

Resumo: A noção de desmontaje emprega-se maioritariamente no âmbito de Encontros e Festivais de artes cênico e utiliza-se para classificar um tipo de atividade que acompanha ao espetáculo onde se explicitan os procedimentos de pesquisa, de criação e experimentação do quehacer teatral e, de alguma maneira, parece criar uma ponte que suprime a distância entre os espaços reservados para a teoria e os próprios da prática. Como ponto de partida, vamos abordar o conceito em perspectiva histórica observando como se introduzem as práticas reflexivas nos estudos teatrais.

Palavras-chave: Desmontagem - Artes Cênicas - História

(*) **Inés Ibarra:** Licenciada en Crítica de Artes (IUNA). Actualmente desarrolla su tesis de Magister en Crítica y Difusión de las Artes (IUNA).

El clown como entrenamiento para las artes escénicas.

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014

Marcelo Katz (*)

Resumen: El entrenamiento de clown, así como lo veo (porque hay varias líneas y tendencias) y de acuerdo a mi experiencia, es una puesta a punto para los artistas de otras artes escénicas. Una suerte de aceite que prepara el instrumento y lo establece alerta y disponible. Pienso ésto después de haber trabajado mucho con bailarines, actores, artistas de circo, magos y músicos, tanto en clases como en puestas en escena.

Palabras clave: clown - dramaturgia - experimentación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

Entre otras experiencias, trabajé con bailarines en la escuela de Julio Bocca, con actores en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de El Salvador y en distintos talleres, como los de Alezzo y Chavez, en la escuela de circo La Arena, con varios magos, etc

Voy a tratar de transmitir algunos de los puntos que, haciendo un buen entrenamiento en la técnica de clown, disparan beneficios para los artistas que van a escena en otras disciplinas.

El primer punto a mencionar, es el trabajo sobre el “cuerpo”. El entrenamiento de clown se basa en el trabajo físico. Permite apropiarse del cuerpo y desarrolla canales sensoriales muy profundos. Es un trabajo que pone en relación a la emoción y a la forma que toma el cuerpo para que la emoción se gatille.

El clown trabaja en la búsqueda, por un lado, del movimiento orgánico, que para cada cuerpo, es diferente. Y por otro, de los movimientos gatillos que disparan el placer de entrar en juego, o que habilitan la emoción.

El trabajo permite entrar en juego. Esto puede ser interesante para ciertos artistas, pero no para otros. Pero para todos, es valioso adquirir una relación de comodidad expresiva con el propio cuerpo. Como utilizar las dinámicas, velocidades, ritmos, calidades, y sobre todo la forma, para conseguir distintas posibilidades expresivas. Es decir, aprovechar las múltiples posibilidades expresivas que tiene el cuerpo.

Para los artistas que trabajan el texto, el trabajo permite encontrar una relación adecuada entre el texto y el cuerpo, para evitar disociaciones provenientes de la intelectualización del texto. Porque el entrenamiento toma al texto como disparador de estímulos físicos y necesita del apoyo del cuerpo para tomar su verdadera

dimensión. Es un trabajo que conecta al cuerpo con las sensaciones que éste le da al intérprete.

Lo último a mencionar con respecto al trabajo sobre el cuerpo (aclarando que estamos haciendo un *racconto* sintético) es que permite entrar en juego. Y el juego es fascinante. Desata energías profundas y desconocidas, valiosas para todos los artistas de artes escénicas, ya que enriquece la paleta de posibilidades. Además, entrar en ese mundo, es fascinante, placentero, divertido, espectacular.

