

El cuerpo como vehículo del arte

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Daniela Di Bella (*)

Resumen: El tema central de la comisión estableció vínculos entre tres ejes de contenido (a) el valor de la metodología y la estrategia pedagógica en el entrenamiento teatral, (b) el cuerpo como vehículo expresivo transformador y (c) la inclusión social de la discapacidad en la Universidad.

Palabras clave: estrategia pedagógica - inclusión social - entrenamiento teatral - cuerpo - metodología

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 45]

El tema central de la comisión estableció vínculos entre tres ejes de contenido (a) el valor de la metodología y la estrategia pedagógica en el entrenamiento teatral, (b) el cuerpo como vehículo expresivo transformador y (c) la inclusión social de la discapacidad en la Universidad.

(a) El valor de la metodología y la estrategia pedagógica en el entrenamiento teatral: En este eje confluyen tres miradas muy distintas: una formal y sistemática tendiente a instalar un enfoque pedagógico, otro contrario basado especulación que no afirma "solo pregunta", y una tercera que se embarca en el descubrimiento y construcción del objeto poético a través de la pesquisa. Los tres son caminos que indagan sobre un mismo territorio de entrenamiento y formación teatral.

Desde un enfoque pedagógico, teórico y experimental, Cristina Livigni explicó su línea de investigación que indaga en un sistema de formación actoral y didáctica teatral o el *fictionalismo*, entendido esencialmente como la conexión entre lo perceptible y lo imaginario. De acuerdo a las palabras de su autora, su objeto de estudio se centra en la tetrada dramaturgo-director-actor-espectador, para luego focalizar en el área pedagógico-didáctica determinada por el actor en formación y el docente de teatro, donde la metodología se basa en una exploración profunda y minuciosa del propio imaginario, pero alejado de la memoria emotiva.

Fuera de lo estructurante y desde una mirada mucho más filosófica y experimental que indaga en el origen del actor, Fabián Díaz y Manuela Méndez centraron su disertación en una serie de especulaciones sobre una experiencia de horizontalidad pedagógica para el entrenamiento actoral. Basados en la pregunta y la repregunta de las prácticas, un estado de interrogación constante que juega con la idea de un conocimiento inacabado, persiguen emisiones de líneas sugestivas, donde no afirman, solo especulan con preguntas. *¿Cómo un docente puede enseñar lo que él mismo ignora?* (El aprendizaje no es un vehículo del aprendizaje docente?) *¿Cómo la lógica de la acumulación se vuelve aprendizaje?* (Por qué no vaciarse de conocimiento?) *¿Cómo el cuerpo en sociedad es político?* (Por qué no podemos dejar por un rato el control del cuerpo?) *¿Será que la actuación es un medio para nada?* (Cuál es el fin del conocimiento actoral, tiene un cuerpo teórico formalizado?)... El discurso envía de manera itinerante y reiterada, distintos tipos

de mensajes que impactan sobre el cuerpo, convertidas en la reapropiación que cada singularidad comprende. La experiencia concientiza hasta qué punto los mensajes van modelando, atravesando y signando a cada uno de los sujetos en su naturaleza corporal, e impactando sobre los cuerpos de la actuación.

Desde una organización más lúdica Flavia Emma Gressores Lew se centró en presentar el rescate de la investigación o pesquisa, así interviene la realidad del hecho teatral, a través de -salir a pescar- ideas inconexas, desopilantes y no convencionales, a partir de un disparador que se mueve en el mundo cotidiano, real y social. Trabajando para desatar las interioridades actorales y expresivas del mundo adolescente, activa en el espacio motivador de los grupos, la idea de *-que todo puede convertirse en un objeto poético-* y donde el relato se convierte en el recorrido que singulariza la narración que lo describe. La pesquisa desarrolla una actividad de acopio, que obliga a cada uno de los jóvenes a indagar en el mundo exterior y en el de la propia interioridad, con el fin de acopiar todos aquellos elementos que unidos en su diversidad instalan una atmósfera de collage, pero emergiendo de ella, un modo de correrse de lo convencional hacia la gestación de una nueva matriz de pensamiento y de percepción del mundo.

(b) El cuerpo como vehículo expresivo transformador:

En este eje dos ponencias compartieron a la infancia como momento expresivo y creador, y la importancia del acercamiento metodológico-educativo apropiado al mundo interior en edades tempranas. Una tercera ponencia, desde una visión organizada por el juego y sus variables, se centró en el cuerpo y la exploración kinética, como vehículo expresivo y de aprendizaje social. Dando paso a las dos primeras, Laura Mazzoncini desde una mirada orientada por la educación, donde el teatro se traduce en el marco y medio de objetivos, relató como un grupo de niños logró expresarse y comunicarse en una experiencia realizada en el 1° grado de una escuela pública. El grupo de la clase trabajó de manera colaborativa junto a sus familias, docentes de grado, de teatro, de tecnología, de plástica y de música. Este gran equipo creó su propia versión del cuento *Pototo tres veces Monstruo* en el que se prestó especial atención a la articulación de la expresión, la emoción, la acción y la reflexión en torno a la creación de títeres,

