

## Actuación y entrenamiento

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Cecilia Gómez García (\*)

**Resumen:** Se trabajará la teoría actoral y las diferentes formas de acercarse a la problemática de los entrenamientos y métodos de actuación. Por otro lado se planteará cómo las teorías actorales se aplican y traducen en nuevas propuestas de trabajo y esquemas de resolución de problemas que enfrenta el actor en su práctica. También se indagará sobre la relación dramaturgia – actor.

**Palabras clave:** Teoría actoral – métodos de actuación – entrenamiento – teatro – técnicas dramáticas – dramaturgia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 65]

### La teoría actoral, unicidad, pluralidad o profundización

Con diferentes enfoques y formas de acercarse a la problemática de los entrenamientos y métodos de actuación se debaten las primeras cuatro ponencias. Alegre Verónica comparte su experiencia actoral a través del proceso de trabajo con su personaje Justa en *La Rascada*. Para ella el trabajo de investigación sobre un personaje tiene que articularse alrededor de dos ejes fundamentales. Por un lado el método de las acciones físicas de Stanislavski y por otro el universo poético planteado por Bartis. Ella encuentra en esta dupla teórica el complemento perfecto para abordar una creación de personaje.

Advierte en su exposición que ella considera que limitarse a un solo método de entrenamiento no es suficiente, por lo cual a través del método de las acciones físicas ella explora el universo físico del personaje, el baile, el cual le permite hacerle preguntas al personaje como por ejemplo ¿Para qué? lo que deviene en la definición del personaje como una prostituta.

Por otro lado, agrega, el universo de lo poético pretende borrar los vacíos y los puntos comunes y clichés en los cuales el actor cae cuando comienza a buscar su personaje. A través de los campos asociativos, películas, textos, pinturas, vestimenta, se comienza a construir la humanidad del personaje proceso al cual ella denomina documentación.

Caruso Ariana y Cardozo Gerardo por su parte comparan su experiencia de trabajo con la antropología teatral. Con un breve recorrido histórico cuentan como Eugenio Barba crea un mecanismo de entrenamiento en el cual confluyen saberes específicos de diversas disciplinas tradicionales con el propósito de crear principios universales que las contengan a todas ellas.

Uno de los ejes de trabajo de ambos como docentes actorales es la exploración de las energías. En la vida real el humano busca que con el menor uso de energía posible se puedan obtener la mayor cantidad de resultados, ellos plantean que en el entrenamiento actoral el trabajo con la energía funciona de manera contraria. Se pretende hacer un uso muy grande de energía para lograr un resultado muy específico. Agregan que existen diferentes calidades de energía como por ejemplo la geisha, el samurai, la faja, el fantasma, pantera, etc. Cada una tiene una disposición diferente con la escena como lo podría ser una energía más a tierra, otra más en relación a la resistencia. Y agregan ellos una energía más la cual

denominan zombie, que cuentan es el producto de experiencias de observación en geriátricos y psiquiátricos, una energía caracterizada por la rigidez muscular y los temblores entre otras cosas.

Delucchi Emiliano por su parte cree que no existe un método total y acabado. Por lo que el actor a lo largo de su formación puede ir extrayendo diversas herramientas de diferentes tipos de entrenamientos y luego hacer uso o no de estas. Considera a su vez que no todos los actores y obras son iguales, por lo que un único método no tiene la flexibilidad suficiente para adaptarse a cada caso particular. Cada proyecto tiene necesidades específicas, cada obra pide algo del actor por lo que este último debería de tener un bagaje de herramientas suficientes para responder a ese pedido particular de la escena. Por otro lado cuenta que cada actor tiene su modo de entrar a la escena, su preparación previa, su elección de método o herramientas particular por lo que el respeto hacia la decisión del otro es fundamental para el trabajo.

En la misma línea de pensamiento Daniel Godoy expresa que en la conformación de un equipo de actores existen muchas diferencias de saberes y métodos. Por lo que cada actor debería tener la libertad de elegir en el proceso que le funciona mas para su personaje y que descartar.

En el proceso de creación del personaje Godoy destaca los puntos, el comportamiento; resumido en el ¿qué hace? y por otro lado la estructura corporal. El primero es de índole poética e inmaterial mientras que el segundo tiene relación directa con el aspecto físico y es aquel que según Godoy lleva a la emoción. Por lo que emoción y acción no se pueden concebir de manera separada.

Por otro lado hace hincapié en la importancia del presente escénico, esto quiere decir no lo previo ni lo posterior sino lo que le sucede al personaje en ese momento exacto.

La exposición de Diego Manara presentó una investigación sobre la presencia de opuestos complementarios en la práctica actoral entorno a las teorías de actuación de Eugenio Barba. Al comienzo el autor hizo un vasto recorrido histórico donde identificó la aparición de opuestos complementarios dentro de la filosofía tanto oriental como occidental. Atravesó pensadores como Platón, Descartes, analizó la dualidad cuerpo alma que inculca el cristianismo, la complementariedad del cuer-

po-mente, el concepto del ying yang entre otros. Luego volcó dichos conceptos al trabajo particular de Eugenio Barba en sus diferentes etapas.

