

a dual logic, actor separates the character, setting two officers on the scene: the showing and shown, giving a double version of the character.

Key words: Gender - scene - rendering - art - transsexuality

Resumo: O transexualismo provoca uma ruptura com a lógica binária pela qual estamos atravessados: o masculino e o feminino. Questionando este modelo, surgem algumas teorias sobre Gênero que enquadram muitos dos temas da produção artística contemporânea. Este projeto propõe articular o performativo no transexualismo - como intervenção social na vida cotidiana e no teatro - com o trabalho do ator em relação à proposta brechtiana. Sobre uma lógica dual, o ator separa-se

da personagem, estabelecendo dois agentes em cena: o que mostra e o mostrado, dando uma dupla versão da personagem. Palabras clave: Gênero - cena - representação - arte - transsexualidade

(*) **María Eugenia Lombardi.** Directora de Cine por CIEVYC, Actriz (Universidad Nacional de las Artes) y se graduó en Artes Combinadas en UBA. Realizadora y productora. Tradujo y subtítulo producciones al inglés, al portugués y al italiano. En la actualidad se encuentra realizando la pre-producción de su primer largometraje. Participa en el área de producción de Alternativa Teatral TV y 80 Mundos, realizadores audiovisuales. Actriz, productora y directora de varias obras de teatro.

La aplicación del Coaching en las Artes Escénicas

Fecha de recepción: agosto 2015
Fecha de aceptación: octubre 2015
Versión final: diciembre 2015

Sergio Héctor Misuraca (*)

Resumen: La discusión acerca de la veracidad del trabajo del actor lleva años de teoría. La hipótesis de este trabajo se sustenta en la afirmación de que la realidad del escenario coincide con la realidad percibida por el público si se logra un proceso de identificación en tiempo presente. El coaching escénico es un método de trabajo que permite explorar los recursos propios a partir del autoconocimiento y la conciencia de un ser actual cuya integración en un ser tripartito: mente-cuerpo-emoción constituye una verdadera oferta para el personaje en tanto no se aleje de su propio aquí y ahora.

Palabras clave: teatro – tendencias – actor - dirección actoral - escuela de teatro - coaching.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 164]

La preocupación sobre la veracidad del trabajo del actor en el teatro lleva años de discusión y teoría. Lo que expondré a continuación tiene el objetivo de contribuir a esta búsqueda a partir de la siguiente hipótesis de trabajo: si la verdad o realidad del escenario depende de la interpretación del actor, la verdad o realidad que percibe el público depende de un proceso de identificación entre la realidad escénica y la realidad del observador en tiempo presente.

Si le pidiera al público que hiciera el ejercicio de observar un objeto sostenido en mi mano (una hoja de papel con una esquina rota) y lo describiera con una o dos palabras en silencio, seguramente si preguntara qué fue lo que vieron obtendría multiplicidad de respuestas. Y esto es porque la realidad es ni más ni menos que lo que para cada uno es importante.

Si continuamos el ejercicio y se le pidiera que cerrara los ojos y recordara la hoja de papel e hiciera el esfuerzo de encontrar una conexión entre aquello que más le llamó la atención y algo de su propia vida descubrirían quizá que algunos les llamó la atención un papel en blanco y quizá mucho por hacer con el futuro, otros quizá le habrá llamado la atención que le faltaba un pedazo como posiblemente algo sigue faltando en sus vidas, para otros simplemente se trata de una hoja de

papel porque no hay más que decir de una vida simple y sin planteos. Para sumar a esta experiencia les pediría que tomen la identidad de esa hoja de papel y en silencio díganse: “soy una hoja de papel” y sumen aquello que más le llamó la atención, así por ejemplo: “Soy una hoja de papel y me falta algo en mi vida”, o “soy una hoja de papel y tengo mucho futuro por delante”.

