

Reflexiones para un modelo tecnológico del trabajo del actor.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Ramiro Guggiari (*) y Karina Wainschenker (**)

Resumen: La presente propuesta tiene por objetivo la formulación de un modelo tecnológico para el trabajo actoral, como hipótesis de partida que buscamos profundizar en el tiempo. Actualmente, a modo de inicio para la experimentación y, con objetivos investigativos, pedagógicos y creativos, hemos organizado el mismo en tres momentos analíticos: del trabajo vivencial, del trabajo biomecánico y del trabajo escenocompositivo; y un cuarto momento sintético-sinérgico. Buscamos lograr contar con un modelo ordenado y claro, y plasmarlo a futuro en una publicación escrita que sirva tanto como referencia para el actor como para directores y formadores.

Palabras clave: teatro - tecnología - experimentación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 142]

I. Introducción: Elementos para un análisis constructivo del trabajo actoral

a. Aclaraciones teóricas

¿Qué es actuar? ¿En qué consiste, técnicamente, el trabajo del actor? El presente trabajo parte de estas preguntas y conforma así una propuesta para comenzar una investigación sobre los aspectos técnicos del trabajo del actor. Cuando decimos “investigación” usamos la palabra en su sentido artístico, y no en su sentido estrictamente académico, aunque sí en un sentido teórico o, mejor, teórico-práctico: el tipo de teoría que produce la praxis del oficio artístico.

Si como espectadores vemos a un actor y algo de él nos atrae, nos seduce, nos enamora, nos conmueve... decimos que “nos gusta cómo actúa”, “nos gusta lo que hace”, “lo que expresa”; pero la pregunta tecnológica, en cambio, plantea: ¿cómo, técnicamente, hace lo que hace?, ¿cómo procede técnicamente?, ¿qué es lo que hace tal que genera este efecto que nos gusta tanto?, ¿cuáles son los recursos y procedimientos objetivos de que se sirve para ejecutar su acto creador?, ¿son, acaso, recursos y procedimientos físicos, emocionales, perceptuales, espirituales, intelectuales?, ¿todo eso junto?, ¿alguna otra cosa?

Para establecer algunas reflexiones conceptuales, diremos que no es lo mismo “técnica” que “tecnología”. Con “técnica actoral” nos referimos a un conjunto de recursos y procedimientos objetivos de los que se sirve el actor en su acto creador. Las diferentes técnicas del actor “pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes pero implícitas en el quehacer y la repetición de la práctica teatral” (Barba, 1999: 25). En cambio, con “tecnología” nos referimos a una técnica o conjunto de técnicas aplicadas en conjunto con un conocimiento que acompaña y comprende dicha ejecución. Es decir, como dice Barba, una técnica podría ser puesta en funcionamiento sin que el ejecutante sea consciente de que está haciendo uso de la misma, pero una tecnología implica necesariamente una comprensión consciente y voluntaria tanto de la técnica como de su utilización, utilidad y puesta en funcionamiento. De esta manera, una tecnología implica que existe un fin determinado desde el punto de vista de su aprovechamiento, su funciona-

lidad y su aplicabilidad. Una tecnología, a diferencia de una técnica, es, además, necesariamente histórica, puesto que resulta de la acumulación de conocimientos y saberes que la sociedad desarrolla a través del tiempo y la historia alrededor de un problema y las posibles formas de resolverlo.

La RAE define “tecnología” como: “conjunto de teorías y técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico”, es decir que, cuando hablamos de tecnología actoral, hablamos de un conjunto, no solamente de técnicas, sino también de conocimientos teóricos que permiten el aprovechamiento práctico de lo que, en el actor, llamaríamos el “potencial de trabajo”. Esto vendría a ser todo aquello con lo que cuenta el actor previamente como materia prima, lo que incluye su cuerpo, su espíritu y su mente: todo el ser del actor integralmente hablando, o sea, todo lo que pueda ser puesto en funcionamiento en un acto creativo actoral. “Tecnología”, etimológicamente, incluye ciertamente *techné*, pero también incluye *logos*, y así encierra dos elementos: técnica y palabra, estudio, teoría, comprensión, pensamiento. Una tecnología implica una comprensión que complementa a la técnica, que funciona en conjunto con ella.

Es cierto que la palabra “tecnología” tiene, en su uso cotidiano, un sentido vinculado a aquel conjunto de lógicas, técnicas y saberes científicos que se aplican en la producción de objetos industriales. El matrimonio entre el *episteme* científico y la actividad industrial ha llevado a que, en la modernidad, la producción de saberes, lógicas y técnicas se haya volcado al modo de producción. Por ello, en este período, la palabra “tecnología” conserva esa acepción que le otorga su uso corriente, que la asocia a la producción industrial y al conocimiento científico. En los últimos decenios, acudimos al contexto de una sociedad llamada “de la información” o “de la comunicación” propia de las sociedades postindustriales. En este marco, la utilización del concepto de tecnología suele vincularse directamente con la idea de Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (NTICs).

Pero, como hemos señalado, la palabra “tecnología” puede referir a saberes y técnicas humanas anteriores

a la revolución industrial, y anteriores incluso a la consolidación de las ciencias modernas y posmodernas: un lápiz o una rueda, y otros inventos antiquísimos, también son productos y recursos de la tecnología. De esa forma, podemos ensanchar la acepción de la palabra tecnología, en tanto quitamos la obligatoriedad del carácter científico del conocimiento o el carácter industrial de la producción. Podemos extender dicho concepto aún más si pensamos que esa producción no necesariamente es de un objeto material; hoy en día hablamos de producción de conocimiento, o producción de un efecto social, cultural, artístico, entre otros.

Para concluir, entendiendo de manera amplia el término “tecnología” podemos definirlo como cualquier conjunto de técnicas, lógicas y saberes dispuestos a fin de producir un determinado efecto o de resolver un determinado problema. En este contexto de ampliación del concepto de tecnología hablamos de “tecnologías del trabajo actoral”.

El presente trabajo parte de una hipótesis de investigación sobre técnicas y tecnologías actorales para la formulación de un modelo tecnológico del trabajo del actor. La palabra “trabajo” es importante porque nos estamos refiriendo al aspecto concreto, material, físico, observable e inteligible del arte actoral.

Retomando la definición de “técnica” como conjunto de recursos y procedimientos de que se sirve el actor en su acto creador, cabe aclarar que no entendemos lo mismo por “recurso” que por “procedimiento”. El primero refiere a un medio o elemento que adquiere tal cualidad (la de “recurso”) en tanto es puesta en uso, en funcionamiento o en utilización para un fin determinado, pero que, como elemento potencial, preexiste a ese uso. Por ejemplo, el cuerpo, su elasticidad, la mente y sus recuerdos, etcétera, existen de por sí, pero se transforman en recursos actorales en tanto son puestos en funcionamiento en un acto creativo actoral. El procedimiento, en cambio, implica una acción, generalmente metódica, una ejecución voluntaria con un fin determinado. El proceder implica una dinámica, mientras que el recurso reviste un carácter más estático.

b. Antecedentes de este trabajo

Esta propuesta de investigación ha sido desarrollada y puesta a prueba en algunas experiencias en los recientes años en que hemos estado trabajando e investigando en el campo específico de las Técnicas de Actuación.

La primera de ellas fue en el año 2010 en el marco de una Compañía de Arte Escénico de la que formamos parte. La llamamos “La Morante” en honor a Luis Ambrosio Morante, teatrista rioplatense de la Revolución de Mayo, y nos propusimos unos objetivos específicamente investigativos y experimentales, entrando así en contacto con un debate sobre la multiplicidad de técnicas de actuación vigentes en la Buenos Aires de hoy, y la posibilidad de aunar estas distintas propuestas estéticas desde una mirada tecnológica del trabajo actoral. Luego, junto a Catalina Briski, quien también había formado parte de “La Morante”, dictamos en el año 2012 el Workshop: “Técnicas del Actor en Escena”, oportunidad que aprovechamos para continuar desarrollando nuestras hipótesis. Lo mismo hicimos en el año 2013 en

el Taller de Técnicas de Actuación dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a través de la Secretaría de Extensión Universitaria.

En estas experiencias partimos de las mismas preguntas con las que comenzamos este trabajo: ¿qué es actuar?, ¿qué es un actor?, ¿es vivir verdaderamente las emociones de un personaje?, ¿es bailar una danza que permite palabras y gestos?, ¿es componer una imagen tridimensional, perceptible por todos los sentidos, sobre un espacio escénico?

La experiencia que detonó estas preguntas, quizás por ser la primera, fue La Morante. Ahí comenzó la búsqueda de un modelo de análisis para el trabajo del actor que nos sirviera como herramienta tanto para el estudio como para la creación teatral. El proyecto, concretamente, consistía en jornadas semanales de entrenamiento actoral a cargo de distintos miembros del grupo que luego eran seguidas por sesiones de debate y reflexión sobre los principios técnicos de cada ejercicio. La Compañía estaba formada mayormente por actores aunque, entre los diez integrantes, también contábamos con bailarines y músicos. Lo más interesante era que cada uno de nosotros provenía de formaciones distintas, muchas de ellas aparentemente opuestas en sus objetivos estéticos.

Comenzamos a preguntarnos: ¿cómo aprendimos a actuar?, ¿qué nos enseñaron?, ¿qué tipos de procedimientos usamos nosotros? La primera (y celeberrima) diferencia que encontramos fue la diferencia entre procedimientos internos y externos. Es decir, aquellos que involucran la psiquis del actor, su mente, sus emociones, su vida interior, por un lado; y, por el otro, los que involucran su exterioridad, su cuerpo, las condiciones físicas de sí mismo y del espacio. Pero la diferencia no termina ahí: además, hay varios tipos de procedimientos internos, y varios tipos de procedimientos externos, por no mencionar los casos híbridos. Entonces, la pregunta tenía que ser más específica: ¿sobre qué ámbito de trabajo opera el procedimiento?, ¿en qué ámbito del ser del actor reside el recurso?, ¿es en su percepción el espacio, su cuerpo, su mente?, ¿dónde comienza el procedimiento?, ¿comienza en sus emociones o en un pensamiento racional?, ¿comienza en la conciencia de estar moviendo cierto músculo o en una decisión compositiva con respecto a la escena?

Nos habíamos formado con maestros que, en sus clases, se preocupaban por hacernos saber lo que no debíamos hacer, lo que estaba prohibido, lo que estaba excluido; fenómeno que Carlos Gandolfo immortalizó con sus famosas palabras: “cada maestro con su librito” (en Serrano, 2004: 17). Pero estas operaciones prohibidas cambiaban según el maestro; estas prerrogativas se diferenciaban, no sólo por sus pretensiones estéticas, es decir, por el resultado expresivo que buscaban, sino que también se diferenciaban por su especificidad procedimental en el sentido que venimos hablando, es decir, desde el punto de vista tecnológico. Esa diferencia nos pareció mucho más atractiva.

Existen, a esta altura de la historia del teatro, muchos tipos de recursos y procedimientos actorales, muchos tipos de técnicas y muchos tipos de tecnologías de ac-

tuación. Incluso, en la cosmopolita y prolífica Buenos Aires contemporánea, hay una variedad particular de experiencias teatrales y actorales que da lugar a una producción tan disímil estéticamente que, muchas veces, se la considere prácticamente inaprehensible desde el punto de vista científico y teniéndose que admitir la dificultad de establecer categorías para su análisis. Siendo así, la primera tarea que nos planteamos fue la de adentrarnos en un esbozo de clasificación de aquellos tipos de recursos y procedimientos de actuación que conociéramos o con los que hubiéramos entrado en contacto alguna vez. Es decir, empezar por plantear la pregunta: ¿qué tipos o familias de procedimientos de actuación conocemos?, ¿y qué tipos de tecnologías?

Nos parecía que era posible escindir el sustrato técnico de los resultados estilísticos, separar el procedimiento técnico (objetivable) de la búsqueda estética (entendida como el sistema de valores formales y las consideraciones filosóficas que los acompañan); es decir, separar el sustrato tecnológico, el procedimiento objetivo, de su fin estético y de su base epistemológica. Nos interesaba la *memoria emocional*, por poner un ejemplo, como procedimiento pero no nos interesaba el efecto de realismo, ni la filosofía naturalista. Nos interesaba conocer, en primer lugar, lo que hace el actor y cómo lo hace, y no tanto “para lograr qué” (“para qué” en el sentido de “para acatar qué estética”) o el “por qué” (“por qué” en el sentido de esa verdad, que cada uno aprendió en su escuela, sobre lo que debe ser el “arte”). Una idea similar encontramos en las palabras de Diego Starosta cuando advierte que “un error en el que se ha incurrido, y se incurre aún hoy, está referido a la creencia de que la práctica sobre un determinado ejercicio [o procedimiento] define por sí una poética espectacular” (Starosta 2010: 5).