la composición de los personajes, la puesta en escena y la ejecución del dramatismo. La autora se detuvo en las etapas del proceso, y cómo estas fueron afectando las actitudes de los participantes en un hecho transformador en cadena. En la misma sintonía y sobre un terreno mucho más específico, Paula Schapiro revisó y explicó las estrategias metodológicas por ella misma creadas, para transmitir y enseñar la danza clásica en edades tempranas, que se corrieran de las rígidas y exigentes metodologías técnico-tradicionales. Desde su visión de docente e investigadora explicó que trabajó basada en su modalidad de enseñanza, junto a Ricky Pashkus y la Escuela de Danza de Julio Bocca. Basada en los conceptos derivados de la Escuela de Martha Graham, su motor fue encontrar, renovar y reinventar disparadores que permitieran al niño expresar su mundo y el mundo que lo rodea, a través del movimiento, la danza y la música, donde estos se conviertan en un lenguaje para decir y para decirse a sí mismo.

La mirada desarrollada por María Pía Rillo y Andrea Fermani, hizo referencia a la matriz lúdica del movimiento y la danza donde el cuerpo que juega *-se implica necesariamente con la afectividad de su mundo personal y con el de los otros-* construyendo un espacio de encuentro y de despliegue. Las dinámicas donde la actitud corporal se hace presente, como por ej: actitudes de sostén, ocultamiento o persecución, promueven una fisicalidad que unidas a las improvisaciones y al desconcierto que generan, se revelan una danza singular y necesaria de la que surge una experiencia sensible. Esta se compone de una decodificación de habilidades motoras, la observación de los compañeros, la preparación para el juego, el trabajo colectivo, el entrenamiento de la psicomotricidad, el acuerdo tónico-emocional, entre otras que funcionan como una lupa sobre los hábitos y las creencias sociales, que deconstruyen lo solemne y se instala en un lugar positivo y de confianza mutua.

(c) La inclusión social de la discapacidad en la Universidad: en este eje se insertó una experiencia motivadora y humana que integró -teatro y discapacidad- dentro de una institución educativa. Luciana Cruz se posicionó desde el comienzo de su ponencia definiendo que la Universidad es un espacio que lentamente debe demostrar su capacidad y compromiso social, educativo y terapéutico, relacionado con la integración de la discapacidad en la comunidad y la sociedad. Describió como la experiencia se viene realizando desde 2015 y funciona en la UNA Dramáticas a partir de un taller de teatro gratuito para adultos con discapacidad llamado *Sin vergüenza*, cuya base fue una cátedra abierta iniciada en 1991, nucleados en torno a la única consigna de acercarse a bailar. Las personas que integran este taller comenzaron siendo 4, y actualmente son 10, donde lo más importante es que ese espacio se transforma en un espacio para ellos, donde se dedican a ser otros (pueden dejar de ser asistidos aunque sea de manera temporal), promueve la tolerancia y la comunicación, les sirve de estímulo creativo y social, tanto como los motiva a manejarse, dentro de las posibilidades de cada uno, con una mayor independencia afectiva parental. En palabras de la ponente, este intercambio (entre estos artistas

y la comunidad teatral) genera un canal de inserción multiplicador de nuevos intercambios sociales, donde el arte puede constituirse en un vehículo de inclusión social. Esta experiencia es beneficiosa para todos los participantes enriqueciendo la experiencia de aprendizaje, nutriéndose y nutriendo a otros con el desarrollo de la actividad y las resonancias que de ella deriven.

Para sintetizar las siete ponencias y las preguntas del debate posterior giraron y se complementaron en torno a los temas explorados y presentados. La centralidad del tema de la comisión Entrenamiento, Formación y Pedagogía Teatral se vio relacionada con la definición del cuerpo individual, social y cultural, con su naturaleza sensorial y afectiva, con su expresividad lúdica y transformativa, que se traduce en un medio plástico o canal de lenguajes para la creación y la comunicación de arte.

Expositores

- *Teatro en la primera infancia, una experiencia transformadora.* Laura Mazzonzi (Actriz y Docente de teatro y expresión corporal)

- *Teatro y discapacidad. Inclusión a integración en la Universidad.* Luciana Cruz (Licenciada de actuación. UNA / Profesora de Yoga / maestranda en Danza movimiento terapia)

- *La pesquisa como herramienta pedagógica en el teatro para adolescentes.* Flavia Emma Gresores Lew (Docente de actuación para adolescentes. Centro Cultural Ricardo Rojas)

- *La horizontalidad pedagógica en el entrenamiento actoral.* Fabián Díaz (Magister en dramaturgia. Licenciado en actuación) y Manuela Méndez (Licenciada en actuación. Magister en teatro y artes performáticas)

- *La expresión y la creación en edades tempranas.* Paula Schapiro (Licenciada en danza)

- *La matriz lúdica del movimiento y la danza desde el abordaje de la expresión corporal.* Andrea Fermani (Docente de Sensopercepción. Conservatorio Municipal de Música. UNA. DAM / Docente titular de Expresión Corporal I/II. UNA .DAM) y María Pía Rillo (Docente de entrenamiento corporal para el actor. UNA. UP / Docente de improvisación. UNA. DAD / Docente titular de expresión corporal I y II. UNA. DAM)

- *El sistema ficcionalista de la formación actoral y didáctica teatral.* Cristina Livigni (Directora y docente de escuela de teatro. Cristina Livigni y CAPET - Centro Argentino de Pedagogía Teatral).

