cuarto en su mansión, está espléndida, deslumbrante pisa el primer escalón de su escalera majestuosa y se da un golpazo quedando totalmente desvincijada. ¿Qué pasó ahí? Algo que se construía y que iba en una línea determinada se quiebra, en ese caso Pablo está dando un ejemplo de gag visual. Pero con el texto pasa lo mismo, el texto viene en una línea y esa línea se quiebra, ese quiebre nos sorprende y nos hace reír, no lo esperamos y a la vez también nos sorprende, lo reconocemos, o nos reconocemos, otro factor importante de lo cómico, el espectador reconoce la situación que se muestra, o se reconoce en ella. En la actuación cómica lo que se genera es que la gente se ría de una tragedia, de una desgracia del personaje, de su conflicto. Esas historias están contadas, interpretadas, actuadas de una manera particular, de cómo lo contamos, y eso produce en la otra persona el efecto risible. Gustavo Volpin dice que andar por la vida y pisar un escenario pueden tener demasiados puntos en común. El primer punto en común es que ambos tránsitos se realizan con el cuerpo. El cuerpo de uno, el del otro, el de tu vecina/o tiene las mismas herramientas. El cuerpo humano es una gran herramienta. En él se encuentran todas las posibilidades para realizar cualquier tarea sobre el planeta y fuera de él. Si uno se mantiene en el plano del escenario teatral, el cuerpo -que es cuerpo y voz- es también instinto e intuición, razón, erotismo, vínculo, sentimientos, vibraciones, imaginación, espiritualidad. El cuerpo es la gran herramienta de un artista que transita los escenarios teatrales. Su experiencia con sus estudiantes y actores le ha permitido desarrollar una técnica basada en los chakras o centros de energía. Cada chakra es una glándula de nuestro cuerpo que remite a una función específica y es algo que uno conoce porque uno lo viene utilizando desde que nació. Al conectarse uno con la sensualidad, al hablar, al imaginar, al dar un abrazo, al salir corriendo, al acercarse a alguien, en todas estas situaciones, y muchas otras más, se necesita estar centrado en alguna parte del cuerpo para realizar alguna de estas acciones, y se hace de manera incons-

ciente e intuitiva. Teatro a la altura de tus ojos es la escuela que, en el barrio de Belgrano, trabaja sobre estos basamentos. Tanto los ejercicios de expresión corporal, como los de la voz van unidos a partir de los chakras. Cuerpo y voz son inseparables cuando uno sabe en donde radica el punto que los une.

Romina Triunfo y Florencia Tenaglia son actrices, licenciadas en Actuación de la U.N.A y actuales docentes de la carrera. Existen para ellas muchos aspectos de la actuación que les preocupan, el que exponen es el fracaso, y comentan que actúan para disfrutar y no para fracasar. En muchas ocasiones el actor fracasa porque no está en el aquí y en el ahora, y por ende el actor se fuga y no se permite estar. No se puede tener al fracaso como propio enemigo, porque entonces uno se olvida de lo que está haciendo, y se pierde el foco. Fracasar con alegría es la idea de ambas como punto de entrada para entrenar. A continuación se extraen algunos conceptos de la lectura que realizó Florencia a modo informativo y reflexivo acerca del disfrute en el trabajo actoral. La primera pregunta que se hacen es ¿cómo se construye el disfrute? Es una construcción ya que parte de una actividad voluntaria de hacer. El actor se exige a sí mismo, y cuando no disfruta se convierte en una demanda. Florencia especifica que cuando el actor se corre del foco del disfrute como objetivo y se ocupa de su trabajo como actor, el disfrute aparece como una consecuencia, y es donde el mismo actor se puede amigar con la idea del fracaso, es decir a pesar de este mismo, la idea es el disfrute en la escena, desdramatizando sus equivocaciones y tomándolas a su favor. Entonces, entender el fracaso como parte de, es un elemento más a favor del actor, y esto es lo que llaman Romina y Florencia fracasar con alegría. Habilitar el disfrute le permite al actor trabajar desde uno mismo y para uno mismo, y cuando uno deja de preocuparse en la actuación y pasa a ocuparse en la actuación, todo es agua para el molino, por ende uno disfruta, y tiene un propio registro. Ezequiel Radusky es actor formado en Tucumán en la escuela de teatro y director de cine. Comenta que en 2009 presentó un proyecto que no se le dio en el teatro, pero si en formato audiovisual presentado al INCAA, donde ganaron y pudo codirigirla con su socio; a partir de esta filmación se quedó del lado del cine. Ha experimentado también coacheo con algunos actores, esto le permite transitar desde el lado del actor-director, es decir, estar dentro y fuera de la escena, ya que el actor cuando compone su personaje, tiene la capacidad de mirarse, y así poder ser autónomo. Su ponencia básicamente es el eje de la actuación en la puesta de escena. ¿Qué quiere decir con esto Ezequiel? Se pregunta así mismo porqué se separa la dirección de actores de la dirección en el cine. En las clases Ezequiel le proponía ensayar a los directores las escenas y a ellos no le interesaban. Tampoco les interesaba contratar a actores, ni pasar por la experiencia ellos mismos como actores para saber luego como dirigir a estos mismos en un set de filmación. Caso contrario, si a los actores les interesaba actuar frente a cámara. En cine actuar es lo más parecido a actuar como en la actuación teatral, el resto