Entendíamos que cada procedimiento implicaba un elemento psicofísico de trabajo, pero buscábamos un modelo que pudiera dar cuenta de las diferencias, para poder comprenderlas, aunarlas, aprovecharlas. Y de esta forma comenzó nuestra construcción de un modelo tecnológico para el trabajo del actor. Esta mirada sobre el quehacer actoral nos permitió deconstruir analíticamente el trabajo del actor, descomponer sus procedimientos, y reconstruirlo habiendo elaborado una comprensión tecnológica del mismo; esto es lo que llamamos un análisis constructivo.

En dibujo técnico, en diseño y arquitectura, se llama “análisis constructivo” a ese análisis, en forma de dibujo o imagen, de una estructura formal, ya sea un objeto, un edificio o una tipografía, tal que permite comprender objetivamente las cualidades morfológicas del objeto, su estructura y geometría interna. Esto se realiza a través de un estudio de los criterios con los que ha sido construido el objeto: es decir, el estudio de una lógica de construcción. Un análisis constructivo nos muestra el pensamiento morfológico con el que ha sido construido el objeto, como si pudiéramos meternos en la cabeza del diseñador en el momento que lo estaba creando.

Siguiendo con esta línea, y según lo hemos estado poniendo a prueba en nuestras experiencias anteriores, lo que buscamos con nuestra investigación es realizar un análisis constructivo, pero del trabajo del actor.

c. El modelo prismático

El modelo que proponemos permite observar una diversidad de modalidades técnicas, y genera las condiciones para una articulación entre las mismas sobre la base de una idea que hemos sintetizado en la metáfora del prisma: si la actuación es la luz, entonces el objeto que tiene la famosa propiedad de refractar la luz solar (el fenómeno se conoce como “dispersión refractiva”), el prisma, vendría a ser el modelo tecnológico, que permite descomponer el trabajo del actor en los diferentes “colores”, o niveles, o modalidades técnicas que lo componen. Luego, es posible pensar en una recomposición sintética, si se pudiera hacer el trabajo de articular las diferentes modalidades técnicas en un mismo acto escénico. Es decir, cuando nos referimos a “lo prismático” en nuestro modelo tecnológico, en el trabajo actoral, hablamos de esta cualidad de descomponer y recomponer las modalidades técnicas, los distintos procedimientos puestos en ejecución. Decimos de esta recomposición que es, en el mejor de los casos, sinérgica, ya que la reunión de estas partes componentes adquiere una cualidad superadora con respecto a la mera sumatoria, debido a un efecto de *colaboración* entre partes, del que hablaremos más adelante. Decimos que nuestro modelo es un modelo *prismático* de comprensión del trabajo del actor, un modelo hermenéutico, un modelo para el pensamiento, para la reflexión; un modelo que sirve para organizar algo que, nosotros encontramos, no está organizado actualmente de esta manera. En la diversidad de formaciones técnicas que aparecen en la Buenos Aires actual, no existe una herramienta conceptual que organice esta diversidad. De ahí la necesidad, y la propuesta, de construir este modelo tecnológico, que nos permita sistematizar la variedad de recursos y procedimientos, desde una visión democrática, plural y versátil.

¿Cuáles son las aplicaciones del modelo? En primer lugar, investigativas, experimentales, para el entrenamiento del oficio. Como dijimos antes, nos referimos a “investigación” en su sentido artístico, experimental. En segundo lugar, pedagógicas, ya que genera una herramienta para la enseñanza y el aprendizaje del arte actoral. Y finalmente, pero no menos importante, creativas: porque el modelo, que no propone una estética determinada porque no es su fin, puede servir como pauta de trabajo en un proceso de ensayo, de montaje, de creación, de improvisación, o simplemente aportar una herramienta en un proceso creativo.

El modelo cuenta con tres momentos o fases analíticas, correspondientes a tres áreas de trabajo, o modalidades técnicas. Luego hay un cuarto momento de síntesis, dedicado a la sinergia, el cual será abordado posteriormente.

Las modalidades técnicas analíticas son:

- 1) La modalidad vivencial
- 2) La modalidad biomecánica
- 3) La modalidad escenocompositiva

Si bien cada modalidad técnica trabaja sobre un ámbito distinto del ser del actor, existen algunas recurrencias; como dijimos antes, todo procedimiento actoral es necesariamente psicofísico. Nunca es absoluta y exclusivamente psíquico o físico. En palabras de Stanislav-

ki: “En toda tarea física y en toda tarea psicológica hay mucho de lo uno y de lo otro” (2003: 161). En segundo lugar, prácticamente todas las técnicas trabajan sobre la atención del actor sobre distintas áreas o aspectos del trabajo (en una emoción, en un pensamiento, en una parte del cuerpo o en una característica del movimiento, en la relación con el espacio, etcétera). Pareciera ser que la actuación encuentra acá una identidad contra las tendencias omnipresentes del actual mundo globalizado, que nos conducen casi totalitariamente a la dispersión de la atención. Nada en este mundo nos ayuda a concentrarnos. Pero la actuación nos pide justamente eso que se vuelve cada día más difícil.

Retomando la idea del prisma, si tuviéramos que separar la luz blanca (el trabajo actoral) en diferentes colores, éstos serían las diferentes áreas de atención que cada modalidad técnica considera medular para su propia concepción del trabajo actoral. Pero nosotros, desde el punto de vista prismático de nuestro modelo, entendemos que hay una búsqueda interesante y sumamente atractiva en la idea de la síntesis y de la recomposición sinérgica, es decir, el reencuentro, en la luz blanca, de las diferentes modalidades técnicas, ya sea en forma alternada o en forma superpuesta, pero sin duda combinada, articulada, complementada.

El modelo no es un método de actuación ni una técnica ni una ciencia del actor, ni pretende una estilística determinada, ni siquiera un esquema determinado de organización del trabajo de ensayo o de clase, ni define una concepción particular de hacer teatro. Es simplemente una herramienta para la comprensión del trabajo actoral en su diversidad técnica, para la formación del actor en su diversidad tecnológica, y para la investigación creativa de viejas y nuevas formas. Decimos que se trata de un modelo analítico-sintético, pues comprende tanto una fase de análisis, es decir, de descomposición de términos, como una fase de síntesis, de recomposición y de superación. Por una parte, se trata de un modelo de análisis del sustrato técnico del trabajo del actor y, por otra parte, es un modelo para la investigación actoral a partir de la sucesión, combinación o superposición de los distintos niveles identificados en el análisis previo.

II. La “modalidad vivencial”

Dentro de esta modalidad incluimos todas aquellas experiencias cuyos recursos residen, o cuyos procedimientos comienzan, en la “psique”: en el aspecto psicológico del ser del actor. Dicho de otra manera, se trata de aquellas experiencias que comprenden todos los recursos y procedimientos actorales que nacen de un lugar específicamente mental, sensorial o emocional.

La nomenclatura de esta modalidad viene de Konstantin Stanislavski, quien utilizaba el concepto de vivencia interna (*perezivanie*). La palabra “*perezivanie*” (transliteración de la palabra rusa ПЕРЕЖИВАНИЕ) se compone de dos partes: el prefijo “*pere*” y el sustantivo “*zivanie*”, que se deriva de la partícula “*zivat*”, del verbo “*zit*”, que significa “vivir”. “*Perezivanie*” podría traducirse como “lo que es vivido durante un determinado lapso de tiempo”, pero en el sentido de *vivencia espiritual*, en el nivel de los *sentimientos*.

Stanislavski buscaba que el actor sintiera “al unísono con el personaje” (2003: 32), lo cual implicaba un alejamiento con respecto a los abordajes superficiales del arte actoral. La estructuración del sistema psicofísico de Stanislavski se divide (siguiendo los títulos de sus obras) en “el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”, “en el proceso creador de la encarnación”; y en “la construcción del personaje”. No es nuestro objetivo explicar acá el sistema psicofísico, pero para mencionar algunos elementos, recordamos que forman parte del mismo: el “sí mágico”; el uso de la imaginación, utilizada para completar y enriquecer las “circunstancias dadas”; la concentración; la atención en escena, tanto sobre los objetos que rodean la escena como la atención interior, es decir, sobre el proceso de la vivencia; el trabajo con círculos de atención, el círculo de soledad pública y la cuarta pared (expresión usada por el naturalista André Antoine); la relajación muscular, que implica la detección de la tensión superflua mediante un proceso de autoexploración; la división en unidades y tareas; la fe y el sentido de verdad; la memoria emocional, que Lee Strasberg recupera en su idea de memoria afectiva; el subtexto; la comunicación; el subconsciente; etcétera.

Prácticamente todas las experiencias encuadradas dentro de la modalidad vivencial son deudoras, en mayor o menor medida, de la amplia herencia stanislavskiana, con muy pocas excepciones, por lo menos en Occidente.

Borja Ruiz reconoce una división entre una tendencia racionalista y una tendencia irracionalista en las tradiciones actorales y ubica a Strasberg como más irracional que Stanislavski, y a Artaud como más irracional que Strasberg (2008: 55). Teniendo en cuenta dicha reflexión, podemos establecer una subdivisión en las técnicas de modalidad vivencial, teniendo por resultado dos grandes grupos de técnicas vivenciales: las técnicas racionales o conductuales, y las irracionales o no-conductuales. Podría considerarse un tanto molesto definir algo por aquello de lo que carece, en este caso la razón o la conducta, pero entendamos que dentro de las concepciones de la psicología occidental, la razón y la conducta son elementos hegemónicos y estructurantes, de manera que funcionan, y han funcionado históricamente, y no sólo para la cultura teatral, como referencia ineludible.

Cuando hablamos de “conducta” hablamos del ordenamiento racional (lógico) del comportamiento del personaje. El caso más claro de una técnica vivencial racional-conductual es el llamado Método de las Acciones Físicas, última formulación del sistema psicofísico de Stanislavski. Entendemos la noción de “acción física” tal como la define Raúl Serrano, es decir, como un acto o comportamiento, consciente y voluntario, con un fin u objetivo determinado, modificador conflictivamente aquí y ahora, donde el “objetivo” expresa un deseo o necesidad que puede ser formulado bajo la fórmula “yo quiero...”. De esta forma, encontramos que el objetivo (alma psíquica de la acción) desencadena el comportamiento, siendo que el mismo nace en un pensamiento, que luego se transforma en deseo (emoción o sensación), para volverse finalmente expresión (esa

expresión resulta la fenomenología de la acción). Ese objetivo, expresado en forma de subtexto, es definido por el maestro ruso como “la vida del espíritu humano, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, dándole continuamente justificación y existencia. (...) El subtexto es lo que nos hace decir las palabras del papel” (Stanislavski, 1979: 85)

A propósito del uso del subtexto como procedimiento y de sus efectos, Stanislavski cuenta una famosa anécdota (2003: 330) sobre su interpretación en *El enfermo imaginario*, de Moliere, en la que comenzó abordando la obra, según sus palabras, “de un modo muy elemental”, definiendo su objetivo con las palabras: “quiero estar enfermo”. Pero cuanto más esfuerzo ponía, y mayor era su éxito, más se convirtió la alegre comedia en una tragedia sobre la enfermedad. Luego, al comprender su error, cambió su objetivo por “quiero que me crean enfermo”, y el lado cómico pasó a primer plano.

Desde luego habría que aclarar que no toda la obra de Stanislavski está enfocada en el aspecto interno del trabajo de actor, de hecho, una parte de la misma está dedicada al proceso de encarnación; y permanentemente encontramos en sus palabras una búsqueda por hallar un equilibrio entre lo interno y lo externo. En sus libros, Stanislavski recomienda al actor ejercicios de expresión corporal, acrobacia, clases de canto, danza, esgrima, como parte del proceso de encarnación, para lograr un aparato físico flexible, dinámico y expresivo. Inclusive sabemos que el maestro conocía a Jacques Dalcroze, en quien se referencia en el trabajo de lo que denomina la plasticidad del movimiento.

