

Através do jogo e a arte, os meninos exploraram o Museu de Belas Artes, Benito Quinquela Martín e seleccionaram as pinturas às que depois lhes deram vida, partindo de uma imagem estática e culminando numa obra de teatro.

Os guiões das obras construíram-se em base a improvisações, que depois foram escritas e levadas a cena pelos meninos.

**Palavras chave:** Crianças - professores - dramatização - veículo - tours - projetos - obras

(\*) **Déborah Joel Barceló.** Docente teatral

(\*) **Blanca Margarita Persíncola.** Docente teatral

## Procesos creativos en el atelier del artista escénico

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Andrea Juliana Beltrán Sastre (\*)

**Resumen:** ¿De qué manera se prepara un intérprete que se planteen las artes escénicas como combate simbólico y práctica de rebelión personal y social? Partiendo de la premisa que una obra escénica será especialmente significativa de los cuerpos que constituyen el mundo del que habita, hablaré del training. El construir un camino íntimo de creación, experimentación y entrenamiento mental y físico que este siempre a disposición de las necesidades técnicas y estéticas en escena es una labor interminable en términos de tiempos y posibilidades

**Palabras clave:** Entrenamiento, training, actuación, proceso creativo, disciplina actoral.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

*Quizás el precio que se deba pagar para transmitir algo con todo el cuerpo es la falta de palabra. O tal vez es necesario encontrar nuevas palabras*  
(Iben Nagel)

El teatro es profundamente rebelde, es acción. Como rebelión crea el hecho consumado que empuja los límites impuestos por la sociedad o los sistemas tiránicos impuestos por el poder (Grotowski, 1985 p.70). Mientras que el teatro se plantea como combate simbólico, herramienta de lucha y práctica de rebelión personal y social, una obra escénica será especialmente significativa de los cuerpos que constituyen el mundo del que habla, como diría Eugenio Barba. ¿De qué manera el actor entiende los condicionamientos de una sociedad para hacer teatro? ¿Con qué herramientas el actor combate los pesos culturales tradicionales y hegemónicos que se alían con las formas impuestas para hacer teatro? La preparación constante del intérprete sin diletantismos le permite preservar un cúmulo de memorias y ejercitar la técnica elegida para colocar todo a disposición de algo que le urge decir en el escenario. Un pasado-presente-futuro continuo latente en una persona donde no es solo buena voluntad lo que la constituye, sino es su consciencia y constante trabajo.

En el presente escrito hablo del para qué y porqué del *training*, indagaré sobre la necesidad para el actor de su existencia en la escena contemporánea la cual le configura exigencias distintas a las tradicionales, diálogo con testimonios biográficos de diferentes actrices de gran trayectoria y notas autobiográficas sobre el proceso creativo experimental y de desarrollo del entrenamiento físico y mental vivido para llegar a tener un cuerpo transparente y disponible en el escenario y más aún cómo ha llegado el

entrenamiento a ser parte de la autodefinición del actor. El *training* es el entrenamiento cotidiano del intérprete escénico. La invención del *training* no es un descubrimiento de Barba ni de Grotowski: su origen se encuentra en los ejercicios para los actores inventados en los primeros decenios del siglo XX por los llamados padres de la dirección teatral: Stanislavski y Meyerhold. Se elaboró y desarrolló en el curso de todo el siglo XX como uno de los canales para escapar a la estrechez física y psicológica de la alternancia ensayo-espectáculo y para dar al actor un espacio relativamente independiente en el cual desarrollar su propio trabajo, vencer sus propios bloqueos e inspeccionar sus resistencias fuera del trabajo de la compañía o el grupo (Nagel, 1998).

Iben Nagel Rasmussen, actriz desde 1966 hasta la actualidad en el OdinTeatret, reflexiona sobre el training en su libro *El caballo ciego, diálogos con Eugenio Barba* y otros escritos publicado en 1998:

*El training lo desarrollo más allá del training: se convierte en mi lengua y en mi independencia. Sino el teatro permanece como el teatro de los directores, de Grotowski que descubrió esto, de Barba que descubrió lo otro. Pero si los espectáculos parecen hablar sobre todo el lenguaje de los directores ¿Cuál es el lenguaje independiente de los actores? Es importantísimo que los actores tengan algo que les pertenezca solo a ellos y que puedan transmitírselo el uno al otro sin pasar siempre a través de los directores. (p.192)*