Y finalmente si abren los ojos y me observan sosteniéndolos a cada uno y luego de un tiempo abollándolos hasta convertirlos en una pelota arrugada de papel, las reacciones de la audiencia serían diversas: sorpresa, risas, rechazo o indiferencia.

Lo que acabo de describir es un ejercicio de identificación gestáltico que contribuye en mi teoría de que la realidad que vivimos o la realidad que nos muestra el teatro, llega a nuestros ojos por nuestro sistema de creencias y percepciones y que por lo tanto si lo que está del otro lado en el escenario no logra un proceso de identificación con el público... simplemente no habrá sucedido nada.

Coaching escénico es ante todo una técnica que permite descubrir en el actor aquellas herramientas que contribuyen a generar algo verdadero.

El *coaching* es una disciplina que trabaja en el diseño del futuro. Permite que el *coachee* (el sujeto expuesto en el proceso de coaching) descubra sus propios recursos a fin de encontrar una variedad de alternativas posibles para resolver dificultades del presente.

El *coaching* escénico colabora en la búsqueda de recursos para que el actor venza las dificultades que aparecen en la composición de personajes verdaderos y creíbles.

Cuando Stanislavsky creó su método, después de pasar él mismo por la experiencia de ser estudiante de teatro y vivir las dificultades que él mismo y sus compañeros actores atravesaban en cada ensayo o en cada clase, se preocupó por elaborar un manual que le costó toda una vida desarrollar en el que se pretendía cumplir el objetivo de que la veracidad del escenario llevara al público a realizar un gran viaje y en ese viaje algo sucediera con el físico, con la razón y con las emociones. Claro que todos sabemos que varias fueron las críticas que recibió el método después, ya que gran parte del mismo consistía en elaborar hechos teatrales a partir de causas internas del actor que lo movilizaran a transitar su trabajo desde una verdad revelada por sus recuerdos y su propia experiencia para construir estados físicos, psico-emocionales de sus personajes. En relación a estas cuestiones y en la construcción de una realidad escénica Stanislavsky reafirma su teoría a lo largo de su obra:

En el escenario usted siempre debe estar representando algo, la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor, aun la inmovilidad extrema, no implica pasividad. Lo expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real y como resultado final tenemos una actividad productiva en realidad. (Stanislavsky, 1936, pág. 75)

En nuestra creación buscamos, no lo convencional y lo teatral, sino el material humano vivo y eso solo se puede hallar en el alma del artista creador, se trata de comprender con el propio organismo, excavando en el alma de actor creador, su propio material. (Stanislavsky, 1961, pág. 76)

La obra de Stanislavsky encuentra una alta relación o influencia en la escuela del Psicoanálisis freudiano.

Las principales críticas se focalizan en la apelación a técnicas de memoria emotiva que retrotrae al actor a su tiempo pasado.

Ahora si para trabajar el tiempo presente, el actor necesita viajar al pasado puede que no pueda volver al presente tan fácilmente.

Desde el *coaching*, los modelos que podemos aplicar no trabajan desde el recuerdo o experiencias previas pero sí trabajan desde el autoreconocimiento y el autoregistro en una conciencia de cómo somos, considerando al actor como un ser tripartito: mente-cuerpo y emoción.

Así, por ejemplo, si quisiéramos representar a Bernarda Alba sabemos y conocemos lo que el libro nos dice,

y vaya que dice mucho sobre ella, pero no conocemos a la Bernarda Alba que habita en cada uno de nosotros. Y para eso tenemos que explorar nuestra sombra. Esa parte oscura de nosotros mismos que muchas veces negamos y otras tantas rechazamos cuando la vemos reflejada en el otro.

El concepto de la sombra lo introduce Carl Jung como arquetipo en su trabajo sobre la psicología analítica en el que manifiesta:

La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables. (C G Jung, 1939, pág. 265 y s.)