Las técnicas de cepa stanislavskiana que operan con secuencias de acciones u objetivos de carácter psicológico, en general, buscan vertebrar la composición del personaje bajo el amparo de una estructuración conductual, que organiza (otorga organicidad) los actos del personaje. Cabe aclarar que las técnicas vivenciales conductuales fueron desarrolladas en el marco de la estética realista y su variante naturalista, pero hemos preferido no ahondar en este aspecto histórico-estético, debido, justamente, al enfoque tecnológico que buscamos conservar en el presente trabajo a la hora de referirnos a las diferentes experiencias actorales que citamos como ejemplos.

Las técnicas vivenciales no-racionales son aquellos cuyos elementos de trabajo, recursos, o áreas de atención desde las cuales procede el actor, son de carácter psicológico, pero no racional. Tampoco buscan vertebrar el accionar actoral en una conducta. En muchos casos, esto implica la puesta en funcionamiento de procedimientos que inhiban la tendencia “natural” de una persona a pensar racionalmente, o a estructurar sus actos en comportamientos ordenados lógicamente. Entrarían dentro de esta categoría todas aquellas técnicas y experiencias actorales que apelen específicamente a las emociones, el estado de trance o despersonalización, las sensaciones, la intuición, la locura, las pasiones, lo onírico, la invocación espiritual, etcétera.

Un ejemplo de esto último podría ser, al menos desde cierta interpretación, el concepto de “atletismo afectivo” utilizado por Antonin Artaud en su famoso libro

El teatro y su doble: “el actor es un atleta del corazón” (Artaud: 2011, 131). En el libro, el autor francés apeala en varias ocasiones al aspecto metafísico del trabajo actoral y se refiere a la “materialidad fluida del alma” del actor como elemento de su trabajo creativo (Artaud: 2011, 133).

Las experiencias vivenciales no-racionales o no-conductuales muchas veces trabajan con la premisa de un personaje desubjetivado (sin estructuración yoica) o, incluso, con la situación de no-personaje: este último sería un caso en el que la obra trabaja en su totalidad como una composición formal, en la que el espacio (objetivo) y el sujeto (hacedor de acciones dramáticas) ven sus límites despintados, y donde la organización del sentido en la obra se estructura y organiza (de hacerlo) a partir de dispositivos formales, o provenientes de otras artes o lenguajes. Es muchas veces el caso de la *performance*, *happening*, e instalaciones. La idea del no-personaje (personaje como estructura ficcional) otorga al cuerpo del actor ese carácter performático que muchas veces observamos en este tipo de experiencias actorales.

El personaje no-conductual se caracteriza, en general, por poseer ciertas lógicas corporales, físicas, expresivas, gestuales o compositivas pero no psicológicas; pero en muchos casos estas lógicas, estos gestos, se encuentran a medio camino entre lo psicológico y lo formal. A nivel del procedimiento actoral, en el caso de las técnicas vivenciales no-conductuales o no-racionales es común observar una vocación por entregarse al trance, un dejarse llevar por impulsos internos. Cuando no existe ningún tipo de ordenamiento lógico en la expresión del actor, ni psicológico ni formal, hablamos de un caso de no-personaje, o anti-personaje, o personaje desarmado. Incluso muchas veces se produce en la percepción del espectador la sensación de estar frente a un personaje: esto puede deberse a elementos extrínsecos al actor, como ser, recursos de la escena, vestuario, iluminación, texto, la predisposición cultural del espectador a encontrar un personaje que sujete lo que él aprecia como acción dramática, etcétera, pero no un procedimiento actoral.

Otra arista de análisis sobre la diferencia entre personajes conductuales y personajes no-conductuales reside en la calidad expresiva cotidiana de los primeros, que se contraponen a la posibilidad de una calidad expresiva extracotidiana en los segundos. Las composiciones físicas extracotidianas muchas veces se corresponden con un trabajo físico (biomecánico) del trabajo del actor, aunque no necesariamente.

Hay casos intermedios, o mixtos, entre lo irracional y lo racional. Estos serían aquellos casos en los cuales encontramos una articulación racional, pero de estados emocionales, y no de pensamientos. En esta línea, la experiencia norteamericana de Lee Strasberg podría resultar también un ejemplo paradigmático: el maestro polaco radicado en Estados Unidos hace fuerte hincapié en el trabajo con la sensaciones, la espontaneidad y la emociones que motivan y acompañan el accionar del actor, e incluso se refiere al nivel inconsciente del trabajo creativo: “[El actor debe] ejercitarse para controlar los momentos inconscientes y educar la memoria inconsciente” (Strasberg, 2008: 104). Hay un famoso elemento

del sistema psicofísico stanislavskiano que podríamos considerar como un ejemplo de esta zona híbrida entre lo racional y lo irracional, y es la memoria emocional, consistente en la evocación, a través del recuerdo, de una emoción o sensación que afecte fuertemente al actor y le sirva en su interpretación del personaje. Este recurso es recuperado por Strasberg bajo la denominación de memoria afectiva.

Sobre el uso de la memoria, dice Strasberg:

Sólo por la formulación de la sensación concreta de esos objetos pueden ser estimuladas las emociones. No es suficiente decir “Hacía calor”. Por el contrario, el actor debe definir con precisión en qué zona experimentó ese calor particular que recuerda; el actor localiza la concentración en esa zona no para crear sólo una memoria, sino para revivir ese momento. El actor recuerda lo que llevaba puesto: el aspecto, la textura o la sensación de ese material sobre su cuerpo. Trata de recordar el hecho que produjo la emoción no en términos de la secuencia de la historia sino en términos de los diversos sentidos que la rodearon. (2008: 124)

Podemos también ver una continuidad en los maestros argentinos. Por ejemplo, en Argentina, Norman Briski, en su escuela de actuación, enseña al actor a trabajar con una secuencia de estados emocionales, ordenados racionalmente e incluso en búsqueda de una conducta, pero no a partir de una secuencia de acciones-pensamiento, sino de una secuencia de acciones-estado. Una experiencia muy interesante que tuvimos la suerte de conocer han sido las sesiones de experimentación e investigación escénica llevadas a cabo por la bailarina y coreógrafa Sandra Fiorito, en el Teatro Calibán. El objetivo era alcanzar una expresión física (con componentes fuertemente escenocompositivos) que tuviera origen en un estado emocional, pero inhibiendo la intermediación de pensamiento o comportamiento racional.

No cabe duda de que la modalidad vivencial tiene un amplio desarrollo en nuestro país. Aparte del ya mencionado Norman Briski, encontramos un caso -que se identifica más con la submodalidad racional-, por ejemplo, en Juan Carlos Gené y Carlos Ianni en el CELCIT. Afirma Gené: “Sigo pensando que la historia del teatro es antes de Stanislavski y después de Stanislavski, como los psicólogos viven en relación dialéctica con Freud. Nosotros vivimos en relación dialéctica con Stanislavski. Él creó la técnica actoral” (Gené en Calero, 2010: 43). Para mencionar solamente a algunos otros maestros argentinos inscriptos en la tradición stanislavskiana, podríamos aludir a Raúl Serrano, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo, Alejandra Boero, entre muchos otros.

A pesar de haber traído algunos ejemplos de experiencias conocidas por nosotros, las cuales hemos considerado significativas y útiles referencias, sabemos que siempre serán insuficientes, debido al carácter incompleto de esta investigación, y a la condición necesariamente rudimentaria del sistema clasificatorio. Muchas más experiencias actorales podríamos mencionar y traer al trabajo comparativo, lo cual será hecho seguramente en futuras ocasiones, a fin de enriquecer el debate, ratificando o rectificando las hipótesis iniciales, según sea el caso.

III. La “Modalidad Biomecánica”

Hemos tomado el concepto de “biomecánica” pues entendemos que, por su origen y significado, el mismo resume la serie de experiencias agrupadas en esta segunda modalidad. La palabra “biomecánica” tiene un desarrollo específico en el campo de la biomédica (que utiliza conocimientos de la mecánica, la ingeniería, la anatomía y la fisiología), y una amplia aplicación en la medicina, la fisioterapia, el deporte, entre otros.

Destacamos que, así como la idea moderna de “sujeto” permitió el surgimiento y desarrollo de las teorías actorales que hemos incluido en la modalidad “vivencial”, también será esta idea la que dé lugar al cuerpo por distinción a la mente. Cabe recordar la distinción *res cogitans / res extensa* que René Descartes inaugura en sus *Meditaciones metafísicas*. Esta noción o mirada acerca del cuerpo se verá profundizada en el contexto de las revoluciones industriales, en tanto las investigaciones sobre las máquinas verán su continuidad en el estudio del cuerpo humano. Esta analogía es posible gracias a la existencia material del cuerpo, es decir, a la estructura que se materializa en el mundo empírico y se somete a sus reglas físicas. Así, el cuerpo, en su materialidad, se ve afectado por condiciones tales como la fuerza de gravedad, adquiriendo peso, masa y volumen, en determinada forma y distribución.

En las técnicas de la “modalidad biomecánica” incluimos a todas aquellas experiencias que ponen al cuerpo del actor en su dimensión física como principal recurso constituyendo así la materia prima de creación del actor. Es decir, se toma al cuerpo como cosa en sí; “un cuerpo que provocaría significación en sí, por fuera de la búsqueda de creación de sentido” (Arreche, 2008: 287). El actor, para sus procedimientos creativos, toma recursos que están en su cuerpo, en sus propiedades, en sus cualidades expresivas. Para entender a qué nos referimos con esto, es útil acudir a conceptos que han sido desarrollados por otras disciplinas, desde la neurobiología y la psicomotricidad, hasta la danza y la gimnasia. En primer lugar, comprendemos al cuerpo en tanto *esquema corporal*, es decir, como “realidad de hecho” y como la representación que tenemos del mismo en su materialidad: “nuestro vivir carnal al contacto del mundo físico” (Dolto, 1986: 18). Si bien este concepto ha sido tomado por la neurología y los estudios sobre psicomotricidad, hay un componente cultural en el desarrollo del esquema corporal y, en ese sentido, las preocupaciones del hombre por el “esquema corporal”, en tanto representación e imagen, son bien antiguas. Para el actor, el conocimiento tanto de su cuerpo como de la representación consciente que tiene del mismo, serán condición necesaria para poner en juego las técnicas de esta modalidad. Esto es así puesto que las técnicas de la “modalidad biomecánica” comprenden los recursos del cuerpo como, por ejemplo, sus posibilidades de acceder a distintas calidades tónico-motrices. El grado de tonicidad es una variable que comprende al músculo entre la tensión y la relajación, mientras que la motricidad refiere a las capacidades de movimiento, en tanto velocidad, posición y dirección. El concepto de “calidad tónico-motriz”, en este sentido, involucra también una “energía” que se define por la “fuerza” empleada.

Asimismo, las experiencias de investigación en el campo de la gimnasia, de la música y de la danza (Emile-Jacques Dalcroze, Rudolph Laban, Martha Graham, Rudolf Steiner, François Delsarte, por mencionar algunos) han sido de vital importancia para el desarrollo del estudio del “movimiento”. Estos estudios reconocen la importancia de este elemento para el actor, puesto que “el movimiento humano con todas sus implicancias físicas, emocionales, y mentales, constituye el común denominador del arte dinámico del teatro”, y que “el arte del teatro es dinámico (...) no hay nada que permanezca estático” (Laban, 1987: 21). De esta manera, y como veremos en el transcurso de este apartado, resultan pertinentes a las técnicas de “modalidad biomecánica”, el estudio y entrenamiento de los grupos musculares del cuerpo puestos en ejercicio, la concientización y control de los mismos, involucrando así una práctica propioceptiva, es decir, del sentido de la interocepción (la percepción interna del organismo) que informa al organismo de la posición y velocidad del movimiento de los músculos, interviniendo en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste con el espacio.

Es el director ruso Vsévolod Meyerhold quien incorpora el término al campo teatral. Hacia el año 1920, lo usa para referirse a su método de entrenamiento actoral (Pavis, 2008: 57). Si bien es la palabra elegida por este director la que ha inspirado la nomenclatura de esta segunda modalidad, cabe aclarar que, como ya hemos dicho, se busca agrupar en este punto a todas aquellas experiencias actorales y técnicas cuyos procedimientos se basen en recursos específicamente corporales, es decir, del cuerpo del actor, entendido cabalmente en su materialidad y fisicidad.