Yo, la misma afuera y dentro del escenario ¿Cuál sería mi magia? ¿Qué es entrenar para un actor? ¿Acaso es recordar y mantener su método? ¿Es un extenuante desgaste físico y vocal? ¿Es marcar y remarcar lo ya sabido? Son de esos

temas que se insinúan o que se dan por hecho en esta labor. He entendido que el *training* de alguna manera incita al actor a colocarse la soga al cuello, de solucionar problemas diariamente y salir del espacio de confort. ¿Qué tanto estoy dispuesta a colocarme la piedra en el zapato y re inventarme en mis posibilidades? Cada vez que veo grandes actrices o actores, me obsesiono con sus trabajos e intento verlos la mayor cantidad de veces posibles, leerlos, investigarlos y pienso ¿cuánto me hace falta? (Beltrán, 2015). El *training* está destinado a preparar el cuerpo con el fin de ponerlo en condiciones para que cobre una nueva vida en escena. Las artes temporales como la danza y el teatro son artes del movimiento, de la acción, eso implica necesariamente el uso de la parte motriz del cuerpo. De esto habla Eugenio Barba director del teatro Laboratorio - OdinTeatret fundado en Noruega en 1964, sus ejercicios trabajan sobre las bases biológicas del actor (el peso, la respiración, los centros de gravedad) es decir, sobre todo aquello que conforma su físico.

En el entrenamiento el actor trata de acceder a una cultura física diferente de la que utiliza diariamente para lo cual busca romper con sus conductas automáticas. De este modo, la transformación del cuerpo y la mente cotidianos en un cuerpo y una mente escénicos, constituye para Barba un primer nivel de dramaticidad. En este primer estadio el actor estudia las diversas posibilidades de estar presente en escena de un modo total, modulando su propia energía, deviniendo acciones y reacciones vivas y precisas. Luego de dominar estos procedimientos técnicos de base, recién entonces, el actor puede comenzar el trabajo expresivo” (Angelelli, 2004 p.11).

Sobre los ejercicios del *training* Roberta Carreri, actriz, docente y escritora del Odin desde 1974 hasta la actualidad en su libro Rastros, *Training e historia de una actriz del OdinTeatret* (2013) reflexiona que para ella fue fundamental la acrobacia en su formación inicial pues mientras se aprende el cuerpo y la mente deben trabajar juntos, si se piensa en otra cosa mientras se realiza un ejercicio de acrobacia es muy probable que se pueda caer y se pueda hacer mucho daño, por eso dice ella “el suelo ha sido mi primer maestro zen: me ha despertado cada vez que he perdido la concentración” (p. 38).

Por su parte en una entrevista que le hace Barba a Iben Nagel ella cuenta que su propósito como pedagoga es que los actores inventen sus ejercicios, ella solo da las indicaciones. La importancia de inventar reside en construir la poesía propia del cuerpo, una poesía que puedan repetir y en la cual seguramente ella puede agregar otros elementos de información. Pero la base siempre son los actores (Nagel, 1998).

En la búsqueda del devenir seres humanos en el escenario con acciones capaces de decir algo contundente y concreto la acción contemporánea se encuentra con el riesgo, el caos, la vulnerabilidad. Pero en este caso no hago referencia a la alta acrobacia o el gran despliegue de aptitudes dancísticas.

Hubo un tiempo en que me desdibujaba y me impulsaba a ser otra, mentía. No entendía realmente cual era mi rol creador, me forzaba por saber cómo otro deseaba mi ac-

tuación y mí sentir, a veces sin entender pensaba que mi mundo emocional solo era un disparador de texto. En mi experiencia me sucedió que sin saber muy bien de qué se trataba encontré un camino en los diferentes *trainings*. Entrenaba distintas formas de transitar de la emoción a la acción, de reducir el tiempo de respuesta ante cualquier estímulo que se me presentará, me permitía que la voz desorganizara mi cuerpo y hablara por él. La emoción entendida desde mi sensibilidad y la acción como la materialización de los impulsos que tienen un inicio, un final y tienen la posibilidad de ser repetidas. Me sentí forzada a escucharme en lo más profundo e inconsciente, me ayudé de la poesía, la música y de mis memorias para empezar a accionar, ¿no sabía que éste era un inicio; y ¿el texto? Tan solo una parte más de mi proceso creativo. A veces mi partitura resultaba hecha de silencios dolorosos, candentes y tenues, pero siempre libres y desbordados (Beltrán, 2015).