con respecto a la cámara te lo dice el director de fotografía, la asistente de dirección. Él habla de un replanteo a nivel educativo y que en general hay un cuatrimestre de dirección de actores, y no es suficiente, y que los directores entonces casi no los soportan a los actores. Es importante el cómo llegar a los actores, y la mayoría de los directores no saben cómo transitarlo porque carecen de buena calidad de estudio con respecto a la actuación. Ezequiel considera, dado esta reflexión que hay desniveles de actuación en el cine, dado los roles protagonistas, la inclusión del coach, y los grandes egos entre el director y los demás participantes actores. Lo importante en una filmación es la escena, y la escena son los actores. Es el director el que tiene que tener la relación directa con los actores, pero el semillero en varias escuelas, está separada la relación del proceso del actor-director.

Conclusión

Se tomaron como cierre y reflexión algunas palabras disparadoras como ser exigencia, demanda, disfrute, Instagram, aprender, aprehender, humor, aceptarse, jugar, juzgar, exposición, resultado, performance, timonear su propio proceso, inclusión, trabajar para uno mismo, estar presente. Entender que frente a la exigencia, otra manera de ver el resultado es desde la excelencia, y no desde la exigencia, porque cuando uno se exige como actor y no logra el resultado se frustra, en cambio desde la excelencia es dar lo mejor que uno puede dentro de sus posibilidades, el aceptarse en escena es ir disfrutando con alegría lo propio y aceptando el fracaso también con alegría, siempre y cuando dentro de las posibilidades de cada uno de acuerdo a sus pensamientos y emociones, sepa que uno puede elegir cuales son las herramientas para incorporar y salir de esa zona de confort.

Expositores

- Eugenia Mosteiro: *El pánico escénico. Como vencer al miedo y no morir en el intento*
- Darío Hernán López: *El desnudo en la actuación*
- Sergio Albornoz: *La actuación frente a cámara, un viaje de autonomía*
- Verónica Silvia Alegre: *¿Cómo influye la tecnología en el trabajo del actor?*
- Martín Caminos: *Actuar lo cómico*
- Gustavo Volpín: *El cuerpo es el verdadero espacio escénico*
- María Florencia Tenaglia; María Romina: *Triunfo Fracasar con alegría. Una reflexión sobre el disfrute de la escena*
- Ezequiel Radusky: *La actuación como el eje fundamental de la dirección cinematográfica*

Abstract: In the afternoon commission, various themes were developed that had to do with the problems of the actor and director's work depending on their instrument and the stage space, their acting technique, their body and emotional register, their criticism and their own experience from the personal and artistic point of view.

Keywords: Performance - autonomy - camera - body - space - scene - experience - nude - direction - failure - fear - reflection - technology

Palavras chave: Desempenho - autonomia - câmera - corpo - espaço - cena - experiência - nu - direção - falha - medo - reflexão - tecnologia

Resumo: Na comissão da tarde, foram desenvolvidos vários temas relacionados aos problemas do trabalho do ator e diretor, dependendo do instrumento e do espaço do palco, da técnica de atuação, do corpo e do registro emocional, da crítica e da própria experiência. do ponto de vista pessoal e artístico.