Se ha considerado también que la biomecánica de Meyerhold halla sus bases en otras disciplinas y tradiciones, como la comedia del arte, el teatro oriental, el circo, el taylorismo, la reflexología, y la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov (Ruiz, 2008: 115). De esta manera, conjuga el trabajo del equilibrio y del movimiento de un modo ordenado y consciente. Si bien la idea de un trabajo “formalista” para el actor no es una novedad ya que, previamente a las experiencias vivenciales, se había puesto el énfasis en el trabajo del cuerpo como recurso, es recién con Meyerhold con quien se establece una tecnología en tanto sus experiencias involucran una concientización y teorización del uso de dicho recurso a través de una formulación rigurosa basada en leyes racionales.

Junto con Meyerhold, tomamos también como referentes dentro de la “modalidad biomecánica”, por lo menos en Occidente, a Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Es necesario destacar que ninguno de los tres maestros que tomamos como referentes principales de la modalidad biomecánica desconoce los aportes de Stanislavski. Meyerhold fue su discípulo en el Teatro de Arte de Moscú y lo considera una referencia ineludible, aún cuando sea para discutirle:

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha de conferir al espectáculo. Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea,

como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontramos seguramente. (Meyerhold, 2008: 127)

Grotowski, por su parte, ha estudiado a Stanislavski y dialoga con él tomando algunas de sus ideas, discutiendo y buscando diferenciarse en otras. Barba quizás es quien menos lo menciona, aunque, al igual que Meyerhold y Grotowski, no lo desconoce, ni a sus ideas vivenciales o psicologistas del teatro; quizás porque éstas se han impuesto desde entonces hegemónicamente, sobre todo a través del desarrollo del cine y la televisión, dispositivos fuertemente asociados a las estéticas del realismo y el naturalismo.

La biomecánica en Meyerhold distingue, en el ciclo interpretativo, tres o cuatro actitudes o fases: “otkaz”, “posyl”, “tormos” y “stoika”. “Otkaz” significa rechazo o retroceso. Es el anteimpulso previo a la acción, un movimiento en el sentido contrario que sirve de preparación. Pero también puede entenderse como un elemento de la esfera interior. “Posyl” significa “enviar”: el cuerpo del actor dibuja la acción en el espacio. Luego, para finalizar en forma controlada, el impulso se ralentiza, y eso es el “tormos” o “freno”; éste a su vez puede antagonizar con el siguiente movimiento y convertirse en el nuevo “otkaz”. Y si ese no fuera su destino, también puede transformarse en “stoika”, que significa “retener”: el movimiento se queda sostenido (Ruiz, 2008: 125-127).

Esta idea es comparable a la idea de “acción” de Stanislavski. Pero en las técnicas biomecánicas tenemos una visión mucho más fenomenológica, mucho más expresiva de la “acción”. La acción es, en este caso, “lo que se hace”, materialmente hablando. Grotowski retomará la idea de “acción” desde esta mirada mucho más puesta en lo físico, despojada de la carga psicológica de la tradición stanislavskiana. “Acción” es lo que el actor “hace” con su cuerpo físico, en su expresión, en su movimiento, su gestualidad.

En los tres maestros que tomamos como referencia, Meyerhold, Grotowski y Barba, encontramos una idea fuerte que es el lugar que se le da al entrenamiento. El actor entrenado en la Biomecánica perfecciona sus reacciones físicas ante los acontecimientos externos. Por ejemplo, en Meyerhold, el entrenamiento del actor se basa en una cultura física, del deporte, en un sistema puramente técnico en relación a la fisicidad, excluyendo el psicologismo en la interpretación. Este método es un medio tanto para el entrenamiento físico como para el conocimiento de sí mismo, y se propone el ejercicio de la respuesta a la excitación de los reflejos, lo que significa reproducir con el movimiento, el sentimiento y la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

Será Eugenio Barba quien consolide la idea de una “Antropología Teatral”, definida por el propio maestro como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilo y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas (...). [Es] el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba 1999: 25-26).

Barba se basa en un entrenamiento corporal sobre las diferentes calidades de energía, implicando así el estudio

de lo que denomina el comportamiento pre-expresivo del ser humano en cualquier situación de representación, que involucra, de este modo, tanto a actores como bailarines, y que ubica al teatro en una dimensión trans-cultural: “estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas” (Barba 1999: 25). En una de las visitas de Barba a la Argentina, durante una clase magistral brindada en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), en el contexto de la entrega, por parte de esa Universidad, de un doctorado Honoris Causa, el maestro contó una anécdota sobre la primera producción de la compañía del Odin Teatret, que fue “Ornitofilene” (1965), escrita por el autor noruego Jens Bjørneboe. Al respecto del trabajo en la acción física de un actor, vinculada a la acción de disparar introdujo la siguiente pregunta: “si tuviera que dividir la acción en su menor unidad hasta llegar al punto celular, es decir, el punto de lo indivisible, ¿qué encontraría?”; a lo que se respondió: “se encontraría, por ejemplo, un pequeño estímulo nervioso, el inicio de un movimiento con el brazo, un cierto grado de tensión en el músculo, ¿cuál es el primer músculo que se tensa cuando hacemos un determinado gesto? El actor debe poder identificarlo, pues ahí comienza la acción”. Se identifica aquí una concepción de la acción completamente fundida con la expresión físico-corporal del quehacer actoral. La influencia de Meyerhold, Grotowski y Barba en la escena local es indiscutible. Existen diversas compañías y grupos liderados por maestros que se han formado con dichos referentes y que incluso han intercambiado experiencias con ellos directamente. Antonio Célico y su grupo “El Baldío”; el grupo de teatro de calle “La Runfla”, dirigido por Héctor Alvarelos; Guillermo Angelelli (discípulo de Iben Nagel Rasmussen, actriz del Odín Teatret), anteriormente con los grupos “El clú del Cloun” y “El primogénito”, y hoy con “Los Blablá”, son algunas de las experiencias que aún laten en la escena local. En las siguientes palabras de Guillermo Angelelli encontramos la importancia que el mismo otorga a las técnicas de esta modalidad: “Para mí fue muy útil tener un aprendizaje formal en el trabajo del actor. Con el tiempo empecé a pensar, y un poco a entender, en función de cuáles son los instrumentos del actor. Con qué instrumentos cuenta para expresarse. El cuerpo y la voz. Instrumentos concretos para la expresión...” (en Calero, 2010: 88). Y agrega que: “Ya desde el principio [hay que] pensar en la construcción de un cuerpo ficticio, de un cuerpo que no es el cuerpo cotidiano de la persona; y de qué manera puedo plantarme arriba del escenario y que ese cuerpo tenga, de alguna manera, un atractivo, una dramaticidad que no tiene que ver con lo cotidiano” (í.d.: 89).

IV. La “Modalidad Escenocompositiva”

Finalmente llegamos a la última de las modalidades: la escenocomposición. En primer lugar, sería pertinente decir que se trata, tal vez, de la modalidad más difícil de explicar. Las familias de procedimientos técnicos que hemos descrito obedecen a una división arbitraria, que puede ser corregida y rectificadas, y el carácter necesariamente arbitrario de la división obedece a la

particular naturaleza de nuestro objeto de estudio, un fenómeno tan inatrapable como la actuación en su dimensión práctica. Si pensamos en las modalidades I y II, vivencial y biomecánica, de alguna manera están sustentadas en experiencias históricas más o menos claras, que ofician de referencia. Pero en el caso de la escenocomposición, no hay una experiencia clara que funcione de referente ordenador, por lo menos no en un nivel similar a las anteriores; de hecho la nomenclatura “escenocomposición” ha sido elegida sin tener un antecedente de su uso como técnica actoral. Las referencias históricas las encontramos diseminadas a lo largo de diversas experiencias, no siempre conectadas entre sí y, la mayoría de las veces, incluso sin que observemos en ellas al “actor” como eje del discurso. Por esto es que, al hablar de esta modalidad técnica, es difícil no sentir que se camina sobre arenas más movedizas.

Cuando hablamos de “modalidad escenocompositiva”, nos referimos a todos aquellos procedimientos que requieren de la atención del actor enfocada en su relación con la escena en su conjunto, entendida ésta en toda su complejidad: en su sentido espacial, dramático, poético, entre otros, y en los procesos de construcción de sentido en general que, por las características de la disciplina, integran una multiplicidad de lenguajes. Un trabajo de escenocomposición, por ejemplo, sería un trabajo formal del actor, físico y corporal, pero no biomecánico o propioceptivo, sino en su relación con el espacio y los otros objetos de la escena. El cuerpo, en este caso, es parte de un dispositivo escénico que lo supera en sus límites, tanto física, como dramática y poéticamente. De esta manera, el cuerpo queda integrado a este dispositivo mayor que es “la escena”.

En la escenocomposición, el sujeto creador, el sujeto del discurso, es la escena. Se disuelve entonces la idea del individuo actor-personaje, en un sistema mayor, tanto desde el punto de vista psicológico como del punto de vista físico. El actor, al poner en funcionamiento un procedimiento “escenocompositivo”, no está pendiente del grado de tensión en un músculo, o en el peso, para crear con su cuerpo y en su cuerpo, sino para crear con su cuerpo, pero en la escena; para lo cual debe considerar cómo repercutirá su accionar en el resto del paisaje. Por eso, en esta modalidad, cuando se hable de “percepción”, no será solamente en su aspecto interno: aquí se ponen en juego los cinco sentidos de la exterocepción, que nos informan de las características físicas de la realidad que nos rodea. Dicho de otra manera, la escenocomposición se juega en la relación entre la percepción interna y la percepción externa.

Si tenemos que definir técnicamente en qué consiste la escenocomposición, una buena manera de resumirlo sería decir que este modo técnico se refiere a aquellos procedimientos del actor en los que opera lo que llamamos el componente directorial en la actuación. Cuando hablamos de componente directorial nos referimos a componente del trabajo actoral que representa una función directorial, es decir, un trabajo de dirección escénica, de la dirección y composición de la escena en su totalidad. Entonces, cuando encontramos a un actor que se está autodirigiendo, que está tomando decisiones de dirección desde un punto de vista formal o dramáti-

co, cuando se entrega al dispositivo escénico, abandona una búsqueda puramente individual, y se integra a una voz que es la voz de la escena, ahí estaría funcionando ese componente directorial y, por tanto, se estaría aplicando una técnica de modalidad escenocompositiva.

Para lograr esto, el actor debería poder verse a sí mismo dentro de la totalidad de la escena y realizar su propuesta creativo-compositiva en función de dicha totalidad. Ahora bien, podría parecer, en un primer momento, que nos estamos refiriendo sólo a la dimensión “formal” de la escena, es decir, entendida como objeto material; sin embargo, aquí consideramos también su aspecto dramático. De esta misma manera, el elemento directorial del actor debería tenerse en cuenta tanto en su dimensión dramática como formal, haciendo eco de las modalidades I y II, vivencial y biomecánica.

Se pueden pensar muchas formas de composición dramática. Estas son las que refieren al drama, a la acción, ya sea en un sentido intra-personaje o psicológico, o en su sentido dramático-narrativo, en relación a una línea interrumpida de acciones. Un actor que detecta que es importante que suceda algo porque acaba de pasar otra cosa, para generar un efecto de contraste, continuidad, matiz, o lo que fuere, está trabajando en la modalidad escenocompositiva. Otro caso posible, sería el de la composición de una emoción o estado de un personaje en relación a la emoción o estado de otro personaje; esto implicaría la aplicación de un procedimiento escenocompositivo sobre (o en conjunto con) un trabajo de carácter vivencial.

