

*Investigación y V Jornadas de producción* (Docencia y Extensión) del Dpto. de Lenguas, Dialog en contexto about réalités, riflessioni and projeções, Río Cuarto, 21-22 y 23 de abril.

Tenzin J. *De cómo ser más puros*. Publicado en Diario La Nación, <http://www.lanacion.com.ar/1386839-de-como-ser-mas-puros>.

**Abstract:** Six workshops (French, Italian, Musical expression, Photography, Textile design, Computer studies) of the Educational Program for Senior Citizens, UNRC, have organized INTEGRATING LANGUAGES, based on Education throughout life and Expressive Education. The project promoted the story of a grandfather who tells his grandson about the colors of life. The challenge of acting on a stage encouraged senior citizens to develop processes of expression, communication, freedom and creativity through songs in three languages, colors, exchanges, images and movement. This is a new experience among generations, which joined children, young people and senior citizens from the city of Río Cuarto, Córdoba, Argentina.

**Key words:** adult education - spoken language - communication - action - creation

**Resumo:** Seis Oficinas (Francês, Italiano, Expressão Musical, Fotografia, Desenho Têxtil, Computação), Programa Educativo de Idosos, UNRC, organizam a posta em cena Entramando linguagens, baseada na Educação ao longo da Vida e a Educação Expressiva; propiciando o relato de um avô que conta a seu neto sobre as cores da vida. Os idosos se empolgaram com o desafio de subir num cenário, encorajando processos de expressão, comunicação, liberdade e criação desde músicas em três línguas, cores, tramas, imagens e movimento. Experiência inédita intergeracional que (re)uniu crianças, jovens e adultos da cidade de Río Cuarto, Córdoba, Argentina.

**Palavras chave:** educação de adultos - linguagem falada - comunicação - ação - criação

(\*) **Susana Rocha.** Licenciada en Pintura (Facultad de Filosofía y Humanidades de la Univ. Nac. de Córdoba). Crítica de Arte por Asociación Argentina de Críticos de Arte filial de la AICA. Artista, Crítica de Arte y Docente Universitaria.

## Teatro de la Acción. Un acercamiento a la acción como fenómeno teatral y recurso narrativo, despojado de texto hablado

Ayelén Rubio (\*)

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

**Resumen:** En contraposición con el teatro de texto, el teatro de la acción se centra en el devenir de los acontecimientos a través de una serie de conductas físicas que permiten el desarrollo del conflicto sin necesidad de la palabra, donde el lenguaje corporal se convierte en la principal herramienta de comunicación para el actor y el espectador es convocado a la construcción de sentido.

**Palabras clave:** acción - conflictos culturales - texto - expresión corporal - sentido

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 225]

La acción dramática implica movimientos constantes e interactivos entre los diferentes personajes, que expresan intenciones diversas y que desencadenan una consecución de acontecimientos conflictivos, mediante los cuales los actores van desarrollando el relato. Se habla de movimientos en términos de situación, no solo físicos.

A través de la acción, los personajes y las situaciones van sufriendo transformaciones que permiten desenramar el conflicto presente y pasar al siguiente, hasta llegar a la resolución del gran conflicto, eje de la obra. Asimismo, la acción es producto del choque de las fuerzas que componen el conflicto, ya que mediante ella los personajes se encaminan hacia el logro de sus objetivos. Desde la perspectiva de Patrice Pavis (1998), la acción dramática es el elemento transformador y dinámico que

permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra.

El mismo autor habla de acciones visibles e invisibles. Con las primeras hace referencia a aquellas transformaciones escénicas que quedan expuestas ante los ojos del espectador, y con las segundas remite a las modificaciones que sufren internamente los personajes, de orden psicológico o moral.