La sombra es...aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente...Si hasta el presente se era de la opinión de que la sombra humana es la fuente de todo mal, ahora se puede descubrir en una investigación más precisa que en el hombre inconsciente justamente la sombra no solo consiste en tendencias moralmente desechables, sino que muestra también una serie de cualidades buenas, a saber, instintos normales, reacciones adecuadas, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, etc. (C G Jung, 1951, pág. 379 y s.)

La contraposición de lo luminoso y bueno, por un lado, y de lo oscuro y malo, por otro, quedó abandonada abiertamente a su conflicto en cuanto Cristo representa al bien sin más, y el opositor de Cristo, el Diablo, representa el mal. Esta oposición es propiamente el verdadero problema universal, que aún no ha sido resuelto. (C G Jung, 1944, pág. 21, 22)

La posibilidad de que el actor descubra que tiene una sombra, que esconde o rechaza dentro suyo y que puede utilizarla a favor de la creación del personaje, le abre un mundo de posibilidades y sobre todo le otorga naturalidad.

Su sombra entonces tiene frases, colores, tonos, pesos, corporalidad y genera un vínculo de rechazo o aceptación con el otro y necesita estar oculta para no develar una verdad dolorosa e irrefutable.

Si pueden asumir su sombra, entonces podrán hallar la sombra de sus personajes y con eso la riqueza de recursos que constituyen aquellos detalles que convierten la interpretación en algo singular, diferente y verdadero. Recuerden que los personajes no son solo lo que el texto nos marca sino todo lo que podemos ofrecerles para cobren identidad propia.

Hagan el ejercicio de interpretar un personaje a partir de alguna característica que puedan descubrir de su sombra y descubrirán un horizonte de posibilidades.

Somos un conjunto de personajes encerrados en un solo cuerpo. Estas voces nos gobiernan, nos dominan, hablan o se callan. Pero existen.

En la técnica de diálogo de voces el actor encuentra una imagen de diferentes facetas de su personalidad. Voces que se encuentran como mercadería en una feria esperando a ser elegidas. Hablen con su temeroso, o con su víctima, o su dictador, dialoguen con su controlador, su exigente, su perezoso, escuchen a su propio pusher, su niño interior, su postergador, su protector...y tantas otras.

Descubran qué pasa con su cuerpo, sus emociones, su timbre de voz, su mirada en cada una de estas máscaras cotidianas para encontrar su propio sello en la interpretación de personajes con alguna de estas características.

En mi experiencia como estudiante de teatro, si hubiera tenido estas herramientas, probablemente mi actor exigente buscando la perfección eterna y mi actor temeroso esperando no ser juzgado por el docente, no se hubiesen peleado tanto, y posiblemente hubiera logrado estar más presente, permanecer en el juego y sobre todo trabajar mis personajes con menos ilustración y con más verdad. Una verdad repleta de detalles propios. Y entonces sí, mi exigente o mi temeroso me hubiesen regalado mucha información para ser utilizada a favor y no en contra del juego de la actuación.

Si tuviéramos que componer un personaje que habla de un hombre inseguro como director podría decirle al actor:

No me ilustres la inseguridad, ofrecele a tu personaje tu propia versión del inseguro que hay en vos, no porque te acuerdes de algo del pasado sino porque está en tu naturaleza. Ese inseguro tiene una voz, tiene un color favorito, tiene una emoción auxiliar, tiene palabras que repite, una corporalidad y tiene otras voces que lo acompañan.

Y es ahí cuando el actor descubre un detalle, pequeño, insignificante que nace de él y que alimenta al personaje...

Por ejemplo, yo en mis momentos de inseguridad busco contención y digo la frase: "¿me va a ir bien?" Y del otro lado: "si te va a ir bien". Entonces mi versión del inseguro quizá sea el del niño que busca el abrazo de su madre...Apelar a ese niño me permite apelar a un conjunto de detalles que convierten al personaje en algo genuino y propio.