En relación a la composición formal, la misma requiere de considerar las características morfológicas de la escena, es decir, sus dimensiones, su estructura interna, movimiento, color, textura, luz; así como las corporeidades que la habitan: cuerpos de los actores, objetos de escenografía, etc. El actor que maneja la escenocomposición es un actor que conoce y entiende que estos elementos están dispuestos al servicio de un discurso poético, visual, dramático, sonoro, que no es bidimensional, sino tridimensional e incluso se podría considerar la variable “tiempo” como cuarta dimensión a trabajar. Un ejemplo de procedimiento de modalidad escenocompositiva sería el caso de un actor que utiliza la mirada para construir líneas imaginarias en el espacio teniendo en cuenta el conjunto de líneas que componen la escena. Otro caso sería cuando los actores consideran formar agrupamientos de cuerpos y moverse de acuerdo con un criterio respecto a otros agrupamientos que conviven en la escena. Y así como se trabaja con estos aspectos visuales, el actor puede hacerlo con los aspectos sonoros: muchas voces hablan al mismo tiempo y de repente callan haciendo un silencio; o permitiendo que una sola voz se distinga, en distintas tonalidades y matices, etcétera.

El componente directorial al que aludimos es el que nos sirve para pensar algunas referencias históricas de esta modalidad. Podríamos decir que este componente ha estado presente en la actuación desde el principio, es decir, tiempos antiquísimos, mucho más antiguos que la dirección escénica como arte y discurso, que es, de hecho, un fenómeno cuya aparición se sitúa en el siglo XIX (Pavis, 2008: 134). La actuación siempre contuvo

dentro de sí o, por lo menos, siempre tuvo la posibilidad de contener, este elemento de autodirección por el cual el actor toma decisiones sobre su quehacer que se relacionan con la conducción o composición de la escena. En ese sentido, la escenocomposición, y los procedimientos escenocompositivos podrían datar de tan antigua fecha como la actuación misma.

Pero, en tanto la dirección escénica se erige como voz autorizada en el último siglo y medio, también se visibiliza y se profundiza el estudio teórico (consciente y explícito) de procedimientos específicamente directoriales. Esto permite que los mismos puedan ser absorbidos como eventuales recursos escenocompositivos para el actor. En el transcurso del siglo XX, el discurso de la dirección escénica se desarrolló, ganando profundidad y complejidad, de modo que también lo hicieron las posibilidades autodirectorales en el actor.

También cabe mencionar el caso de la danza, un arte tan antiguo como la actuación, que posee un trabajo compositivo y una conciencia de ese trabajo mucho mayores que en la actuación. La composición es algo casi permanente en el bailarín, en el intérprete corporal. Es sabido que la danza ha influenciado desde siempre al trabajo del actor y viceversa. A través de esa influencia, la danza ha hecho desde siempre un aporte a los procedimientos escenocompositivos de la actuación. Ahora bien, la danza también es un arte en el que podemos encontrar estos tres niveles o fases que serían el orden de lo vivencial, lo biomecánico y lo escenocompositivo (más ligado, tal vez, en la danza, a una cuestión coreográfica). Pero así como para el actor lo vivencial ha tenido tanto desarrollo y para el bailarín lo ha tenido menos; la contracara de esto es que para ellos la diferencia entre lo biomecánico y lo escenocompositivo no es nada sutil, como eventualmente podría parecerle a un actor. Para un bailarín son muy distintos, por un lado, los momentos biomecánicos, de concentrarse, por ejemplo, en la tensión de un músculo; y por otro, los procedimientos compositivos en los que se concentra, por ejemplo, en la imagen que se ve de su cuerpo o en la geometría de un movimiento. Cuando hablamos de la danza y su influencia en el teatro, es obligada la mención a Pina Bausch. Si bien no centró su investigación sobre la interpretación en cuestiones específicamente escenocompositivas, su trabajo y el de sus intérpretes tienen un sesgo indudablemente compositivo (Pavis, 2008: 113-114). El que la danza haya incorporado procedimientos actorales en su quehacer y su estética habilita la posibilidad de que un actor pueda verse reflejado en ese trabajo, ya que encuentra ahí una “escena teatral”, aceitando así la posibilidad de intercambio de experiencias entre ambas disciplinas.

Lo biomecánico aporta muchos recursos a lo escenocompositivo. Un actor versado y con una capacidad elevada en términos biomecánicos, tiene un gran arsenal de recursos que puede poner al servicio de una composición. Pero eso no significa que necesariamente habrá desarrollado una capacidad escenocompositiva, porque ésta tiene, evidentemente, su especificidad. Incluso puede darse el caso inverso: un actor que tiene una alta capacidad escenocompositiva pero que en términos biomecánicos es menos entendido.

Uno de los referentes que tomamos para esta modalidad, a nivel mundial, es Tadeusz Kantor (1915-1990), quien comienza su carrera profesional durante los años cuarenta dedicándose principalmente a su actividad como artista plástico, escenógrafo, y al trabajo con marionetas. En su libro *El Teatro de la Muerte*, Kantor relata haber leído en su juventud las obras completas de Maurice Maeterlinck, figura central del simbolismo, y menciona también a otros referentes, como Piscator, la Bauhaus, y las vanguardias alemanas. Durante los años sesenta se extiende su experiencia como creador de happenings. Define su teatro como el de “un reino del que no se puede hablar en lenguaje cotidiano” (Kantor, 1986: 123) y marcado por una “fascinación por la realidad” (id.:124) en las fronteras entre pintura y teatro. El haber pasado de las artes plásticas a la dirección teatral sin haber transitado, previamente, como otros, una experiencia más relevante de estudio del arte actoral, explica, en parte, que no encontremos en Kantor referencias e ideas directas sobre el trabajo del actor, al menos no de una manera que lleguen a estar desarrolladas al nivel de una técnica o una tecnología. Sin embargo, de su estética podemos deducir, no solamente un trabajo del actor que rescata, por ejemplo, muchos recursos y procedimientos del expresionismo, o de técnicas como el mimo, sino que, además, tanto sus obras como sus palabras nos vuelven testigos de un vigoroso y complejo pensamiento sobre el arte actoral.

Al ser pintor tanto como hombre de teatro, Kantor nunca separó estos dos campos de actividad y, en este sentido, su inclusión dentro de la modalidad escenocompositiva tiene que ver con esta consideración del aspecto plástico de la escena en su multiplicidad de lenguajes. Esto nos recuerda la noción de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), tal como la entendía Wagner (Pavis, 2008: 221). La idea de que la música, la pintura, la poesía y el drama pudieran fundirse en un solo discurso, cumple un rol completamente fundacional en el arte de la dirección escénica.

Cabe traer aquí también a Edward Gordon Craig (1872-1966), actor y director inglés, autor de *El arte del teatro*, uno de los primeros grandes tratados teatrales del siglo XX; lo consideramos también referente de esta modalidad. Craig, quien no ocultaba su admiración por Wagner, llamó la atención sobre la necesidad de tomar conciencia de los otros lenguajes escénicos, como luz, el maquillaje, la escenografía y el vestuario.

Uno de sus aportes más conocidos es el concepto de “supermarioneta”. En su diálogo “El actor y la supermarioneta” (1906), Craig afirma que “el actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla Supermarioneta, en espera de un término más adecuado” (en Ceballos, 1995: 128). Es importante aclarar (ya que las malas interpretaciones sobre esto están a la orden del día) que no debe verse aquí una expresión literal, sino una metáfora, por cierto nada desprovista de humor e ironía. Un año antes, el autor había sostenido que “en la actualidad una marioneta no es más que un muñeco, con el encanto suficiente para un espectáculo de títeres. Pero para el teatro necesitamos algo más que muñecos” (Craig, en Sánchez, 1999: 91). La idea de “supermarioneta” refiere a aquel actor

idea cuya formación y maleabilidad sean tales que sea posible trabajar con él como si fuera un elemento plástico más de la escena.

Craig ha sido uno de los primeros (sino el primero) en hacer una reivindicación explícita del trabajo de la dirección escénica, postulándola en un lugar autoral y central, e incluso llega a afirmar que el director es el rol más importante del teatro. Si bien puede advertirse cierto ánimo “antiactoral” por parte de Craig, aquí tomamos la noción de la supermarioneta, no entendida como el cuerpo del actor doblegado ante los requerimientos del director, sino ante las necesidades de la escena como dispositivo superador: la diferencia no es menor.

Una referencia obligatoria para este apartado resultan las experiencias llevadas a cabo en el contexto del Taller de Teatro de la Bauhaus, escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania. Allí encontramos una visión del teatro y de la actuación inspirada en la arquitectura, que para los miembros de este movimiento era la base de todas las artes (Pavis 2008: 222). “También aquí funcionaba el principio organicista, una y otra vez redefinido desde su formulación wagneriana. El proyecto pedagógico de la Bauhaus incluía ya la idea de una unidad de las artes. (...) El principio arquitectónico actuaba en este caso como articulador de una colaboración de los diversos lenguajes artísticos” (Sánchez, 1994: 39). La impronta formalista, plástica y visual del teatro de la Bauhaus podía observarse en obras como *El gabinete de figuras*, *El ballet triádico*, *El ballet mecánico*, *Sketch N°1* y *Bauhaus-revue*, entre otras, sobre todo en la etapa en que el taller teatral fue dirigido, desde 1923, por el pintor, escultor y diseñador alemán Oskar Schlemmer (1888-1943), quien expresó sus postulados sobre teatro en el ensayo de 1925: “El hombre y la figura artística”. Gropius fue uno de los primeros en emplear la expresión *Totaltheater* (Teatro Total), irresistiblemente emparentada al concepto wagneriano de “obra de arte total” (Pavis 2008: 462-463). El carácter indudablemente escenocompositivo de la concepción del actor según Gropius se advierte claramente cuando declara: “Como en la arquitectura, todos los miembros pierden su propio Yo en virtud de una común y más alta vitalidad de la obra total. De este modo se reúnen en la obra escénica una multiplicidad de problemas artísticos, cada cual supeeditado a sus propias leyes, en una nueva mayor unidad” (Gropius 1985: 35).

Otra referencia internacional que no habría que dejar mencionar, sobre experiencias teatrales en las que la voz cantante la lleva el discurso de la dirección (lo que, por tanto, es reflejado en el trabajo del actor), es la del director norteamericano Bob Wilson (1941), quien se ha caracterizado por plantear la escena en términos de movimiento, color, línea, ritmo, tiempo y espacio. Wilson utiliza metáforas arquitectónicas y plásticas para referirse a su trabajo, y nociones de la danza y la coreografía para hablar del movimiento del actor en escena. Es conocida su preocupación por la forma y una visión del trabajo actoral según la cual, muchas veces, no es distinguida la escenografía del actor, lo cual implica pensar a los objetos como actores y viceversa (concepto retomado en Argentina por el Periférico de Objetos).

En el orden nacional, podemos considerar los trabajos de Pompeyo Audivert y lo que él ha dado en llamar La Máquina Teatral. Se trata de una técnica desarrollada por el propio maestro, que implica un trabajo profundamente formal del actor. Según la propuesta, la Máquina (lo que nosotros antes denominamos “la escena”) se divide en zonas, abiertas o cerradas, según si la dirección de la atención del actor, expresada en sus gestos o mirada, determina la apertura o cierre de cada una de ellas; para esto el actor debe estar en conocimiento de unos procedimientos físicos muy específicos que operan el funcionamiento de la Máquina. Otro de los elementos del trabajo de Audivert son las denominadas “maniobras físico-expresivas”; se trata de la serie de procedimientos físicos de la “máquina individual”, es decir, la que rige en el propio cuerpo pero, a nuestro criterio, no desde el punto de vista biomecánico-interoceptico, sino desde un punto de vista plástico-compositivo. Audivert afirma:

El impulso creador del actor en escena está relacionado al lenguaje, técnica, visión de dirección que se esté manifestando a través de él en el momento que tiene esos impulsos. El actor es un agente de lenguaje, que actúa no sólo su propia imaginación sino que la inscribe en un marco formal-técnico de lenguaje, que corresponde a las técnicas de un juego teatral o a la modalidad formal que esté rigiendo... el enfoque escénico en donde el actor esté jugando su trabajo. (...) Por lo tanto, el impulso creador del actor está relacionado con las visiones de dirección o con las visiones de lenguaje, o con las técnicas que rigen el campo de juego (en Calero, 2010: 120-121).

Por estas palabras, podemos apreciar la importancia del componente directorial que Audivert le asigna al trabajo actoral, entendido como un elemento de lenguaje junto a otros, en el sistema complejo de la escena, condición de la cual le exige al actor plena conciencia.