Otro de los puntos que desarrolla nuestro entrenamiento, es el trabajo sobre el “Estar presente”, que permite a los artistas de escenario, encontrarse en un estado esencial para la tarea: receptivos, alertas, disponibles. En escena es fácil irse con la cabeza hacia el pasado o hacia el futuro. Una parte importante del entrenamiento de *clown* está basada en el juego y en el juego escénico. Y el juego es necesariamente en presente. El estar presente permite introducirse en un estado de trance (como el que siente un jugador de ping pong, que para desarrollar su juego, está necesariamente en un viaje, en un trance. El jugador no sabe que está en ese estado, porque en cuanto se piensa, sale de él. Pero está completamente absorto en su viaje) Lo mismo genera el juego escénico. El estar presente, permite al artista estar permeable a los estímulos que vienen del interior y del exterior, que nosotros llamamos “impulsos”. Estar abierto, permeable, y sobre todo receptivo y alerta, a los impulsos. Digamos que prepara la caña de pescar, para percibirlo, tomar los convenientes, y “matar” los otros, en un rapidísimo proceso de selección. Los impulsos que vienen del interior, del propio artista, pueden llevar a grandes o a minúsculas decisiones en el escenario. Ambas son intere-

santes expresivamente. Los impulsos tangibles desde el exterior, permiten encontrar nuevo material en ensayo o en función. Y los impulsos que generan movimientos muy pequeños, que a veces no son percibidos ni siquiera por el director del espectáculo, permiten al actor, o al artista, mantener una relación de mucha intensidad y una vibración en presente sobre el material. Esto es magnífico para un artista, porque le permite estar atento, vivo, despierto. Y le permite estar abierto a un estado de creación constante (cuando su disciplina de trabajo o el espectáculo lo permite) y en todos los casos, los micro impulsos, que son distintos en cada ensayo y en cada función, le permiten al artista transitar cada repetición de manera única.

Normalmente, todo lo que sale de los carriles previstos o esperables, se presenta como un “cuco” para el artista de escenario. Por ejemplo, los errores propios o ajenos, los desperfectos escenotécnicos, los problemas técnicos, las fallas o roturas en utilerías y objetos, o del vestuario. El entrenamiento permite que este tipo de situaciones no sólo puedan sortearse sin tensión, sino que lleguen incluso a ser un plus.

La “improvisación”, gran herramienta del entrenamiento, implica, siempre, una adaptación, y un gran trabajo sobre el error y lo inesperado, que son alimentos primordiales para el *clown*, pero son muy interesantes para todos los artistas. Recuerdo una alumna que era cantante lírica. Vivía con mucha tensión sus presentaciones en grandes escenarios, por miedo al tan temido “pifie”. Después de un tiempo de entrenamiento, pudo relajarse e incluso, en alguna ocasión donde eso le sucedió, no sólo no tensarse, sino que pudo hacer un gesto cómplice al público, que generó un intenso contacto y el acompañamiento tierno de la platea. El entrenamiento permite aceptar el error, incorporarlo y aprovecharlo, hacerlo motivo, punto fuerte. Esto relaja temores y permite el enriquecimiento constante del material.

Uno de los territorios con los que nos confronta necesariamente un buen trabajo sobre la improvisación, es el silencio, la pausa y la espera del impulso. Estos 3 elementos son los que, como un puzzle, conforman el trabajo sobre el “vacío”. Este es un punto difícil y fascinante. Cuesta dejar espacios, cuesta esperar, cuesta no hacer, cuesta escuchar y escucharse, para definir por donde sigue la escena, sobre todo en ensayo, pero también en función. Por nuestra vida cotidiana, nuestra inserción social y nuestra educación, nos es más conocido, cómodo y sobre todo tolerable, generar una idea antes de avanzar. Intelectualizar. Preparar el terreno. Diseñar. Proyectar. Hacer planes. Los planes y planos son una batalla para adelantar el futuro al presente. Para hacer una casa, tener un plano, es fundamental. Para la escena, muchas veces significa el fin de la expresividad. En la Edad Media, la ecúmene era la tierra conocida (ciertas partes de Asia-Europa y África). Los navegantes que se internaban en mares desconocidos, se salían del mapa. Se enfrentaban realmente a lo desconocido, en mares que, en sus mapas, estaban plagados de bestias terribles. El que volvía, ampliaba el mapa. Muchos no volvían. Durante siglos, los navegantes intrépidos se expusieron a ese no saber, aceptando ese vacío de conocimiento para encontrar otra cosa. Hace tiempo que