De manera similar, Stanislavski (1953) las denomina acciones externas o internas. Éste expresa que las acciones internas son las que conciernen al mundo interno e íntimo del personaje creado, y las externas son la manifestación visible en escena de esa creación interna, que se verá expresado en la conducta. Asimismo, considera que toda acción en el teatro debe tener una justificación

interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad. Por otro lado, diferencia la acción de movimiento, ya que la ausencia de movimiento corporal (quietud) no implica que no se esté accionando.

En la puesta en escena de 2006 de la obra *Silencios...*, de Claudia Kricun y Dardo Dozo, en el marco de la investigación que los mismos directores denominaron *Teatro de la no palabra*, se veían, en diferentes escenas, posibles situaciones en las cuales la palabra no llegaba a pronunciarse nunca, debido a diversas condiciones dadas. La búsqueda del desarrollo de los diferentes conflictos, uno por escena, se daba a través de las acciones que los personajes iban realizando, en algunas escenas interactuando con otros personajes y en otras con el entorno. Entonces, al final de cada escena se veía claramente modificada situación inicial, en todos los casos. El proceso de creación se basaba en una dinámica en la cual los directores proponían una situación con pautas determinadas de entorno (en términos de Raúl Serrano -2004-: lugar más condiciones dadas) y sobre su base se construía la escena. Todas desarrollaban un conflicto que despuntaba una problemática social (la falta de comunicación en la familia, la invisibilización de la gente de la calle, el *bulling* escolar, la rutina laboral que lleva a la depresión, entre otras) y cada situación era protagonizada por una actriz diferente. Luego, dichas escenas se articulaban mediante un separador sonoro en el cual las actrices que habían protagonizado el conflicto se iban sumando, en una suerte de movimiento coreografiado con un muñeco, hasta que finalmente quedaban todos los muñecos solos y apilados en el centro del escenario, imitando la montaña de cuerpos que habían personificado las mismas actrices al principio de la obra.

Durante el transcurso de la obra los actores se valían de sonidos, pero no llegaban a utilizar la palabra en ningún momento.

A diferencia de *Silencios...*, la obra *Monigotes*, del autor chaqueño Walter Carbonell, se presenta en forma escrita dejando al descubierto cómo solo una partitura de acciones puede llevar a los actores a desarrollar todo un relato, invitando a su vez al espectador a construir el sentido del mismo, como ocurría también en la obra anterior. Tales partituras pueden crearse en base al registro del trabajo del actor, o bien, como en este caso, ser proporcionadas por el dramaturgo. De esta forma, Carbonell nos propone un texto escrito en el cual se cuenta la historia mediante los movimientos y las acciones de los personajes (sin nombres propios, llamados A y B) en un entorno hostil que se manifiesta ante ellos por medio de la luz, condicionándolos y modificándolos permanentemente. Entre las circunstancias que deben enfrentar los actores se encuentra la dificultad de comunicarse verbalmente, por lo cual las acciones de ambos se ligan íntimamente con la necesidad de establecer códigos de comunicación kinestésica, y la claridad y coherencia de las intenciones de las mismas le permitirán al público descifrar el contenido de los mensajes del relato. De igual forma, es muy importante el uso de los objetos que posee cada personaje, ya que ellos también hablan de los rasgos de carácter, identidad, historia y propósitos de los mismos.

Este tipo de partitura de acciones es similar al que utilizó Samuel Beckett en *Quad*, una obra televisiva del año 1981, en la cual los personajes tampoco tienen nombre, solo son llamados por números, y deben realizar, según el texto, diferentes recorridos sobre una superficie cuadrada con dos diagonales que la atraviesan, uniendo los vértices y estableciendo los puntos A, B, C, D y E, que delimitan los trayectos. Los actores deben transitar por esas líneas en diferentes direcciones y turnos, sin relacionarse y complementándose con la luz y sonidos de percusión.

