

## Escenarios expandidos: nuevos desafíos creativos

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

Ayelén Rubio (\*)

**Resumen:** Cada actor desarrolla su técnica mediante las diferentes herramientas que va adquiriendo en su camino, a través de las cuales se construye a sí mismo único e irreplicable. Y así como los tiempos van cambiando y modificando las dinámicas sociales, en general, y a los sujetos que las componen, en particular, los actores acompañan estos cambios adaptándose y aplicando las técnicas de los grandes maestros de acuerdo a las necesidades y exigencias específicas de cada época, mediante sus propias experiencias, desplegando toda su creatividad en el desarrollo de nuevos recursos.

**Palabras clave:** Actor – técnica actoral – teatro callejero – sociedad – convivio – entrenamiento

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 90]

### Actores sin límites

En cada momento de la historia, las sociedades están en permanente fluctuación, desarrollo y expansión. De tal forma que los sujetos se van modificando a su paso y adaptándose a las necesidades del entorno, y así también los actores, actrices, y todas las artes escénicas.

Entonces, nos encontramos con diferentes vías de expresión como, por ejemplo, el Teatro Callejero del cual habla Araceli Arreche, que surge en la década del 80 con un marcado sentido político de recuperación de los espacios perdidos luego de la Dictadura Militar que azotó al país los años anteriores. Así, los teatristas ganan la calle y comienzan a ocupar las plazas, veredas y diversos lugares públicos.

A la par del Teatro Callejero, el Teatro Comunitario surge en el año 2001 dentro de la modalidad de teatro de calle y con la necesidad de expresar problemáticas socio-económicas propias del momento, pero estableciendo diferencias entre ambos tipos de teatralidad. En principio, toma la calle como espacio escénico en oposición con el callejero, que define la calle como sitio específico de su práctica y el cual no se convierte nunca en espacio escénico ya que esto disolvería el concepto de callejero, puesto que en él se concibe que la calle no da la posibilidad de apropiación y nunca deja de ser calle. Entonces, el territorio de lo escénico se establece en el propio cuerpo del actor a la intemperie y la construcción del acontecimiento teatral se renueva permanentemente entre actores y espectadores –que son considerados como tales tras haber pasado de ser transeúntes a convertirse en público y de ahí a espectadores, a medida que se desarrolla el convivio- constituyendo un riesgo constante. Asimismo, estos espectáculos responden a una serie de estrategias y una estructura que permite mantener la atención de los espectadores y esta renegociación cíclica (en este caso se menciona al Grupo *La Runfla*)

En lo que refiere a las diferentes maneras de concebir el teatro y, en particular, a la actuación, Carlos Benincasa argumenta que, en base a sus experiencias personales, la actuación se convierte en un amplio campo de acción en el cual cada intérprete se desenvuelve según las

exigencias de su medio y de los objetivos que pretenda alcanzar con la práctica teatral. De esta manera, aprende a desempeñarse en distintas técnicas y adquiere numerosas herramientas (teatro, actuación ante cámara, clown, magia, ventriloquía, entre otras) con la finalidad de expandir sus posibles escenarios laborales.

A su vez, en los diversos ámbitos el actor se encuentra con públicos diferentes, con distintas expectativas y necesidades. Y al mismo tiempo, la complejidad de la tarea actoral se acentúa de acuerdo al código de actuación que deba adoptar para uno u otro trabajo. Entonces, los actores y actrices deben entrenarse y estar preparados para abordar los distintos terrenos posibles, y sostenerse en la perseverancia y la tenacidad a fin de lograr solventarse económicamente, sorteando las dificultades de la profesión.

Y si de diferentes recursos actorales se trata, Ayelén Rubio describe que la tecnología es otra de las herramientas que los actores están aprendiendo a manejar, en función de las nuevas propuestas escénicas que involucran ambos elementos, humanos y tecnológicos, aunándolos y complementándolos. A esto hace referencia la Teoría del Actor-Red, según la cual los sujetos y las máquinas trabajan de manera articulada y se retroalimentan (Latour, 2008). De tal forma, los actores y actrices se sumergen en el campo de la tecnología interactuando consigo mismos en escena mediante una pantalla que los reproduce –haciendo los mismos personajes u otros-, convirtiendo sus personajes teatrales a series Web y adaptándose a los requerimientos técnicos que esto implica, o filmando y produciendo sus propios spots promocionales, entre un sinfín de nuevas posibilidades para las que deben capacitarse, en una sociedad mediatizada que los instiga a actualizar sus prácticas.

En función del trabajo de entrenamiento actoral, Juliana Beltrán lo remarca como imprescindible para conjugar la unión cuerpo-mente en un mismo aquí y ahora. Sobre esto habla en su trabajo Roberta Carreri, quien ha abordado la acrobacia como herramienta imprescindible para la construcción de presencia escénica por las condiciones de concentración que la misma exige, rompiendo los automatismos -clichés- trabajando en un

espacio-tiempo específico –*training*– (Carreri, 1992) y “transformando el cuerpo y mente cotidianos en escénicos”, tal como menciona Eugenio Barba.