Así pues los ejercicios que se realizan en el *training* son creados en función de las necesidades del intérprete en el escenario, los cuales pueden ser inventados o no. Se entrena la disponibilidad y la presencia en la escena, se indaga en el estudio de las fuerzas contrarias, el romper con los gestos y formas conocidas, los automatismos, se entrena en un primer momento todo lo que el actor crea necesario para llegar a ser sincero con su accionar.

Si el bailarín es el artista en movimiento, el actor es “el hombre de acción”, así lo definieron directores pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Barba o Grotowski. La acción propia según ellos decanta de la emoción auténtica y construye el bios escénico del intérprete (Fons, 2008 p.94), es decir al cuerpo técnico del actor.

El actor es a la vez el artista y la obra de arte, es arpa y músico. Y para ser eficaz debe ser capaz de mover consigo (de conmover) al espectador, pero el espectador no se mueve con cualquier acción. Las neurociencias explican que el sistema espejo se activa solamente con aquellas acciones que tienen un objetivo y una acción precisa. El actor debe ser capaz de conquistar en escena intenciones y objetivos reales para él. “Debe afrontar la paradoja de ser real en la ficción” (Sofía, 2009 p. 99). Una acción que no funciona es producto de una motivación imprecisa y carente de técnica.

Recuerdo una vez que terminábamos de entrenar en una plaza en Villa Gesell con el grupo de teatro y el director nos muestra una plantita muy pequeña, hermosa y muy bien plantada; la arrancó y vimos que tenía una raíz muy larga con muchas ramificaciones. Gilio nos explicó que en paralelo con esa planta nuestra raíz era la motivación auténtica más la técnica que poseamos, lo visible solo es el resultado de un largo proceso (Beltrán, diario personal, 2015).

La estructura de la acción física se construye a partir de los lazos que se establecen entre los procesos internos y externos que se ponen en juego, concretamente, la imaginación con el nivel tónico-motor del cuerpo y las relaciones interpersonales que se crean durante la situación dramática. La acción no es únicamente un proceso externo relacionado con formas posturales y gestuales sino que implica también procesos imaginativos o si se quiere cognitivos (Fons, 2015). Así que la interacción entre la actividad mental y física que se activa en relación

a la consecución de un objeto nos permite hablar de la dimensión psicofísica del proceso creativo del actor en relación al funcionamiento simultáneo de estas dos vías: la ideomotoria y la sensorio-motora (Blair, 2008).

En este sentido, entendiendo la acción como un proceso y no un resultado, se explica la necesidad del actor de desarrollar su trabajo a partir de la ejecución de una u otra técnica o método actoral. Es decir, la técnica y el entrenamiento tienen como objetivo potenciar la gestión de la acción durante la interpretación (Bauca, 2015 p.15). En el *training* la mente y el cuerpo deben trabajar al unísono despertando la inteligencia física por medio de motores de búsqueda no convencionales. De esta manera, el bios escénico del actor dramático se activa deviniendo en la presencia física total del artista (Zulianai, 2014 p.52). Teatro Acción, grupo de Teatro fundado en 1980 en Buenos Aires por Eduardo Gilio, considera que el *training* es una preparación mental y física que no solo está centrada en desarrollar las potencialidades del cuerpo y la voz, sino también en superar las resistencias psicofísicas y alcanzar la unidad cuerpo mente que le permita al actor una absoluta disposición creadora (Gilio, 2005).

Es decir que el *training* que tiene por objetivo llegar a la acción, como se ha explicado hasta acá, también lidia y se alimenta con los bloqueos y resistencias (mentales) no resueltas e intenta solucionarlas. Las resistencias son las fuerzas opuestas a la intención. “Si la resistencia no existe se debe crear, porque es la capacidad de superarla lo que se manifiesta a través de los actos, la aparición de la resistencia es la creación de conflicto” (Gilio, 2005 p.57). Mis resistencias me manejan, son las manifestaciones de mis miedos. Miedo a ser, a verme y aceptarme. Quisiera gritar en frente del espejo, gritar tan fuerte que estalle en mil pedazos esa que está en frente mío, que se burla de mí, que me besa y se queda expectante para la próxima función. No quisiera tenerla en mi memoria pero no puedo negarla, la danza es con ella, la tengo aquí, cose las heridas de mi cuerpo y se funde con mi piel. Angustia hecha materia, melancolía hecha voz, existencia hecha Teatro. Vomito, mato, tatúo hasta que llega la razón y en su ímpetu de dominación intenta callarme, yo a veces succumbo, intento fugarme sin comprender realmente que estoy huyendo de mí misma y es en mí misma donde debo estar para (Beltrán, diario personal, 2016).