En ambas obras, el texto dramático explicita de forma detallada los movimientos y el accionar que cada personaje debe realizar, tal como se puede ver en los siguientes fragmentos de dichas obras. En *Quad*:

#### Trayectos de los actores

Actor 1: Ac Cb Ba Ad Db Bc Cd Da

Actor 2: Ba Ad Db Bc Cd Da Ac Cb

Actor 3: Cd Da Ac Cb Ba Ad Db Bc

Actor 4: Db Bc Cd Da Ac Cb Ba Ad

1 entra en A, completa su trayecto y se le une 3. Juntos completan sus trayectos y 4 se les une. Juntos completan los tres sus trayectos y 2 se les une. Juntos completan los cuatro sus trayectos. Sale 1. 2, 3 y 4 continúan y completan sus trayectos. Sale 3. 2 y 4 continúan y completan sus trayectos. Sale 4. Fin de la primera serie. Continúa, abriendo la segunda serie, completa su trayecto y 1 se le une. Etc. Movimiento ininterrumpido. (Beckett, 1981 -fragmento-)

#### Y en *Monigotes*:

1- Entra A del lado izquierdo corriendo, sin la bolsa que traía y pasa por “la estructura”. Viene huyendo. Está agitada. Se detiene frente al lugar. Observa arriba, abajo. Entra al haz de luz, respira profundo, cambia el aire. Balucea algún texto que no se entiende. Explora la estructura. Sube despacio, lentamente. Se acurruca y queda alerta hacia el lugar de donde venía. (La luz se irá lentamente. Al volver el espacio estará vacío)

2- Del lado derecho entra B, arrastra un maletín atado a una soga. Viene huyendo. Descubre “el lugar”. Explora la parte de abajo. Se mete. Lo sigue explorando. Ata la soga a un extremo. Toma su maletín y lo abraza, se acurruca y no quita la mirada de donde vino. Vigila para ambos lados. (La luz se irá lentamente).

3- (Al volver la luz estarán ambos en escena, A arriba y B abajo. Algunos elementos no estarán, otros sí) Ambos miran hacia el lugar de donde vinieron. Están asustados. Respiran profundo. La luz va y viene lentamente una y otra vez hasta quedar en penumbras. Ambos se desesperan, respiran agitadamente y sacan una caja de fósforos de sus bolsillos, sacan uno, lo prenden y se alumbran el rostro. Unos segundos después la luz vuelve. Ambos apagan el fósforo.

A- Toma su cartera y comienza a revisar. Saca un portarretratos vacío. Lo apoya.

B- Revisando su maletín saca una radio chiquita. La enciende. No tiene señal. Escucha el sonido del apoyo del portarretratos, guarda la radio, cierra su maletín y se queda en silencio.

A- Escucha el sonido del maletín y también se queda en silencio.

B- Olfatea. Da un golpe a un extremo y se queda esperando una respuesta.

A- Toma su cartera. Da dos golpes y se queda en silencio.

B- Dibuja en su pizarra una h mayúscula, debajo un monigote y arriba un signo de pregunta. Da un golpe corto y uno largo (raya) y espera respuesta (a).

A- Da un golpe largo (raya) y dos golpes cortos (b).

B- Sorprendido. Hace un golpe, una raya, un golpe, una raya y un golpe (fin del mensaje). Sorprendido borra el signo de pregunta de su pizarra y escribe una "A" mayúscula. Queda pensativo. Comienza a olfatear hacia un extremo de la estructura.

A- Va hacia al extremo contrario de B e intenta ver debajo.

Cuando intenta volver a comunicarse la luz desaparece agresivamente. (Carbonell, 2010 -fragmento-)

Si bien tanto *Monigotes* como *Quad* se presentan con una estructura similar en cuanto a una dramaturgia que se basa en la descripción de lo que hace cada personaje, hay entre ellas una diferencia sustancial con respecto a la acción dramática, que radica en el hecho de que en la obra de Beckett los personajes no poseen identidad ni rasgos característicos físicos o de personalidad, como tampoco una intencionalidad más que la de llegar a cumplir con el recorrido propuesto por el autor. De esta forma, no hay un conflicto y los actores son meros intérpretes de una secuencia coreográfica, sin relacionarse entre ellos ni con el entorno, el cual tampoco está definido. De manera que, en este caso, se trata de movimientos coreografiados y no de acción dramática, ya que los mismos carecen de una intención transformadora.