Conclusiones

La realidad no es tal y como la muestran sino más bien tal y como la interpretamos. El proceso de identificación sucede cuando la realidad mostrada coincide con la realidad percibida.

La construcción de realidad sucede en el escenario como posibilidad para los actores. Esta construcción se realiza en un tiempo presente. Cualquier retroceso, saca del juego al actor y de su aquí y ahora escénico.

Para que suceda algo con el público ya no es suficiente ni la ilustración, ni la comunión del actor con su riñón de experiencias pasadas, sino con su conexión inmediata con el presente.

En esta conexión, el actor busca dentro de su propia realidad y su propio autoconocimiento los recursos que le permitan construir verdad desde la verdad mis-

ma: ni lo que se supone que es, ni lo que fue en algún momento, simplemente lo que es. Un hoy cercano, creíble y simple.

El coaching escénico permite trabajar junto al actor la construcción de personajes desde el autoconocimiento, el autoregistro conectado directamente con su tiempo presente, que no es ni más ni menos que el único tiempo en el que vive el personaje.

En mi experiencia como docente o como director la aplicación de estas técnicas me permite realizar al actor un único pedido concreto: Se una oferta para tu personaje para que algo me pase a mí al verlo o escucharlo...y si a mí me pasa, tal vez también le pase al público.

Referencias bibliográficas

- Bolen, J S. (2002) *Los dioses de cada hombre*. Ed Kairós. Barcelona
- Bolen, J S (sf). *Las diosas de cada mujer*. Ed Kairós. Barcelona.
- Jung, C G. (1939). *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation*, Zentralblatt für Psychotherapie (sl, se).
- Jung, C G. (1944). *Psicología y Alquimia*, (se, sl.)
- Jung, C G. (1951). *Aion*. (se, sl).
- Merzel D, G. (2014). *Gran ment, gran corazón*. Ed. Liebre de Marzo.(sl)
- Stanislavsky, K (1936). *Un actor se prepara*. 39° edición (2005) Ed. Diana SA, México.
- Stanislavsky, K (1961). *Creando un rol*. Ed. Pueblo y Educación (2004). Habana, Cuba.
- Stanislavsky, K. (2001). *Manual del actor*. Ed Diana SA. México
- Stevens, J O. (2012). *El darse cuenta*. Ed Cuatro Vientos. Santiago. Chile.
- Stone, H., Stone, S.(1993). *Embracing Our Selves: The Voice Dialogue Manual*. Nataraj Publishing.

Abstract: The discussion about the veracity of the work of the actor takes years of theory. The hypothesis of this work is based on the claim that the reality of the scene matches the reality perceived by the public if a process of identification is achieved in the present tense. The coaching stage is a working method for exploring equity from self-knowledge and awareness of current being whose integration into a tripartite being: mind-body-emotion is a real deal for the character as it does not depart from their own here and now.

Key words: Teatro- trend- actor – acting direction - School of Theatre

Resumo: A discussão a respeito da veracidade do trabalho do ator leva anos de teoria. A hipótese deste trabalho sustenta-se na afirmação de que a realidade do cenário coincide com a realidade percebida pelo público se consegue-se um processo de identificação em tempo presente.

O coaching escénico é um método de trabalho que permite explorar os recursos próprios a partir do autoconhecimento e a consciência de um ser atual cuja integração em um ser tripartito: mente-corpo-emoção constitui uma verdadeira oferta para a personagem em tanto não se afaste de seu próprio aqui e agora.

Palabras-chave: Teatro- tendência- ator - direção atoral- escola de teatro - coaching.

Internacionales y comercio exterior (Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires) coach ontológico profesional avalado por AAPC, actor y director de Teatro.

(*) **Sergio Héctor Misuraca.** Licenciado en economía (Universidad de Buenos Aires), posgrado Resolución de conflictos

Diseñando personajes

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Eugenia Mosteiro (*)

Resumen: El maquillador posee un rol clave en la caracterización teatral, en que sus conocimientos y habilidades aplicados al proceso creativo cobran suma relevancia. ¿Cómo lograr satisfactoriamente el objetivo deseado?