### La teoría actoral y sus nuevas aplicaciones

En las siguientes exposiciones las teorías actorales se aplican y traducen en nuevas propuestas de trabajo y esquemas de resolución de problemas que enfrenta el actor en su práctica.

En el primer caso Marcelo Mangone propone, a través del estudio de la teoría teatral de Augusto Boal, un teatro para llevar a cabo dentro de las empresas. El objetivo principal del mismo es utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas empresariales relacionados por ejemplo con el liderazgo, la adaptación, problemas grupales, etc.

El eje principal del teatro que plantea Marcelo se basa en la observación, el acto de mirarse a uno mismo; de esta forma uno consigue descubrir, lo que se es, lo que no se es y el lugar al cual se podría llegar. Diferentes técnicas asociadas como por ejemplo el Concepto espectador, el Arco Iris del deseo, el Teatro foro y el Teatro periodístico tienen todas el mismo objetivo colaborar con la empresa y sus empleados en la búsqueda de soluciones de problemas interpersonales.

El proceso de trabajo que presenta Magnone cuenta con las siguientes etapas: escuchar y observar, diseñar una estrategia y finalmente entrenar y modificar la situación inicial.

En el segundo caso, Alejandra comparte su experiencia en el programa Icamera de la American Academy of Dramatic Arts, a través del cual se obtienen herramientas para poder audicionar frente a cámara. La técnica permite comprender la escena que se le da para audicionar al actor y darle herramientas para afrontar con seguridad la misma.

El problema al cual se enfrenta el actor en una audición es que la escena que se le entrega es una pequeña parte de un conjunto mayor de escenas por lo que está fuera de contexto y no tenemos ni las escenas anteriores ni posteriores.

A través de ciertos aspectos a tener en cuenta, preguntas y conceptos que facilita este programa, el actor tiene las herramientas necesarias para componer su personaje y esclarecer el desarrollo de la escena.

El programa propone que el actor llene un formulario en el cual hay una serie de preguntas como que quiere el personaje, cuál es el conflicto de esa escena, cuál es el momento previo y el momento culmine, cuál es el momento posterior, etc. De esta forma la escena tendrá más contexto y el actor podrá llevar adelante su audición con más certezas.

### Actuación y dramaturgia

Finalmente Felipe Moratori Pires nos comparte su experiencia de trabajo con respecto a la investigación del rol dramaturgo-actor.

Moratori Pires introduce el concepto del dramaturgo-actor el cual corresponde a la coexistencia artística de las funciones de dramaturgia y la actuación. En su exposición hace un paralelismo entre la dramaturgia escri-

ta la cual, según él, cuenta con una única dimensión en contraste con la dramaturgia del actor, una dramaturgia de carácter tridimensional.

A pesar de los lugares fronterizos que el ejercicio dramático viene tomando en las últimas décadas, los estudios sobre la dramaturgia escrita y el papel del autor teatral abren un amplio espectro de posibilidades de investigación. A partir del pensamiento de Pierre Bourdieu y su concepto de campo, se traza el territorio de tensiones frente a la fluidez de los papeles artísticos y sus funciones en la creación.

### Conclusiones

Finalmente algunos de los lineamientos temáticos más trabajados fueron por un lado los diferentes métodos de actuación, se plantearon debates en torno a si existe un método de actuación acabado, si como actor es preferible limitarse solo a un método y su estudio en profundidad o si es más enriquecedor formarse en diversos métodos y que la elección del mismo dependa del tipo de obra en la cual se está trabajando. Hubo un amplio espectro de opiniones, aquellos que conjugan dos tipos de actuación por la retroalimentación que permiten ambos métodos, aquellos que trabajan y profundizan sobre un único método y aquellos que creen que cada método aporta herramientas a los actores que son posibles de aplicar en diferente medida. Por otro lado se ha visto como un método particular de trabajo sirvió como disparador para una propuesta de teatro dentro de empresas y como nuevos esquemas de trabajo para el actor pueden ayudarlo a afrontar el momento de la audición. Por último, el debate giró en torno al cruce de las disciplinas del actor y el dramaturgo.

A modo de resumen se podría concluir que tanto en relación a los métodos de actuación como al modo de aplicarlos y los roles teatrales, resulta muy valiosa la retroalimentación entre los diversos aspectos tanto de la práctica como del estudio teatral. El enriquecimiento de la disciplina surge en el momento en que se cruzan las teorías, se ponen en práctica dialogando unas con las otras, se revisitan y aportan a una nueva propuesta teatral y se combinan para generar nuevos códigos.