Así, se dan diferentes formas de pensar y entender el propio cuerpo y de crear presencia escénica. El entrenamiento de la técnica actoral es necesario para que luego cada actor – actriz pueda desarrollar las propias herramientas expresivo-creativas. Una vez internalizada la técnica, con el *training* ya adquirido el cuerpo trabaja por sí solo (Carrieri, 1992) y según el director Eduardo Gilio, dicho *training* tiene como objetivo final abordar la Acción como motor de la escena, lidiando y a la vez alimentándose de los bloqueos y las resistencias que puedan surgir en su devenir, sin las cuales no se desarrolla el conflicto. (Gilio, 2005) Una vez superadas esas resistencias, se crea un cuerpo teatral habitado y expresivo. En la misma línea, Héctor Sajón propone una mirada sobre la manera de aplicar las técnicas actorales, contraponiendo la conciencia mental y corporal a la mecánica actoral. Indagando en su experiencia, observa que se da una polarización entre el actor que trabaja para el público, el que trabaja para sí mismo y el que trabaja para su compañero, siendo este último el que permite la circulación de la acción y la reacción, ya que es quien está realmente presente en la escena, no solo oyendo sino también escuchando, y no solo viendo, sino también mirando, modificando y dejándose modificar por el otro. En los dos primeros casos es el ego lo que prima, obstaculizando el libre desarrollo de la imaginación, bloqueando la percepción de lo que sucede en escena (Hethmon, 2011) provocando desconcentración, nerviosismos o un intento fallido de complacer al público, vedando así la expresividad y la posibilidad de conmovir, haciendo que la escena finalmente fracase.

Asimismo, los actores y actrices deben concientizar el texto de tal forma que no tenga que pensar en ello en escena, para poder actuar orgánicamente una respuesta o acción en consecuencia de la situación acontecida. Como cierre, llega a la conclusión que “la mejor actuación es la no actuación”.

Adriana Grinberg, por su parte, toma la subjetividad como punto de partida hacia la expresión artística, estableciendo un nexo entre el mundo interno del actor y dicha expresión. Afirma que la situación teatral constituye un acontecimiento social compuesto por la vinculación entre el director, actor y público, sujetos que colaboran con su subjetividad a la construcción simbólica del hecho teatral. Y aún construida, la escena teatral no deja de ser subjetiva ya que está en permanente reinterpretación. Así, el actor se convierte en el vínculo vivo entre las palabras del autor, las interpretaciones del director y la percepción del espectador (Pavis, 2005) todas estas pertenecientes al campo subjetivo de cada una.

De la misma manera sucede en la formación actoral, ya que el actor es dueño de su propia subjetividad la cual no puede, de manera alguna, ser aplacada por una técnica, así como ningún docente debería poder decirle a un estudiante vos servís o vos no servís. En definitiva, como enunció el maestro Raúl Serrano, “el teatro no enseña, se aprende” (Serrano, 2004)

A pesar de esto, el campo subjetivo individual no deja de estar intervenido por límites sociales que nos ayudan

a organizarnos como comunidad. Gustavo Volpín concibe estos límites como elementos que coordinan, como posibilitadores.

Los mecanismos represivos se hacen presentes tanto en lo social como en lo individual: en lo racional y lo irracional, en lo consciente y lo inconsciente. Este último atraviesa sus propios límites y se representa a través de los sueños o del arte.

Los lenguajes artísticos y de lo onírico nos hablan de lo reprimido y acortan las distancias entre lo consciente y lo inconsciente, camino de otra forma inaccesible. El automatismo, la asociación libre, son recursos para expresar lo inconsciente. Ideas, pensamientos, sentimientos que luego pueden ser organizados y sistematizados mediante el análisis y la creación artística.

A través del acto creativo se pueden descubrir aspectos desconocidos de la personalidad de cada individuo. Los límites son necesarios en tanto facilitadores de la libertad, nos organizan y nos convocan a la reflexión, así como a su trasgresión y a la potencial trascendencia personal, grupal y artística.

A su vez, tal como lo enuncian Verónica Walfisch y Ángeles Piqué, los actores y actrices utilizan diversas herramientas que van adquiriendo para encarar proyectos nuevos y abordar la construcción de los personajes – “de adentro hacia afuera” o “de afuera hacia adentro”- en el recorrido hacia el proceso creativo: textos, miradas y lecturas de directores y actores, concepciones estéticas. Actuaciones más minimalistas o más expresivas. Herramientas actorales que están disponibles para ser aplicadas de acuerdo a lo que se espera de los intérpretes, que serán una parte de un entramado de elementos escénicos, en proyectos que proveerán una propuesta textual y de puesta en escena predeterminada, o en otros que carecerán de las mismas y el actor/actriz deberá construir todo el universo simbólico a medida que la obra se va construyendo en sí misma. De esta manera, es necesario que los actores y actrices posean cuerpos predispuestos para poder construir diferentes lenguajes escénicos, a veces fuera de lo esperado.