^(*) **Eugenia Mosteiro.** Coach Ontológico Profesional. Asesora de Imagen. Actriz. Caracterizadora Teatral. Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculos de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Escenografía, vestuario y procesos creativos

Eugenia Mosteiro ^(*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Resumen: En la comisión de la mañana se presentaron los catorce expositores con sus respectivas temáticas, y particularmente tenían un eje en común. La labor del artista- profesional en relación con la obra, su interacción con el público, el discurso y el accionar reflexivo dependiendo de los procesos creativos y producciones independientes, los planteamientos de los distintos rubros desde la escenografía, el vestuario, la fotografía, la iluminación, el maquillaje, la coreografía, el collage, la técnica de sublimación, la dirección de arte, la puesta en escena y los diferentes enfoques entre el creador y el resultado final.

Palabras clave: arte – cuerpo – comunicación – espacio – equipo – experiencia - interacción – interdisciplina – proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101]

Eugenia Mosteiro se desempeña como caracterizadora teatral y comenta como es su método profesional y artístico para lograr un correcto maquillaje en el artista. Tener presente el cuerpo pues este mismo cumple un rol fundamental. Parte de un concepto de intervención para construir un cuerpo en particular. Si bien el vestuario es el que permite habitar el mundo creativo del personaje, en el momento de tener que caracterizar un rostro, ella crea un recorrido que interviene no solamente el cuerpo, sino que fundamentalmente es la gestualidad y la emoción pura del actor para que finalmente ese ensamble entre el rostro y el cuerpo sea expresivo. Cuando un actor se maquilla y no logra encontrar su personaje desde su rol, se cuestionan ciertas problemáticas. Algunas respuestas se pueden encontrar a partir de ciertas preguntas, como ser ¿Qué ves cuando te ves? ¿Qué le pasa a tu cuerpo? ¿Qué siente tu cuerpo? ¿Dónde está tu emoción en tu cuerpo? ¿Qué escuchas? ¿A dónde miras? ¿Qué oles? ¿Qué querrás transmitir en tu rostro? El actor toma conciencia desde un juego lúdico, y adquiere el compromiso para animarse y permitirse verse transformado en ese nuevo personaje donde el maquillaje es como un tul (metafóricamente), que oculta una identidad para mutar a una ficción verdadera o falsa. El actor se identifica con su cruce gestual, suaviza las líneas propias del rostro con la técnica del claro-oscuro, y con las herramientas y productos de maquillaje. Asimismo, maquillar no es solamente dejar una cara bonita o líneas de expresión sin sentido, maquillar correctamente implica un gran desafío. Significa que no se vea el maquillaje, sino que intervenga un rostro

transformado y materializado. Un trabajo individual y en equipo dependiendo del proyecto donde interfieren además nuestras formas de pensar, sentir y hacer, y en donde la palabra, el cuerpo, la emoción y el rostro se aúnan en un recorrido perfectamente diseñado que cumple su función en escena.

Luciana Chocha comienza su charla relatando que de muy temprana edad, le gustaba hacer collage y sus imágenes que muestra en las filmas demuestran un gran recorrido no solamente emocional, sino artístico. Se trata de una serie de collages originales, únicos, hechos a mano. Expone que en 2019 nace como expresión de un proceso personal, su serie de collage manual “Mujer que brota y florece” en las que ella crea un relato visual de la reconexión de la femina con la naturaleza, sus tiempos, sus formas, su ciclicidad y su evolución. Explica que la realidad es que luego de mucho tiempo de vivir un femenino fracturado, se está transitando una restauración orgánica que da forma a un nuevo femenino. La técnica de collage, que parte de fragmentos para formar una reunión; esta misma la ayuda a ella a reforzar la idea de su relato visual. Fragmentos unidos con creatividad dan a luz una nueva bella forma. Por último, comparte su experiencia con el público y dice que la gente que observa sus collages los va tocando mágicamente con las manos y descubriendo el propio camino del collage.

Ana Paula Hall es artista visual y piensa su práctica desde el bioarte, entre el arte, la naturaleza y la ciencia. Experimenta el soporte y el concepto textil para materializar sus obras en diferentes lenguajes, un diálogo con la biología desde una temática y desde una morfología or-