V. Síntesis: La Recomposición Sinérgica

Hasta este punto hemos establecido tres modalidades técnicas, en las que podrían ser categorizadas algunas de las distintas técnicas actorales que ha visto aparecer la historia del teatro y que, en mayor o menor medida, han sido teorizadas. Como adelantamos anteriormente, estas modalidades son abstracciones que permiten ordenar las investigaciones realizadas en distintos contextos y que pertenecen a distintas posiciones estéticas. El modelo de análisis del trabajo del actor que aquí presentamos escinde el sustrato técnico del componente estético-ideológico, así como de su contexto de surgimiento, de modo de poner a disposición del actor el abanico de herramientas que necesita para desarrollar su trabajo expresivo. Se propone entonces un momento de síntesis que comprenda las tres modalidades. Hablamos de intentar que el actor pueda poner en funcionamiento procedimientos actorales pertenecientes a diversas técnicas en un mismo acto escénico.

Llamamos a este momento de “recomposición sinérgica”. La palabra “sinergia”, etimológicamente, significa “trabajando en conjunto”. Aludimos, de esta manera, a un fenómeno en el cual la influencia de dos o más agentes actuando en conjunto es mayor al esperado con-

siderando la suma de los agentes por separado. Se trata entonces de una síntesis en su máxima expresión, pues no sólo reúne las distintas modalidades, sino que busca la retroalimentación de sus elementos componentes para obtener, finalmente, algo más que lo que resultaría de una simple adición.

No se trata, este momento, de una modalidad técnica más, ya que las modalidades técnicas anteriormente presentadas implican una especificidad en cuanto a cierta área de atención, o en cuanto a cierto tipo de procedimiento. La síntesis sinérgica es, en todo caso, una lógica de aplicación, una combinación de procedimientos provenientes de diversas modalidades. En otras palabras, la sinergia es más una articulación de procedimientos que un procedimiento en sí. Si se quiere, se trata de un meta-procedimiento: un procedimiento que actúa sobre otros procedimientos, el procedimiento de articular procedimientos.

Volvemos a la metáfora inicial del prisma; luego de haber descompuesto el haz de luz en sus distintos colores para hacer foco en cada una de las especificidades del entrenamiento actoral, lo reconstruimos obteniendo la luz blanca en la que ya no distinguimos los distintos colores. La sinergia se trata de un momento de síntesis, de reconstrucción, una vuelta al origen.

Como hemos dicho, cada una de las modalidades técnicas representa un tipo de procedimiento, pero, a su vez, representa un ámbito distinto del ser del actor: mente-cuerpo-entorno. Sabemos que la diferencia entre cada uno de estos ámbitos no es ajena a las construcciones arbitrarias de la cultura: ¿dónde empieza la mente propia y dónde termina la ajena?, ¿dónde empieza la mente y termina el cuerpo?, ¿dónde termina mi cuerpo y empieza el espacio a mi alrededor? Incluso podríamos debatir acerca de los límites que las palabras imponen a estos órdenes de experiencia: mente, alma o espíritu; cuerpo, bios o materia; entorno, sociedad, escena; etc. Sin embargo, estas terminologías corresponden a una discusión filosófica que no atañe, al menos por el momento, al presente trabajo.

Sí sabemos que el límite entre estos tres espacios, ámbitos o áreas del ser es impreciso. Y también sabemos que, aunque inusual, es perfectamente factible la existencia de un único y mismo procedimiento actoral que ponga en funcionamiento ipso facto elementos que, según este modelo, pertenecen a ámbitos distintos, pero que, en la experiencia, podrían aparecer como una misma cosa, desdibujando así las fronteras que hemos puesto en el análisis. Por ejemplo, los procedimientos que buscan relacionar un elemento emocional con otro de naturaleza física, los encontramos en, prácticamente, todas las tradiciones actorales (Stanislavski, Artaud, Grotowski, entre otras). Si bien, generalmente, hacen hincapié en un área de atención, o buscan desplazar la atención de un área a otra, sin duda podríamos considerarlos procedimientos sinérgicos.

En todas las tradiciones del arte actoral ha habido siempre, en mayor o menor medida, procedimientos que buscan poner en relación ámbitos distintos, invocaciones de una técnica a otra, zonas de liminalidad, experimentación, búsquedas de articulación, participación de diversas áreas funcionando integradamente. Pero cuan-

do nosotros hablamos de recomposición sinérgica hablamos, más bien, de aquel actor que, consciente de la especificidad del procedimiento o del área de atención, puede, no a pesar sino a partir de esa especificidad, llevar a cabo esta combinación; es decir, una aceptación de la especificidad y, desde esa aceptación, la búsqueda de una articulación.

Por otra parte, a través de la historia, podemos encontrar algunos investigadores del arte actoral y del arte escénico que plantearon una inquietud acerca de ciertas dicotomías existentes en relación al quehacer estético. En el ámbito del arte y la literatura esto ha sido un motivo de profundas y tensas discusiones políticas acerca de las decisiones estéticas que debieran tomarse, como por ejemplo las rivalidades entre Lukács y Brecht, o entre el realismo socialista y el formalismo y las vanguardias rusas. No encontramos pertinente a los fines del presente trabajo sumergirnos de lleno en dichas discusiones, pero sí es necesario reconocer que existen antecedentes de una búsqueda de conciliación entre distintas capacidades expresivas.

Dentro del ámbito teatral, uno de estos antecedentes se encuentra en los trabajos del director, pedagogo y actor ruso, discípulo de Stanislavski, y Meyerhold, Eugene Vajtangov (1833- 1922), quien advierte las dicotomías entre sus maestros:

Una obra de arte perfecta es eterna. Una obra de arte perfecta es aquella en la que se presenta una armonía de contenido, forma y material. Stanislavski sólo encontró una armonía con el estado anímico de la sociedad rusa de su época, pero no todo lo contemporáneo es eterno. Meyerhold nunca buscó el hoy, sino el mañana. Stanislavski nunca buscó el “mañana”, sino el hoy. Pero uno tiene que buscar el hoy del mañana, y “el mañana en el hoy”. (...) Meyerhold entiende por teatralidad la representación en la cual el público no se olvida ni por un instante que se encuentra en un teatro. Stanislavski demanda exactamente lo contrario: que el público olvide que está en un teatro, que sienta como que está viviendo la atmósfera en la cual los personajes de la obra viven. (1997: 254, 341)

Vajtangov no sólo se dedicó a revisar las diferencias entre estos dos grandes maestros sino que también intentó fusionar lo mejor de cada una, para proponer lo que él llamó el “realismo fantástico”:

Permítanme señalar la diferencia entre naturalismo y realismo. El naturalismo reproduce con precisión lo que el artista observa en la realidad. El naturalismo es fotográfico. Pero el artista que es realista destila de lo real sólo lo que aparece ante sus ojos como lo más importante, lo más esencial. (...) En el teatro no debería haber ni naturalismo ni realismo, sino realismo fantástico. Se ha encontrado que los métodos teatrales imparten la vida genuina a la obra en el escenario. Los métodos pueden aprenderse, pero las formas deben ser creadas. Tiene que ser convincente por nuestra fantasía. Esta es la razón por la que la llamo realismo fantástico. Tal forma existe y debe existir en todo arte. (Vajtangov, 1997: 345, 347)

Los aportes de Vajtangov son vitales para pensar la posibilidad de la sinergia ya que desde sus afirmaciones se observan los ánimos de poner a trabajar en conjunto el

sentido de la verdad de Stanislavski con el sentido de la forma de Meyerhold, integrando así ambas tradiciones en pos de una instancia superadora.

Otro antecedente que resulta pertinente para la propuesta de sinergia es Antonin Artaud, a quien ya referimos en la primera modalidad. En sus trabajos se puede observar una visión abarcadora que trasciende los límites de la realidad, y se detectan claramente su influencia dadaísta, su ideología antiburguesa-antioccidentalista, así como también su admiración por el teatro balinés. Artaud no sólo indaga en el aspecto ontológico y estético del teatro, sino también, más específicamente, del trabajo actoral:

Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos estremecidos por la afectividad, equivale, como en el juego de las respiraciones, a desencadenar esta afectividad en toda su potencia, a otorgarle una amplitud sorda, pero profunda, y de una violencia desacostumbrada.

Ocurre así que cualquier actor, hasta el menos dotado, puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena. (Artaud, 2011: 137)

Asimismo, Artaud destaca los trabajos del teatro oriental por su misticismo, pero también por su utilización de los gestos y los símbolos, de modo de articular lo abstracto y lo concreto, lo metafísico expresado a través de configuraciones físicas. De esta manera, Artaud afirma que el teatro, por su aspecto físico (...) requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real)” (2011: 48), y agrega: “La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio del actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía” (2010: 133).

A pesar del carácter enigmático de estas palabras de Artaud (quien de hecho afirmaba que no estaba demostrado que las palabras fueran el mejor de los lenguajes), podemos reconocer en sus escritos una dimensión que pertenecería al alma, al espíritu, y cuyo doble se daría en el plano de lo físico por su condición material. En este sentido, y considerando también la concepción artaudiana del actor como “atleta del corazón”, lo reconocemos como un antecedente de la sinergia en tanto reconocemos una búsqueda de conciliar lo material y lo abstracto, lo interno y lo externo, la imaginación y la expresión física, para superar estas dicotomías y ponerlas en un mismo camino.

Otro autor, ya mencionado en la modalidad biomecánica, a quien también consideramos un antecedente para el momento de recomposición sinérgica es Eugenio Barba. En *La Canoa de Papel*, el director afirma que “el trabajo del actor funde en un único perfil tres aspectos diferentes correspondientes a tres niveles de organización bien distinguibles” (1999: 26-27). Estos serían: la personalidad del actor, la tradición escénica, y el nivel de lo pre-expresivo.

Sin embargo, los aportes de Barba se encuentran atravesados claramente por una visión física de la actuación, con el eje puesto en lo que él llama lo “pre-expresivo” o “nivel bios”, y por las herramientas que aporta la vi-

sión de la antropología como disciplina, lo cual también determina una decisión arbitraria (ya que podría haber sido la sociología, o la política, o la filosofía). Por otra parte, dice Barba: “la antropología teatral no intenta fusionar, acumular o catalogar técnicas actorales”, y continúa: “busca lo simple: la técnica de las técnicas” (Barba 1999:26). En este sentido, el modelo prismático realiza el camino exactamente opuesto ya que sí se propone fusionar técnicas actorales y, lejos de buscar una “verdad” detrás de toda técnica, se plantea el camino de la articulación entre elementos disímiles.

En una primera instancia, esta recomposición constituye un ideal al cual arribar, es decir, una meta que se propone no tanto para ser alcanzada, sino como aquella que determina al actor un sendero a recorrer. En lugar de escindir las distintas áreas que son útiles al momento del entrenamiento, este camino lleva al actor a reconstruir su trabajo en una unidad que puede articularse tanto en sí misma como en relación a las demás unidades que componen la escena.

Es requisito fundamental que se trate de una operación que no genere desconcentración. Para tomar un concepto contemporáneo, podemos hacer una analogía con la idea de “multitasking”. Este término señala la capacidad de atender varias tareas en simultáneo y se ha propagado en los últimos años por el uso de las tecnologías de la información y comunicación; refiriendo por ejemplo, el ir de una pestaña a la otra en nuestro navegador de internet, para atender los mails de trabajo, el chat con amigos, las actualizaciones en una red social, y las últimas noticias de los sitios web de los principales periódicos. Se ha advertido que el fenómeno puede resultar en tiempo perdido y en la generación de más errores, debido a la insuficiente atención dedicada a cada tarea. Esta preocupación es pertinente a la presente propuesta pues, luego de transitar las distintas modalidades de trabajo, pudiera resultar confuso para el actor poner la atención en “todo”, resultando contraproducente y pudiendo dar lugar a la desconcentración.

Y aquí hacemos una salvedad. La idea de la multilateralidad de la atención es una cualidad que el ser humano ha demostrado poseer desde siempre y que se logra gracias al intenso entrenamiento. Pensemos en el aprendiz de piano. Éste, en una primera instancia, realiza ejercicios que entrenan individualmente la mano derecha, la mano izquierda y, finalmente, ambas manos. Asimismo, la dificultad de las partituras ejecutadas va en ascenso, aumentando cantidad de teclas pulsadas, acelerando el tempo, o bien con armonías y melodías de mayor complejidad. Finalmente, también suele considerarse, aparte del virtuosismo técnico, el elemento personal del intérprete de piano, cuando éste imprime la afectividad que vive durante la ejecución de la pieza. De la misma manera, podemos pensar en cómo el actor complejiza su interpretación, adquiriendo técnicas que se operan en distintos aspectos de su ser. Estas técnicas pueden ser entrenadas en forma separada para luego reunirse en una única ejecución escénica. Quien ejecuta una pieza musical en piano no está poniendo específica atención en su mano izquierda, o en su mano derecha, sino que está poniendo atención en la totalidad de la ejecución de manera integral, sin que esto derive en una descon-

centración.