### Expositores

- Alegre Verónica Silvia. *¿Qué herramientas puede tomar un actor? ¿Cómo combinar teorías antiguas y actuales?*
- Caruso Ariana - Cardozo Gerardo. *Antropología teatral: Del entrenamiento a la composición*
- Delucchi Emiliano. *Actuación: Herramientas básicas*
- Godoy Daniel. *Herramientas para la construcción de personajes*
- Manara Diego. *El trabajo del actor con los opuestos complementarios en Barba*
- Mangone Marcelo. *Teatro en la empresa: Boal que oprime y descomprime*
- Mikulan Alejandra. *Herramientas técnicas para audicionar con más certezas*
- Moratori Pires Felipe. *O dramaturgo-ator: perspectivas e procedimientos entre autorialidade e cena*

**Abstract:** The acting theory and the different ways of approaching the problem of training and methods of action will be worked on. On the other hand, we will consider how the acting theories are applied and translated into new work proposals and problem-solving schemes that the actor faces in his practice. It will also inquire about the dramaturgy - actor relationship.

**Keywords:** acting theory - acting methods - training - theater - dramatic techniques – dramaturgy

**Resumo:** Trabalhar-se-á a teoria actoral e as diferentes formas de acer-car-se à problemática dos treinamentos e métodos de

actuação. Por outro lado propor-se-á como as teorias actorales se aplicam e traduzem em novas propostas de trabalho e esquemas de resolução de problemas que enfrenta o actor em sua prática. Também se indagará sobre a relação dramaturgia – actor.

**Palavras chave:** teoria de atuação - métodos de atuação - treinamento - teatro - técnicas dramáticas - dramaturgia

<sup>(\*)</sup> **Cecilia Gómez García:** Bachiller especial en Discursos Visuales, orientación Códigos Experimentales (Bachillerato de Bellas Artes, UNLP, 2011) Vestuarista (Universidad de Palermo, 2014). Licenciada en Diseño de Espectáculos (Universidad de Palermo, 2016)

## Arte escénico político

Rodrigo González Alvarado <sup>(\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

**Resumen:** Lehmann (2013) define al arte como una práctica real socio-simbólica, siempre autoreflexiva pero vinculante con los modos de percepción y comportamientos sociales: el arte es político. El arte escénico también es político pues se encuentra delimitado por una estructura estética (y por ende ideológica), por su vínculo (restrictivo y de apertura) con lo social y por su lógica espacio-temporal.

**Palabras clave:** Teatro político – cuerpos – discursos - arte escénico – escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

### Introducción

Sin embargo, se podría afirmar –hasta de modo exagerado- que el arte escénico es el más político ya que al carecer de soporte material tangible, al igual que lo social, lo político y lo estético, puede vincularse con esas categorías de manera más directa y homogénea. La relación del arte escénico con lo político y social resulta así innegable.

Teniendo como premisa que la práctica escénica es política, se torna complejo definir cuándo ésta es, por objetivo, política y no por simple decantación de su propia esencia. A raíz de todas las ponencias de la mesa, que tomaron hechos artísticos cuya finalidad inicial era política, se podría definir particularmente a la actividad político-artística como “aquella que desplaza un cuerpo del lugar que se le asignaba (...); ella deja ver lo que no podía ser visto, deja oír un discurso allí donde sólo había ruido, deja oír como discurso aquello que sólo era escuchado como ruido.” (Ranciére, 1995).

Los cuerpos y discursos que se dejan entrever gracias a diversas prácticas político-artísticas son los que serán a continuación reseñados, prestando especial atención a los procedimientos artísticos y estéticos que, según los autores de la mesa, permitieron renovar el contrato de la percepción para que lo excluido sea visto y legitimado en el tejido social: el exilio armenio, el sistema capitalista, las políticas del gobierno de turno, el espacio virtual vs el real, el centralismo del teatro porteño, la práctica teatral durante el peronismo, el fin de la obje-

tivación política, la homosexualidad y los modelos de producción artísticos reúnen los tópicos que –dejando de ser ruidosos- deambulan como tendencias tópicas de la práctica escénica de objetivo político.

### Cuerpos

Cuerpos ultrajados, ignorados, desaparecidos. Negados. Cuerpos que ante la moral posmoderna que soporta únicamente la diferencia tolerable, resultan silenciados (Scavino, 2009). En este eje se enclavan los trabajos de Ezquiel Barrios, Herminia Jensezian y Maximiliano De la Puente, que desde dos prácticas diferenciadas sopesan la presencia del cuerpo dominante en los espacios públicos, privados y virtuales, y la batalla de los silenciados en todos los planos para volverse, por lo menos presentes. Con Barrios y Jensezian, la práctica teatral convencional (espectáculo a la distancia y espectador que se sienta y percibe) es suficiente para presentar al *cuerpo-puto* y al *cuerpo-exilio*. Con De la Puente, que analiza el trabajo de colectivos (FACC, Squatters, Fin del Mundo) que intervienen el espacio público y virtual con prácticas performáticas, se ponen en cuestión las formas oscurecidas por la ideología *cuerpo-mujer*, *cuerpo-mercancía* y *cuerpo-oprimido*.

Barrios presenta una obra de danza-teatro que, opinando desde relatos documentales, procura refundar la palabra puto para señalar cómo la homosexualidad masculina sigue siendo objetivo de discriminaciones varias alrededor del mundo. Rescatando la catarsis como un hecho