la tierra está íntegramente conocida, y hoy, esa misma sensación se genera en la relación de la tierra, como una pequeña isla, perdida en medio de la galaxia, y ahora son los viajes espaciales los que nos colocan frente a lo desconocido. El entrenamiento sobre el vacío, permite al artista, no sólo no saber, sino que disfrutar enormemente de ese no saber. La mente, cuando organiza (incluso en fracciones de segundo), elige caminos que de una u otra manera, son los habituales. El vacío, confronta al artista con caminos nuevos. Y en los caminos nuevos, es donde puede haber sorpresas y materiales novedosos para el artista.

Otro de los puntos que desarrolla el entrenamiento, es una disposición positiva, un estado apto para la “aceptación”. Es un posicionamiento para encarar la tarea creativa de ensayos y funciones. Y tiene una relación profunda con el juego. Para jugar, es imprescindible estar positivo. El juego requiere necesariamente estar positivo. En *clown* el juego, normalmente, se basa sobre estructuras muy simples. Por eso, si quien juega no tiene una clara actitud positiva para tomar los núcleos de juego, internarse en ellos, desarrollarlos y disfrutar, los criticará y quedará por fuera. El juego *clownesco* no resiste la crítica, porque ésta desbarata la posibilidad de entrar en juego. El trabajo navega sobre una pequeña balsa: hay lugar sólo para el juego, o para la crítica y el distanciamiento.

La “aceptación” y el “estar positivo”, no sólo se desarrollan sobre los núcleos de juego y sobre los impulsos que vienen del interior, de los compañeros y del afuera de escena (público, sala, calle). Un punto que es pilar, tiene que ver con la Aceptación de uno mismo”, con sus propios colores, posibilidades, aptitudes físicas, psíquicas y emocionales, sus puntos fuertes y sus debilidades y limitaciones. El entrenamiento tiene una de sus patas puestas sobre la aceptación de quién es uno como persona y como artista. No busca el cambio, sino, por el contrario, ser aún más uno mismo, con todo su abanico de posibilidades y de imposibilidades. Al aceptar realmente lo que uno es, se abren unas posibilidades creativas muy amplias y profundas. No se trata de no desear ser otro y mejorar tales o cuales aspectos del trabajo escénico, sino aceptar quien es uno hoy. No renegar de uno, sino aprovecharse. Ni siquiera se trata de tolerarse, sino de aceptarse, amigarse con lo que es uno y hacerse fuerte ahí.

Abstract: Training clown and as it is seen (because there are multiple lines and trends) and according to my experience, is a setup for other artists performing arts, a kind of oil that places the instrument and provides alert and available. I think this after having worked extensively with dancers, actors, circus performers, magicians and musicians, both in classes and performances.

Keywords: clown - dramatics - experimentation.

Resumo: O treinamento de clown, bem como vejo-o (porque há várias linhas e tendências) e de acordo a minha experiência, é uma posta a ponto para os artistas de outras artes cênicas. Uma sorte de azeite que prepara o instrumento e estabelece-o alerta

e disponível. Penso isto após ter trabalhado muito com bailarinos, atores, artistas de circo, magos e músicos, tanto em classes como em postas em cena.

Palavras chave: clown - dramaturgia - experimentação.

(¹) **Marcelo Katz:** Actor, Director y Docente teatral

Posibilidades del espacio sonoro en la escena actual.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Fabián Kesler (¹)

Resumen: Cuando hablamos de sonidos, tendemos a pensarlos en una línea de tiempo continuo: Un arte temporal y no espacial, como sí lo son la pintura y la escultura.

El espacio físico del sonido no suele ser un aspecto a tomar en cuenta en la composición sonora para escena, como lo son el timbre, el ritmo, la duración.