En un primer momento, quizás la sinergia deba ser llevada a cabo tanto a través de la alternancia de procedimientos o de modalidades técnicas, para luego dar lugar a la superposición. La alternancia será una forma inacabada de síntesis sinérgica, porque, al no ser sincrónica, lleva al actor a dividir temporalmente su trabajo. La superposición sería una forma completa e implicaría estar concentrándose al mismo tiempo en algo interno y en algo externo, en algo psíquico y en algo físico: un grado completo de recomposición del haz de luz. Este fenómeno se presenta, si es que fuera posible, de gran dificultad, por varias razones. Por ejemplo, sabemos que no es igual la atención que requiere la escenocomposición, tan extensa en sus dimensiones (tanto como la extensión de la escena), que la atención reducida y concentrada en los procedimientos vivenciales o biomecánicos. Por eso, habrá siempre un ir y venir, una búsqueda de juego entre distintos niveles de atención. Para finalizar, a simple modo de aclaración, traemos un concepto contemporáneo, como es el de “teatro performático”, para señalar una diferencia y mostrar un ejemplo. Julia Elena Sagaseta, en el capítulo “Sobre teatro performático” (Sagaseta, 2000) reflexiona sobre esta noción utilizada por Roselee Goldberg en su libro *Performance Art*, e incluye, entre los referentes nacionales de esta tendencia, a La Organización Negra, De la Guarda, La Gambas al Ajillo, Alberto Félix Alberto, Omar Pacheco, entre muchos otros. No ahondamos demasiado en esta idea porque, en primer lugar, responde más a una consideración sobre el teatro en general que sobre la actuación en particular y, en segundo lugar, obedece más a una visión estética que técnica. Nosotros no consideramos que exista un solo estilo, técnica o procedimiento actoral propio de lo performático, por lo menos entendido de esta manera tan amplia, en la que ingresan expresiones actorales tan disímiles. Recordemos que el presente no es un trabajo sobre poéticas de actuación (menos todavía sobre poéticas teatrales), sino sobre técnicas de actuación. Sin embargo, en el mencionado trabajo de Sagaseta, hay un apartado en el que se vincula el carácter performático del cuerpo del actor con lo que se ha dado en llamar “teatro de estados”, y cita el caso de Eduardo Pavlovsky como un ejemplo de esta relación: “Pavlovsky es un performer pleno” (Sagaseta, 2000: 58). Más allá de esta caracterización, Pavlovsky es sin duda un ejemplo de un actor que trabaja casi simultáneamente en diversas modalidades técnicas y niveles de atención con un virtuosismo notable. En este sentido, la máscara (que no queda ya circunscrita únicamente al rostro), el gesto, a veces ciertos procedimientos actorales de la comedia, entre otros, podríamos considerarlos también recursos propios de una articulación entre modos técnicos.

VII. Conclusiones Finales

Como hemos adelantado en la introducción, la propuesta de un modelo prismático resulta de la elaboración conceptual que hemos realizado a partir de nuestra propia experiencia de formación y nuestra joven trayectoria de investigación, experimentación y realización teatral. A su vez, no es más que una hipótesis de futuras

investigaciones, durante las cuales esperamos seguir contrastando las ideas que aquí hemos tan sólo presentado. Entendemos que este trabajo se encuentra en etapa de surgimiento y por ello será a través de los años y su puesta en uso que podrá ser profundizado, desarrollado, ampliado, corregido, o rectificado, de acuerdo a lo que la experiencia demuestre.

En el proceso de desarrollo, hemos detectado algunas cuestiones sobre las cuales nosotros mismos nos hemos preguntado y hemos incluso criticado. Estas reflexiones pueden resultar de utilidad y dar cuenta del recorrido que hemos llevado a cabo, por lo que decidimos incluirlas en este apartado, como siete autocríticas. Asimismo, y a modo de cierre, finalizamos el presente artículo con una perspectiva metodológica de lo que podría ser el paso siguiente de la investigación.

a. Autocrítica I: Las dos categorías que se incluyen en la modalidad vivencial, esto es las modalidades racionales-conductuales por un lado, y las no-racionales o no-conductuales por el otro, ¿no podrían ser consideradas como dos modalidades por separado?

En el momento de organización de las modalidades, nos encontramos con la pregunta que titula esta primera autocrítica: ¿acaso las técnicas racionalistas e irracionales no deberían catalogarse por separado?

Luego de largas reflexiones acerca de esto, y si bien se trata en efecto de una diferencia pertinente y relevante, encontramos que la distinción radica más en una disposición poética que en el área de atención del actor en su trabajo. Es decir, tanto en los recursos y procedimientos conductuales como en los no-conductuales, la focalización del actor se encuentra en lo que llamamos la psique: mente, alma o espíritu; y la distinción racional-irrational está más vinculada a discusiones filosófico-estéticas que con el ámbito o área de trabajo en el ser del actor; lo cual no quiere decir que esta diferencia no implique distintos tipos de procedimientos o recursos actorales, pero ambos casos están englobados dentro de lo que abarca la noción de vivencia.

b. Autocrítica II: ¿Es necesaria la distinción entre la modalidad biomecánica y la escenocompositiva?

En determinado momento, consideramos que la distinción entre modalidades podría ser cuestionada, sobre todo entre la segunda y la tercera modalidad. Nos preguntamos si acaso el trabajo biomecánico y el trabajo escenocompositivo no podrían entenderse como dos aspectos de lo que bien podríamos llamar “trabajo exterior” o “físico-expresivo” o “formal” del actor. Esto nos habilitaría a regresar al modelo dicotómico más conocido del trabajo actoral que distingue entre lo interno y lo externo.

Sin embargo, elegimos ratificar nuestra consideración pues ambas modalidades implican el ejercicio de distintas áreas de trabajo. La biomecánica refiere a una mirada del actor “hacia sí mismo”, que es distinta de “hacia lo interno” en términos vivenciales. Por otra parte, la modalidad escenocompositiva requiere una atención “hacia fuera” ya que la composición en este caso se da en relación al entorno, al diseño total de la escena.

c. Autocrítica III: Al hablar de sinergia, se ha mencionado el efecto de colaboración entre elementos componentes, pero no se han explicado los mecanismos por los cuales podría funcionar dicha colaboración. Incluso parece factible que la combinación de procedimientos diversos no necesariamente deba ser colaborativa, ¿aún así sería apropiado considerar esta experiencia como un ejemplo de sinergia?

Bien podríamos suponer que la sumatoria de modalidades técnicas no necesariamente es colaborativa. Por ejemplo, si un actor trabaja en simultáneo una consigna vivencial y una tarea escenocompositiva, pero dispuestas éstas en direcciones estéticas aparentemente contrarias, en la mente del actor veríamos operando un trabajo de disociación (más o menos dominado), sin el cual se distraería a favor de una o favor de la otra. Con respecto a esto, podemos afirmar que existen distintos tipos de procedimientos sinérgicos. Para evitar confusiones o la generación de categorías innecesarias, incluimos dentro de la idea “sinergia”, a todas aquellas experiencias en la que se encuentre implicada una combinación, complementariedad, adición, asociación o disociación de procedimientos, ya sea que encontremos en ellas o no el mencionado efecto de colaboración. El único caso que quedaría excluido es el de una “combinación sustractiva”, en la que una técnica no hace más que empeorar el desempeño de la otra.

d. Autocrítica IV: ¿Por qué en el presente trabajo se ha dejado afuera tantos maestros y experiencias de actuación?

Somos conscientes de que en este trabajo hemos omitido mencionar, o lo hemos hecho de manera superflua, una serie de experiencias importantísimas en la historia de la actuación, que bien deberían haberse tenido en cuenta en cualquier intento de clasificación como el aquí se pretende. Figuras y tradiciones como la de Stella Adler, Sanford Meisner, Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Bertolt Brecht, Peter Brook, Augusto Boal, el Living Theater, el Open Theater, Ariane Mnouchkine, por mencionar simplemente algunos ejemplos, no han sido incluidas en esta primera presentación del modelo prismático.

Esto es porque nosotros hemos tomado ciertos referentes que consideramos paradigmáticos y algunos casos “clave” para cada modalidad, lo cual no significa que desconozcamos la importancia de otros grandes referentes de la historia del teatro, todo lo contrario, esperamos poder profundizar nuestra investigación e incorporar todas aquellas figuras y experiencias que hayan realizado aportes significativos, tanto en el ámbito nacional como internacional.

e. Autocrítica V: La selección de referentes de cada modalidad, ¿no implica una mirada demasiado occidentalista o europeizante?

De la autocrítica anterior devino inmediatamente que, surgiendo la propuesta en un contexto latinoamericano, podría observarse una mirada excesivamente occidentalista o europeizante ya que, proporcionalmente, casi no se incluyen autores orientales, latinoamericanos o,

específicamente, argentinos. A esto encontramos distintas razones. En primer lugar, las experiencias que mencionamos son aquellas que nos resultaron más cercanas, las que refirieron nuestros maestros y a las que se puede acceder con mayor facilidad por existir documentación y teoría construida sobre las mismas. En este sentido, encontramos una gran deuda teórico-pedagógica de los maestros locales que, creemos, poco a poco se está saldando con la llegada de textos y publicaciones. En segundo término, podemos mencionar que las experiencias de Oriente han llegado a nuestro trabajo por la influencia que ejercieron, por ejemplo, en los maestros mencionados en la modalidad biomecánica. Tanto para la Ópera de Pekín, como en el teatro N o el Kabuki japonés, como así también en el Kathakali de la India, la formación del actor es fuertemente corporal, como así también su trabajo, que es formal y compositivo principalmente. En este primer trabajo de aproximación a las técnicas actorales, no se profundiza un estudio del teatro de Oriente aunque sí se reconoce la gran influencia que este teatro ha tenido en Occidente, y se deja su estudio para posteriores avances de esta investigación. También reconocemos que en Latinoamérica hay experiencias que merecen ser incorporadas, como la de Augusto Boal y el actor en la experiencia del Teatro del Oprimido, Alberto Ure y su legado de actuación, Omar Pacheco y su concepción plástica de la escena, las experiencias de Teatro Callejero y Teatro Comunitario que también han sabido dejar en los últimos años sus trabajos teóricos acerca del rol y trabajo del actor. Así como mencionamos en el párrafo anterior, se trata de experiencias que no nos han sido cercanas en un primer momento, con lo cual dejamos su investigación e incorporación para instancias posteriores. Finalmente, debemos remarcar que este modelo se propone desde una mirada “transcultural” y “transhistórica” que permite, y que implica necesariamente, la perspectiva tecnológica, en contraposición con una visión, más tradicional, “cultural” e “histórica” del trabajo del actor.

f. Autocrítica VI: Habiendo tantas publicaciones que reúnen textos de actores y directores teatrales, ¿qué sentido tendría hacer una nueva compilación?

Reconocemos que hay una serie de publicaciones que reúnen experiencias teatrales e incluso que dichas compilaciones han sido esenciales para el presente trabajo. Sin embargo, el modelo prismático propone una mirada tecnológica de la actuación, que no es lo mismo que otro tipo de enfoques: epistemológico, estético, pedagógico, metodológico, etcétera.

En general, las perspectivas historizantes tienden a contraponer una estética (y con ello sus recursos y procedimientos) a la siguiente. Esto, quizás herencia de una concepción de historia lineal y progresiva, no resulta siempre útil al actor para su quehacer. No negamos la importancia de conocer a las poéticas teatrales desde una perspectiva histórica, filosófica o sociológica, pero sí observamos que muchas veces los resultados de dichas investigaciones, por su rigor academicista y científico, no resultan funcionales a la praxis actoral. Asimismo, estas perspectivas tienden a comparar o

contraponer experiencias dando la sensación de que las mismas no son conciliables y dejando la sensación de que uno debería optar por una u otra, o por ninguna. El enfoque tecnológico es más modesto. Habla de las herramientas técnicas. No estamos postulando una estética, o una epistemología (un discurso sobre lo que es o debe ser la “verdad” en el actor), o una pedagogía (una forma en que se enseña o se aprende a actuar). Se trata de una propuesta de análisis, y una invitación a la experimentación, y no de una estética de actuación o una poética teatral: no estamos diciendo cómo debe verse o cómo debe resultar o cómo debe ser el trabajo del actor. Esto no quiere decir que la mirada tecnológica no pueda aportar elementos, herramientas para un análisis, para una comprensión del fenómeno, todo lo contrario, esa es principalmente nuestra intención.