Por el otro lado, en *Monigotes* sí responden a las circunstancias que les plantea un entorno conflictivo; existe una interacción entre éste y ambos personajes (que no poseen nombres pero sí características específicas y propósitos definidos), los cuales tienen un conflicto con un tercero y cada uno, a su vez, tiene sus contradicciones internas que devienen en conflicto consigo mismo. Estos tres tipos de situaciones conflictivas los llevan a estar en permanente transformación de ellos mismos, del otro y del medio que los rodea.

En cuanto al teatro de texto, la partitura de acción se va infringiendo por el mismo desarrollo del conflicto, por medio de la palabra y de las didascalias. Por su parte, en este teatro de la acción las obras también parten de un texto escrito, pero en ellos dichas partituras están explícitas.

Estos tipos de relato permiten diferentes lecturas, ya que es el espectador el que tiene que construir el sentido de lo que se le está contando sin palabras. Y para que este relato llegue al público de la forma más clara posible, es muy importante hacer hincapié en el desarrollo de los diálogos corporales. La claridad y la coherencia

con las cuales se desarrollen estos serán determinantes en el éxito de la comunicación entre actor y espectador. Cabe destacar que cuando hablamos de lenguaje corporal (kinestésico) no estamos haciendo referencia a la mímica o a la expresión corporal entendidas como disciplinas artísticas, sino a la utilización de la gestualidad y la expresividad del cuerpo en pos de la acción transformadora. A modo de ejemplificación y en términos básicos, el personaje no explica con señas que le duele la cabeza, sino que se mueve y acciona con ese dolor de cabeza (que actuará, en este caso, como condicionante). Así, el diálogo corporal nunca se realiza a través de señas que grafiquen las emociones, las situaciones, demandas, etc., de un personaje hacia otro, hacia el entorno o para con él mismo, sino que todo su cuerpo se pondrá en acción, y esa acción siempre será dramática; como se dijo anteriormente: transformadora.

### Referencias bibliográficas

- Beckett, S. (2007). *Teatro reunido: Eleutheria. Esperando a Godot*. Fin de partida. Pavesas. Film. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Carbonell, W. (2010). *Monigotes*. Resistencia (s.e.).
- Dozo, D. y Kricun, C. (2006). *Silencios...* Buenos Aires (s.e.).
- Pavis, P. (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, C. (1999). *Un actor se prepara* (31ª ed.). México: Diana.

**Abstract:** In contrast to the theater of text, the theater of action focuses on the becoming of events through a series of physical behaviors that allow the development of conflict without the need for words, where body language becomes the main tool of communication for the actor and the spectator is summoned to the construction of sense.

**Key words:** action - cultural conflicts - text - body expression - meaning

**Resumo:** Em contraposição com o teatro de texto, o teatro da ação centra-se no devir dos acontecimentos através de uma série de condutas físicas, que permitem o desenvolvimento do conflito sem necessidade da palavra; onde a linguagem corporal se converte em a principal ferramenta de comunicação para o ator e os espectadores convocado à construção de sentido.

**Palavras chave:** ação - conflitos culturais - texto expressão - corporal sentido

(\*) **Ayelen Rubio.** Profesora de Arte en Teatro - Universidad Nacional de las Artes (2011). Pedagogía Teatral. Profesora de Teatro. Entrenadora vocal y corporal. Tallerista de Expresión y Técnica Vocal. Actriz, Canto y repertorio, Danza Clásica, Jazz, Contemporánea, Folklore y en Escritura Creativa. Directora teatral y coreógrafa.