Si el escenario, la iluminación, los actores, la escenografía, ocupan espacios tridimensionales, ¿Por qué el sonido debe limitarse a una línea espacial plana de emisión, además por fuera de escena? ¿Por qué no integrarlo espacialmente y escénicamente con las demás áreas técnico-artísticas?

Palabras clave: sonido - teatro - temporalidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 155]

1 - La escena contemporánea y el espacio sonoro

Estando ya en el SXXI, es quizás hora de ampliar la paleta de posibilidades escénicas. El espacio en el sonido, el uso de sensores a los gestos del artista en escena, las obras telecompartidas entre zonas quizás a miles de kilómetros físicos entre sí gracias a Internet, son algunos de los signos de los tiempos artísticos que estamos transitando.

Ya estamos viendo hace varios años la implementación de dispositivos escénicos sencillos y accesibles que miden diferentes magnitudes físicas transformándolos en datos de computadora. Estos son llamados "sensores" y los hay de movimiento, de tacto, de distancia, por nombrar algunos, que transforman los gestos de actores, *performers* y bailarines en paradigmas audiovisuales: Un actor puede disparar sonidos, imágenes y-o videos cuando lo desee sin la presión de un CD o DVD fijos. Un bailarín puede variar la música solamente haciendo lo que sabe: danzar, pues una cámara va siguiendo, midiendo y transformando sus movimientos en acciones sonoras de diversos modos según el detalle de cada posición espacial que ocupe y de cada movimiento que haga...un *performer* puede encender, cambiar de colores o intensidad las luces con cada pisada o salto, por nombrar algunas de las tantas posibilidades frescas que ofrecen estos medios.

Esto permite potentes enriquecimientos poéticos y técnicos, nuevas dimensiones, nuevos acercamientos multidisciplinarios e incluso replanteamientos en el rol de actor, de músico, de animador multimedial, en lo que es el uso de la escena contemporánea.

Acompañando esta tónica de pensar la escena en este tiempo-espacio contemporáneo y globalizado que nos toca vivir, considerar la dimensión "espacio" en el sonido puede, sin dudas, ofrecer nuevos y hermosos desafíos a todos los que de algún modo están ligados a las artes escénicas.

Cuando hablamos de espacio sonoro, nos referimos principalmente al espacio tridimensional, físico, que desde siempre fue considerado y cuidado en todas las áreas artísticas de la escena, pero que con el sonido se consideró algo así como un accidente, un imponderable, una dimensión rígida y desintegrada con la cual no era posible pensar estéticamente dentro de una obra escénica.

Ya somos testigos hace décadas de la irrupción del sonido tridimensional en los cines y posteriormente en los DVDs caseros por medio de los equipos de audio de 6 parlantes llamados comúnmente "*Home Theater*". El sonido desde entonces ha logrado un salto muy grande en cuanto a realismo e inmersión en las películas y conciertos grabados. Pero creemos que, aparte del uso documental-hiper realista del sonido más impresionante que se logró con el sonido tridimensional (por ejemplo, sonidos de aviones provenientes desde atrás en una escena de guerra), queda aún un universo por explorar en cuanto a recursos poético-estéticos del sonido, que pueden complementarse e integrarse de muchas maneras con las demás disciplinas que conforman la escena, y que son ya de por sí espaciales como ser el escenario mismo, los actores, *performers* o bailarines, la escenografía, el vestuario y la iluminación.

El avance tecnológico y su popularización, así como la evolución natural del concepto de escena implica sin dudas replantear este rol, que hoy día es un aspecto más del sonido, tan importante como los demás, a la espera de ser aprovechado por artistas y técnicos conscientes del concepto real de lo que es lo contemporáneo hoy en día siglo XXI.

Considerar el espacio sonoro puede abrirnos nuevas alternativas en la interacción con la escena. Además de generar planos y profundidades, ganamos una dimensión compositiva con la cual trabajar e integrar tanto