El modelo prismático ofrece un compendio y clasificación de las existentes técnicas actorales, no en clave histórica sino transhistórica y tecnológica; su propuesta implica volver a pensar las diferentes tradiciones que conocemos a través de un trabajo de deconstrucción de cada poética de actuación, y de reconstrucción en un lenguaje tecnológico, para hallar, en cada experiencia, una tecnología de la emoción, del pensamiento, del movimiento, de la composición escénica, etc.

Perspectivas metodológicas para etapas siguientes

De acuerdo a las autocríticas señaladas y a fin de dejar abierto el presente trabajo a etapas siguientes, esbozamos una serie de apreciaciones acerca de las metodologías a aplicar para la ampliación y desarrollo de la investigación que aquí comenzamos. Uno de los ámbitos de investigación sería de perspectiva teórica e implicaría un acercamiento a textos aún no abordados. Para ello, se propone el recabado de datos, verificar si pueden ser o no incorporados dentro de las modalidades propuestas, y pensar el alcance, influencia o aportes que éstos puedan sumar a las mismas. Otra de las áreas sería la construcción de un cuerpo de documentación en relación a aquellos maestros locales que no han aún dejado por escrito sus procedimientos técnicos y pedagógicos. Para ello, proponemos una observación de clases y también el diseño de entrevistas, su posterior realización y la sistematización de los datos recolectados. Dado que consideramos que la observación no es suficiente para conocer el proceder actoral, se propone también la realización de entrevistas a un número importante de actores, de variada formación y estilo, con el fin de obtener una muestra apropiada. En tales entrevistas, apelaríamos a observar el grado de conciencia sobre las técnicas utilizadas en el quehacer actoral. Finalmente, y más a largo plazo, tendremos en cuenta la necesidad de dejar asentada la puesta en práctica de este modelo a través de diarios y notas de su aplicación tanto en ámbitos de formación, experimentación, como de creación escénica.

Referencias bibliográficas:

Arreche, Araceli Mariel. (2008) *“El actor como poeta. Reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor”*, en Jorge Dubatti (coord.) *Historia del actor: de*

- la escena clásica al presente, BsAs: Colihue (pp. 283-304).
- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*. BsAs: Editorial Incógnita.
- Barba, Eugenio (1999). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. BsAs: Catálogos.
- Braun, Edward (1986). *El director y la escena, del Naturalismo a Grotowski*. BsAs: Galerna.
- Brecht, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. BsAs: La Rosa Blindada.
- Calero, Teresa (2010). *El impulso creador del actor: testimonios*. BsAs: Corregidor.
- Castells, Manuel. (2000). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. México: Siglo XXI.
- Ceballos, Edgar (1994). "Introducción", en Vsevolod Meyerhold, *El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Cornago, Oscar, (2005). "Teatro posdramático: las resistencias de la representación", en Jorge Dubatti (comp.) *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, Política e Historicidad*. BsAs: Nueva Generación, Chitt, Escuela de Espectadores.
- Craig, Edward Gordon (1995). "El actor y la supermarioneta" (Flores, 1907), incluido en *El arte del teatro, con Introducción y notas de Edgar Ceballos*. México: Escenología (pp. 113-148).
- Dolto, F. (1986). "Esquema e imagen", en *La Imagen Inconsciente del Cuerpo*. BsAs: Paidós (pp. 17-23).
- Grotowski, Jerzy (1992). "El discurso de Skara" (pp. 185-199) y "La técnica del actor" (pp. 174-184) en *Hacia un teatro pobre*. México DF: Siglo XXI editores.
- Gropius, W.; Schelemmer, O. et al. (1985). *Die Bühne im Bauhaus*, Berlín: Neue Bauhausbücher.
- Kantor, Tadeusz (1986). "Reflexiones" y "guión de *Wielopole, Wielopole*", en *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, N° 1 Año 1, BsAs: Ed. Fundart.
- Kantor, Tadeusz (2004). *El teatro de la muerte*. BsAs: Ediciones de la Flor.
- Laban, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Magarshack, David. "Introducción", en *Stanislavski, Konstantin* (1999). *El arte escénico*. México DF: Siglo XXI Editores (pp. 9-97).
- Matterlart, Armand (2002). *Historia de la Sociedad de la Información*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Meyerhold, Vsevolod (1999). "El teatro de la convención (1908)" (pp. 285-290) y "El actor del futuro y la biomecánica (1922)" en José Sánchez, *La escena moderna, manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal (pp. 291-293).
- Pavis, Patrice (1996). "Sobre la noción brechtiana de *Gestus*", en *Revista Conjunto*. Casa de las Américas, Julio-Sept. 1986.
- Ruiz, Borja. 2008. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Arzteblai Kultur Elkartea.
- Sagaseta, Julia Elena (2000). "Sobre teatro performático (o cómo examinar la expansión de las fronteras del teatro)" en Osvaldo Pelletieri (ed.), *Itinerarios del Teatro Latinoamericano*. BsAs: Galerna (pp. 53-59).
- Sánchez, José A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Madrid: Col. Monografías.
- Serrano, Raúl (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. BsAs: Atuel.
- Shawn, Ted (1963). *Every Little Movement, a Book about François Delsarte, the Man and his Philosophy, his Science and Applied Aesthetics, the Application of this Science to the Art of the Dance, the Influence of Delsarte on American Dance*. Barcelona: Altaza [New York: Dance Horizons, 1954].
- Sin Autor (1999). "El arte del teatro: el primer diálogo", en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal (pp. 83-95).
- Sin Autor (1993). "El director como espectador de profesión" y "El montaje en el trabajo del director", en *Revista Máscara*, N° 11-12 (pp. 47-55, 56-61).
- Sin Autor (2008). *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sin Autor (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vicencia*. Barcelona: Editorial Alba.
- Sin Autor (2007). *Mi vida en el arte*. BsAs: Rafael Cedeno Editor.
- Sin Autor (2008). *Diccionario de teatro*. BsAs: Paidós.
- Sin Autor (ed.). (1999) *La escena moderna*. Madrid: Akal Ediciones.
- Stanislavski, Konstantin (1979) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. BsAs: Editorial Quetzal.
- Starosta, Diego (2010). "Contra el teatro antropológico", artículo publicado en blog personal del autor. Disponible en línea. [URL: <http://diegostarosta.blogspot.com.ar>] Fecha de publicación: 10 de octubre de 2010. Última consulta: 01 de marzo de 2014.
- Strasberg, Lee (1993). *Un sueño de pasión: la elaboración del método*. BsAs: Emecé.
- Vajtangov, Eugene (1997) *Teoría y práctica teatral* (edición de Jorge Saura). Madrid: Publicaciones de la ADE. (Serie: Teoría y Práctica del teatro, n° 13).

Abstract: This proposal aims at developing a technological model for acting work, such hypothesis we seek to deepen over time. Currently, as a starting point for experimentation and for research, educational and creative goals, we organized the same three analytical moments: the experiential work, biomechanical work, compositional-scene work; and a fourth-synthetic moment called "synergistic" We seek to have a neat and clear model, and translate the future in a written publication that serves both as a reference for the actor to directors and trainers.

Keywords: theater - technology - experimentation

Resumo: A presente proposta tem por objetivo a formulação de um modelo tecnológico para o trabalho atoral, como hipótese de partida que procuramos aprofundar no tempo. Atualmente, a modo de início para a experimentação e, com objetivos investigativos, pedagógicos e criativos, temos organizado o mesmo em três momentos analíticos: do trabalho vivencial, do trabal-

ho biomecánico e do trabalho scenocompositivo; e um quarto momento sintético-sinérgico. Procuramos conseguir contar com um modelo ordenado e claro, e plasmarlo a futuro em uma publicação escrita que sirva tanto como referência para o ator como para diretores e formadores.

Palavras-chave: teatro - tecnologia - experimentação.

(*) **Ramiro Guggiari:** Cursó estudios en Filosofía y Artes (UBA) y Dirección Escénica (IUNA); se formó en dirección, dramaturgia y actuación con maestros como Stella Galazzi, Norman Briski, Pompeyo Audivert, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartún

(**) **Karina Wainschenker:** Cursó estudios de Artes Combinadas (FFyL-UBA). Se formó paralelamente en actuación, danza, dirección teatral, literatura, guión, dramaturgia y corrección de estilo.

Música y títeres: una partitura de acciones

Laura Gutman (*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: ¿Cómo se comporta un títere en relación con su soporte sonoro ya sea música, voz, sonido puro, texto o silencio?

Hay en esa relación elementos de disociación inherentes a su técnica de manipulación, animación, o esencia interpretativa y también elementos de composición que incluyen la relación espacio-tiempo es decir ciertos patrones rítmicos en relación con la imagen plástica.

Palabras clave: sonido - títeres - música

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

Según Tomás W. Adorno:

Si el tiempo es el medio que, en razón de su fluidez, parece oponerse a toda cosificación, la temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual esta se convierte en algo que sobrevive independientemente en un objeto, en una cosa. Por ello su ordenación temporal se llama forma musical. La denominación forma remite a la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización. (Adorno.T.W.)

Para dar un ejemplo práctico y sensible imaginemos que queremos crear en el escenario un mar de papel manipulado por un grupo de titiriteros. Así, las acciones físicas junto con la voz animarán el objeto papel creando una imagen plástica a la que llamaremos, según el concepto del pedagogo y compositor Murray Schafer, “paisaje sonoro”.

Desde la perspectiva sonora trabajaremos a partir de la búsqueda en la improvisación para que el objeto pueda “corporizar” aspectos vocales y rítmicos, como por ejemplo, acentuaciones, texturas por simultaneidad, color por timbre y diferentes intensidades, apoyándonos en la imagen del mar en movimiento.

Esa será nuestra partitura de acciones.

Los elementos y herramientas de la improvisación delimitan un espacio plástico para la acción que favorece la experiencia y el desarrollo de la forma.

Dentro de ese espacio de acción es posible armar y desarmar, entrar y salir de la escena, incorporando así recursos para desarrollar los conceptos de equilibrio y proporción, que tienen que ver esencialmente con el sentido estético y la intuición.

Dice Adorno sobre la imagen plástica: “Los cuadros que parecen más logrados son aquellos en los que lo absolutamente simultáneo aparece como un flujo temporal que deja sin respiración”. (Adorno.T.W.)

Tomemos otro ejemplo. El cuadro “El grito”, de Munch. ¿Es posible “escuchar” esa imagen? Si es así, cada uno de nosotros escuchará su propio grito.

Por otro lado la imagen plástica del cuadro a pesar de su estatismo, parece fluir en el tiempo.

El grito es un ejemplo de como el gesto de la emisión arroja al sonido de la voz siempre hacia el pasado, es decir hacia su lectura retrospectiva, y la escucha contiene el impacto emocional.

El circuito de la emisión de la voz integra así el sujeto a su corporalidad enhebrando pasado y presente. Tiempo y espacio.

Cada uno de nosotros completará el sentido de la obra para sí. La voz, por lo tanto, en tanto que resuena queda sonando por su sonido-sentido.

La voz, ese objeto inasible, al igual que la mirada, revelan aspectos únicos e irrepetibles de la persona.

En su acepción clásica, el término persona deriva de máscara, se trata de la máscara que cubría el rostro de un actor cuando desempeñaba su papel en el teatro, sobre todo en la tragedia. De aquí derivan a su vez dos significaciones igualmente antiguas. “Hacer resonar la voz” como lo hacía el actor a través de la máscara. (Ferrater.M.S.)

La acción de llorar en el Teatro Noh muestra la mano delante de la máscara indicando la acción de secarse las lágrimas. Este gesto encierra el sentido que el intérprete le confiere a su personaje. El registro de esa partitura