Abstract: The central theme of the commission established links between three content axes: (a) the value of methodology and pedagogical strategy in theatrical training, (b) the body as a transforming expressive vehicle, and (c) disability in the University.

Keywords: pedagogical strategy - social inclusion - theatrical training - body - methodology

Resumo: O tema central da comissão estabeleceu vínculos entre três eixos de conteúdo: (a) o valor da metodologia e da es-

tratégia pedagógica no treinamento teatral, (b) o corpo como veículo expressivo transformador e (c) inclusão social da deficiência em a Universidade.

Palavras chave: Integração social - estratégia pedagógica - treinamento teatral - corpo - metodologia

(*) **Daniela Di Bella:** Doctoranda en Educación Superior (UP). Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP). Es Coordinadora del Área de Producción de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Drama (sin el prefijo pos)

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Rodrigo González Alvarado (*)

Resumen: El material escénico es la concreción de un de proceso estético, por lo tanto político, creativo y material, en el que una serie de procedimientos se manifiestan formalmente en un soporte espacio-temporal. Esos procedimientos, tan variados como la cantidad de artistas parecen estar en el auge de su disparidad, por lo que las obras escénicas, como su resultado, estarían respondiendo al propio espíritu de época: lo posmoderno. El teatro de esa era pos, se presenta a sí mismo como pos: se materializa más allá de lo dramático, de lo mimético, de la identificación. Sin embargo, y esto es lo que aglomera a todos los proyectos en esta comisión presentados, el estado actual de las manifestaciones teatrales está reclamando, desde el mismo desdén -es decir, como una paradoja-, la abolición de lo pos y la reivindicación de lo dramático.

Se presentarán, entonces, los proyectos presentados, haciendo hincapié en el modo en que los procedimientos de creación se reflejan en un soporte escénico paradójico y plenamente dramático.

Palabras clave: teatro - escena - posmodernismo - texto dramático - estructura dramática

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 47]

De la imagen escénica al texto dramático

Ricardo Monti (2004) define el proceso de creación de textos dramáticos, como la materialización metonímica de una imagen totalizadora. Dicha imagen, no se presenta únicamente como un elemento visual, ya que es una compleja red de elementos, de variada formalidad, que funcionan como disparador y fuente de un texto dramático. De este modo, una imagen puede ser aparentemente cualquier elemento que haga emerger y organice la escritura de un texto para la escena. Y es que ahí radica lo dramático del texto: tras la modernidad, las unidades aristotélicas dejaron de conceptualizar lo plenamente dramático para darle cabida a que simplemente lo dramático del texto radique en su funcionamiento y finalidad: su materialización en la escena.

Procurando romper esa estructura, actualmente se intenta doblegar la necesidad del texto dramático, pensando estrategias que, supuestamente, están más allá de él. Así, se forja un procedimiento (ya legitimado), por el que la base y fuente está descentrada del texto dramático. Entonces, la *imagen* como disparador de un texto dramático, es ahora el disparador de lo escénico. Los proyectos aquí presentados, procuran escribir directamente escena, desdénando en primer plano el texto dramático pero usándolo posteriormente para darle soporte a la imagen escénica. Así, el proceso se torna de doble vía, de ida y retroceso, por el que la escena es escrita y puesta dos veces: de la imagen a la escena, al texto y de nuevo a la escena.

En *El picapedrero*, actuada por Darío López y dirigida por Valeria Medina, la fuente de la escena y posterior texto dramático, son una serie de nueve postales (tarjetas circulares) de los años veinte. El procedimiento de gestación de la obra radica en que la autora y directora, recaba hechos históricos despertados por las imágenes, pero sin representarlos de manera realista, mientras que el actor, tras un proceso de vivencia directa, construye un personaje que se ve modificado constantemente por la intervención y modificación del texto dramático. La prueba, como necesidad, y la falta, como disparador, guían la materialización de una puesta en la que la música y el trabajo en equipo vertebran el proyecto.

Gabriel Castro, por su parte, genera un libro de artista con soporte audiovisual, en el que, a través del montaje cinematográfico, manifiesta una serie de conceptos en referencia a la actividad laboral y la plusvalía. Su procedimiento de creación radica en la manifestación de una imagen conceptual materializada a través del texto de una canción, que únicamente toma vigencia espectacular con el producto final. Aquí también, el texto (aunque no haya sido creado para el espectáculo), resulta componiendo un relato que hilvana la imagen inicial.

Es notable cómo estos procesos de creación se repiten y son aún más latentes en las creaciones colectivas: la puesta en común del disparador y el afán de lo escénico, hacen que las puestas en escena se organicen mediante una imagen fuente que resulta siempre en un texto dramático. Ese es el caso de *Akllasumaq*, dirigida por Die-