### Conclusiones

Diferentes tipos de entrenamientos que cruzan las técnicas aprendidas por los grandes maestros, el uso de las nuevas tecnologías, el actor al desnudo en la calle masificando su mensaje, pasión, ocurrencias, creatividad. Todo es parte de un gran campo a explorar para los actores de hoy que parecen tener cada vez más exigencias pero también más herramientas. Porque hay tantas técnicas posibles como actores y actrices hay, el territorio actoral se expande y retroalimenta entre las propuestas de antaño y las contemporáneas, creando un mapa sin fin de posibilidades.

### Referencias bibliográficas.

- Beltrán Sastre, A. J (2018) *Procesos creativos en el atelier del artista escénico*. Argentina: sin editorial
- Carreri, R. (2013) *Rastros training e historia de una actriz del Odin Teatret*. (1ª. Ed.) Argentina: El apuntador ediciones
- Carreri, R. (1992) El viaje del actor, del training al espectáculo. En *Máscara. Cuaderno iberoamericano de*

- reflexión sobre escenología*. Universidad Autónoma de México. (pp 42-45 ) México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Gilio, E. (2005) *Laberintos 1*, Argentina: sin editorial
- Hethmot, R.H. (2011) *El método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. (13º Ed.) Madrid: Fundamentos.
- Pavis, P. (2005) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Latour, B (2008) *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Serrano, R. (2004) *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel

#### Expositores:

- Arreche Araceli Mariel. *Cuerpo a la intemperie. El actor de teatro en espacios abiertos*
- Beltrán Sastre Andrea Juliana. *¿Qué significa actuar en Teatro Acción? Del teatro contemporáneo al actor vulnerable*
- Benincasa Carlos. *El actor y sus diferentes escenarios*
- Grinberg Adriana. *Taller de actuación. El plus que agrega cada actor a las técnicas*
- Rubio Ayelén. *El actor digital*
- Sajón Héctor J. *Técnica actoral aplicada conscientemente*
- Volpin Gustavo. *La libertad y los límites en escena*
- Walfisch Verónica, Piqué Ángeles. *El actor como materia escénica*

**Abstract:** Each actor develops his technique through the different tools that he acquires in his way, through which he builds himself unique and unrepeatable. And just as the times change and modify the dynamic societies, in general, and the subjects that compose them, in particular, the actors accompany these changes adapting and applying the techniques of the great masters according to the needs and specific demands of each epoch, through their own experiences, deploying all their creativity in the development of new resources.

**Keywords:** Actor - acting technique - street theater - society - conviviality – training

**Resumo:** A cada actor desenvolve sua técnica mediante as diferentes ferramentas que vai adquirindo em seu caminho, através das quais se constrói a si mesmo único e irrepitível. E bem como os tempos vão mudando e modificando as dinâmicas sociedades, em general, e aos sujeitos que as compõem, em particular, os actores acompanham estas mudanças se adaptando e aplicando as técnicas dos grandes maestros de acordo às necessidades e exigências específicas da cada época, mediante suas próprias experiências, despregando toda sua criatividade no desenvolvimento de novos recursos.

**Palavras chave:** Ator - técnica de atuação - teatro de rua - sociedade - convívio - treinamento

(\*) **Ayelén Rubio**. Profesora de Arte (Universidad Nacional de las Artes). Directora teatral y coreógrafa. Profesora de la Universidad de Palermo.

---

## El teatro es vincular y la honestidad, urgente

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

Milagros Schroder (\*)

**Resumen:** Este ensayo busca reponer la reflexión final que atravesó el encuentro de la comisión ocupada en actuación, creatividad y humor. Lejos de banalizar los conceptos, los expositores ahondaron en sus propias experiencias para narrar en primera persona la búsqueda de los espacios que el teatro brinda a aquellos que se animan a vivirlo.

**Palabras clave:** Actuación – creatividad – humor – teatro – emoción – acción - empatía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 92]

---

Los asistentes coincidieron en lo vincular como base para el desarrollo del teatro y fueron los expositores los que revelaron la honestidad como herramienta fundamental para transitar las relaciones vinculares. El amor es solo entre sujetos: aquello que se posee no es amor, porque únicamente se poseen objetos. Desde esa premisa el encuentro fue fructífero y los ensayos de cada uno se sintonizaron con el del otro en una sinergia necesaria para reflexionar sobre el presente y el futuro del teatro. Con el título en mano uno se predispone a imaginar

ciertos conceptos que se podrán manejar en la comisión. Este no fue el caso. Las historias y la reflexión superaron por un gran margen cualquier prejuicio sobre su contenido. La actuación, la creatividad y el humor aparecieron como conceptos claves para entender un eje horizontal que unía los siete relatos: la emoción y la acción como sustento de la actividad teatral.

Ivana contó la experiencia que tiene trabajando en distintos talleres en ámbitos laborales, no teatrales, y abrió la puerta para comenzar a ahondar sobre las emociones.