El actor, en su interpretación sobre el escenario, posee la capacidad de transmitir al público la comprensión del personaje en términos vocales y físicos. Nuestra tarea como maquilladores es poder guiar al actor a trabajar conjuntamente, en donde el proceso se convierte en un espacio lúdico y creativo indagando técnicas y creando ese universo dramático.

Palabras clave: comunicación – creatividad – debate – intercambio – motivación – reflexión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 166]

Desde una apreciación artística, la cual es interesante indagar, el accionar lúdico en el actor se pone en juego y representa un problema a la mente con claridad, ya sea imaginando o visualizando el personaje, para generar una idea, un concepto, una imagen como disparadora.

Con respecto a los aspectos generales de un maquillaje de caracterización, hay tres pasos a seguir para llegar a una concepción satisfactoria y hacer una caracterización adecuada. Lo primero es averiguar lo que se pueda acerca de la caracterización a realizar, y es la averiguación del personaje donde buscamos fuentes de información, como ser biografías, fotografías, e imágenes vía *Internet*. Y, de esta manera, poder desarrollar una adaptada conceptualización. El diálogo es de suma importancia, ya que contiene información, como así también la lectura del texto de la obra teatral o el guión de un film. Lo segundo es visualizar la caracterización, es decir, pensar en todo lo que se ha aprendido e intentar reflejarlo en la apariencia que se tiene del personaje y crear una imagen física apropiada. También es importante examinar varios de los factores que pueden determinar esa apariencia. Y son los siguientes: la genética, donde se incluye aquellas características físicas y mentales con las que nace una persona. La raza es siempre un factor a ser considerado, por tener diferentes tipos de color de piel, y cabellos. El medio ambiente es importante para determinar el color y la textura de la piel, que pueden estar influidos por las condiciones climáticas de la parte del mundo en donde se vive y del sitio donde trabaja y pasa su tiempo. La caracterización tiene que aparecer con buena salud, a menos que se indique lo contrario. Las desfiguraciones, por causas genéticas o por enfermedades y accidentes. La época y moda son elementos

esenciales a considerar en lo que afecta al estilo del pelo o de la barba, la confección de piezas protésicas, el uso de cosméticos, los accesorios, los zapatos y el vestuario. La personalidad es clave a la hora de diseñar el boceto, ya que las emociones y sentimientos del actor/actriz se ven reflejados en la apariencia física del personaje a crear, y el maquillador tiene la posibilidad de aprovechar las facciones que se reflejan en la fisonomía del rostro. La edad que se quiere representar es un importante condicionamiento a tener en cuenta en la caracterización, pues puede el personaje ir teniendo otras edades con el paso del tiempo en una obra teatral. Y por último, adaptar mientras sea posible, a las ideas y apariencia física del personaje, la cara del actor que va a interpretar el papel.

Algunas veces se tiene miedo, y no se permite accionar, porque la mente es la que domina. Todo depende de lo que se decida accionar para que uno sea el protagonista, y no que la mente invada. Y de esta forma sentir plena libertad para jugar a ser el rol del actor.

Se considera sumamente indispensable que el caracterizador pueda estar observando y colaborando con el director, el vestuarista y los actores en los ensayos previos, ya que las opiniones de ambos con respecto a lo que piensan de los personajes enriquece el trabajo en equipo y de esta manera, se llega a un exitoso estreno. La iluminación es un factor importante en el resultado. Cuando la luz cae sobre un rostro, se ven zonas iluminadas y otras sombreadas. La iluminación teatral por ejemplo, provoca variaciones en la intensidad, el tono y la graduación del color. Es conveniente aprovecharlas en los ensayos para favorecer el efecto del maquillaje.

El actor necesita una técnica para componer su personaje, puesto que sin ella comienza el camino sin re-