La no resolución de estos bloqueos y resistencias tiene sus consecuencias en el escenario, sobre esto habla Carreri:

(...) “a menudo tengo la impresión de que el actor piensa que el espesor de su cráneo hace que sus pensamientos sean invisibles: Se equivoca. El cuerpo del actor en escena es transparente para el espectador: si la mente del actor está vacía, el espectador no verá nada. Pero si el actor esta mentalmente habitado, el espectador lo percibirá claramente y su mente “danzara” con la del actor (p. 147).

El filósofo contemporáneo francés Jean-Luc Nancy dice que lo real de la danza, las resistencias del cuerpo a la atracción terrestre o la necesidad de sentir hacen parte de una permanente investigación del dominio y del conocimiento del movimiento como búsqueda y trabajo coti-

diano. No solo se entrena lo físico ya que la exposición es plena pues la danza en la que entra el cuerpo debe invocar el pasado personal, las motivaciones más sinceras, un presente cumulado por todos los presentes y un futuro finito para el espectador.

Una acción bien lograda difiere del tiempo en que es realizada, de hecho su cualidad efímera ha sido tema de estudio de varios teóricos y por supuesto tema a tratar en el *training*. Adorno (1970) citado por Fontaine (2012) compara los fuegos artificiales con el teatro, dice que la nobleza de éstos es como el único arte que no quiere durar mucho sino que desea por el contrario no brillar más que un instante y luego desaparecer en el humo.

En una oportunidad trabajando en el grupo Teatro Acción en el 2015 presenté una secuencia de acciones que había creado de algo muy íntimo, creo que aproximadamente eran unas setenta acciones o más, cuando termine el director me dijo que de todas solo una acción estaba bien lograda. Había sido un desplazamiento que atravesaba una diagonal del escenario. Habló de su intensidad, de su sorpresa, su cambio en el ritmo. Después le dije a Eduardo que no entendía cómo algo tan personal transformado en una acción que solo yo entendía lograba conmover o movilizar al espectador, a lo que él me respondió: “si tus acciones están bien hechas, ellas retumbarán en la memoria del público”. Ahí entendí que la acción terminaba en quien viéndola la siente. Y no se necesita de mucho tiempo para sentir que algo es verdadero. Sin lugar a duda eso le dio otro sentido a lo que yo hacía y desde donde creaba, algo se quebró (Beltrán, diario personal, 2015).

Fontaine cita a Deleuze (1991) dice “Incluso si lo material no durara más que algunos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí en la eternidad que coexiste con esta corta duración” (p. 157) El cuerpo ya está marcado y la danza va a intentar incesantemente rectificar estas marcas, transformarlas, hacerlas olvidar y utilizar esta historia o reinventarla (Nancy, p. 42)

Hilo fino el tejido de mi memoria para dárselo al armado de una secuencia de acciones. Traduzco. Perdono y redimo. Actuar en teatro es un eterno presente en el que el tiempo se hunde en el cuerpo. Es elegir y construir una nueva posibilidad de hacer las cosas: “qué pasaría si hubiera...”. Así lo leí hace unos días: “El presente es portador de una infinidad de posibles y simultáneamente de la imaginación (¿del recuerdo?) de otras potencialidades” (Beltrán, diario personal, 2015).

Cuando una mirada “fulgurante” se apodera de un desvanecimiento, no puede más que guardar lo puro fuera de toda memoria empírica. No hay otro medio de conservar lo que desaparece que el de guardarlo eternamente. Lo que no desaparece uno puede guardarlo exponiéndolo a la usura de esta conservación. Pero la danza tomada por el verdadero espectador, no puede gastarse, porque ella solo es lo efímero absoluto de su encuentro (Fontaine, 2012 p.38).

Como conclusión, el para qué del *training* se responde a partir de la necesidad del actor de poseer un cuerpo disponible siempre preparado para estar vivo en el escenario. Luego el por qué va mutando, en un inicio significa la adquisición de una disciplina, es una introducción al

mundo del teatro y posteriormente será su independencia, un complejo de herramientas, con una ética y un sentido holístico que utilizará cada vez que se encuentre en un proceso creativo.

Luego, el actor en el proceso de construir un *training* personal va creando su propia poesía, su identidad. Debido a que el actor trabaja con su mundo interno, dejando de lado gestos y formas, debe junto con la técnica trabajar en la materialización de su mundo expresivo. En este camino seguramente se encuentre con un sin número de resistencias y obstáculos que nutrirán su crecimiento en la medida que sepa crear soluciones, porque el cuerpo en el escenario es transparente y devela todo lo que el actor puede, como lo que no.

El *training* trasciende la práctica física y mental. Si el actor se lo propone es también una herramienta de combate en la contemporaneidad. En estos tiempos donde muy pocas razones respalda un compromiso aguerrido y todo se torna descartable, en donde cada vez el teatro acepta las leyes de la oferta y la demanda comercial, con los gustos de moda, con las preferencias de las ideologías políticas o culturales (Barba, 1997) Van convirtiendo al actor en un prostituto del mercado teatral, dejándolo sin “algo” que decir, desplazando su lucha a la cantidad de sillas vendidas para una función y negándole así la posibilidad de elevarse artística y profesionalmente.

#### Referencias bibliográficas

- Angelelli, G. (2004) *El entrenamiento es como una columna vertebral que te organiza*. Cuadernos de Pícaro Cuaderno No. 2 El cuerpo del Intérprete - Instituto Nacional del Teatro – Enero 2004 de la página 10 a la 15.
- Blair, R. (2008) *The Actor, Image, and Action*. Acting and Cognitive Neuroscience. EEUU.
- Baucá, M. (2015) *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanivlavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Universidad Internacional de la Rioja.
- Beltrán, J. (2015) *Diario de trabajo*. Manuscrito no publicado.
- Carreri, R. (2013) *Rastros training e historias de una actriz del Odin Teatret*. Primera Edición Eternos Pasajeros: El Apuntador ediciones. Argentina.
- Deleuze, Guilles (1991) *Qu'est ce-que la philosophie?* París
- Gilio, E. (2005) *Laberintos 1*. Argentina
- Grotowski, J. (1985) *Tu eres hijo de alguien*. Revista Más cara dese la página 69 a la 75
- Fons, M. (2008) *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor: perspectivas de estudio*. Baleares. Tesis inédita.
- Fons, M. (2009) *el procés creador de l' actor*. Mallorca, Col·lecció Llicons ESADIB, no. 4
- Fons, M. (2015) *Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la psicofisiología de la acción*. Revista Acotaciones, Resad no. 35 (en prensa)
- Fontaine, G. (2012) *La danza del tiempo*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Argentina.
- García, E. (2008) *Neuropsicología y Educación. De las neuronas espejo a la teoría de la mente*. Publicado en: REVISTA DE PSICOLOGIA Y EDUCACION. (2008) Vol. 1, 3, pag. 69-90. Tomado del link [http://eprints.ucm.es/9972/1/Revista\\_Psicologia\\_y\\_Educacion.pdf](http://eprints.ucm.es/9972/1/Revista_Psicologia_y_Educacion.pdf)
- Meyerhold, V. (1990) *Ecrits sur le theatre*. Lausanne: Editorial Aged'homme.
- Nagel, I (2015) *El caballo ciego: diálogos con Eugenio Barba y otros escritos*. Primera Edición Eternos Pasajeros: El Apuntador ediciones. Argentina.
- Sofia, G. (2009) *Dialoguira teatro e neuroscienze*, Roma. Edizione Alegre.
- Zuliani, S. (2014) *El training del actor AshtangaVinyasa Yoga y el autoconocimiento. Proyecto de grado, Argentina*. Tomado el 7 de enero de 2018 de: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2885.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2885.pdf)

**Abstract:** How does an actor prepare that think that the performing arts as symbolic combat and practice of personal and social rebellion? Starting from the premise that a scenic work will be especially significant of the bodies that make up the world that in habits, I will talk about the training. To build an intimate path of creation, experimentation and mental and physical training that the actor can has always available to the technical and aesthetic needs on stage is an end less task in terms of time and possibilities.

**Keywords:** Training – acting - creative process - acting discipline

**Resumo:** ¿Cómo um intérprete prepara as artes cênicas como combate simbólico e prática de rebelião pessoal e social? Partindo da premissa de que um trabalho cênico será especialmente significativo dos corpos que compõem o mundo que habita, vou falar de training. Construir um caminho íntimo de criação, experimentação e treinamento mental e físico que esteja sempre disponível para as necessidades técnicas e estéticas no cena é uma tarefa interminável em termos de tempos e possibilidades.

**Palavras-chave:** Treinamento, training, atuação, proceso criativo, disciplina de atuação.

(<sup>1</sup>) **Andrea Juliana Beltrán Sastre**. Actriz.