

la narrativa discursiva. Cualquier escena sin el tope de un estilo determinado, puede encarnar una dramaturgia propia. Tanto en el teatro como fuera de él, hay potencialmente formas que desafían nuestras razones más próximas. Siguiendo a Foucault será tal vez, tan posible como necesario hacer de nuestro propio cuerpo, el lugar de las utopías. Entiendo que el teatro, sea cual fuere su temática y estilo comparte en su esencia, cualidades invaluable con la poesía:

Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y eso es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros (...) Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser. (Bachelard, 1957, p.15).

#### Referencias bibliográficas

- Bachelard, (1957) [1965]. *La poética del espacio. Fondo de cultura económica*. S.l
- Decroux E. (1963) [2000]. *Palabras sobre el mimo*. Ed. El Milagro. S.l
- Elizondo A. (1977) *Esquema de la historia del mimo, expresión y comunicación corporal*. Escuela Argentina de mimo, expresión y comunicación corporal.
- Foucault Michel (1966). *Los cuerpos dóciles*. S.l y s.f.

*Pedagogical film on Etienne Decroux's technique (1970) Corporeal Mime with Basic technique Holstebro Theatre Laboratory (1970)*. Disponible en: <https://youtu.be/5ovSwkUvevE>

Turner V. (1967). [1980] *La selva de los símbolos*. Siglo veintiuno editores. S.l

**Abstract:** The present work tries to offer a glance on implicit generalities of the corporal work taking as reference the following axes: the action and relevance of its aesthetic character, denaturalization of body training modes in theater, form is content and the theater as a producer of senses.

**Keywords:** Training - body - mime - denaturalize - action - mean - form - theater - teaching - scene.

**Resumo:** O presente trabalho tenta brindar uma mirada sobre generalidades implícitas do trabalho corporal atoral tomando como refere os seguintes eixos: a ação e relevância de seu caráter estético, a desnaturalização dos modos do treinamento corporal em teatro, a forma como conteúdo e o teatro como produtor de sentidos.

**Palavras chave:** Treinamento - corpo - mímica - desnaturalizar - ação - média - forma - teatro - ensino - cena.

<sup>(\*)</sup> **Nuria Schneller.** Egresada en Mimo, expresión y comunicación corporal (EAM) de Ángel Elizondo de 2007 a 2017. En 2010 recibe beca de estudio y perfeccionamiento en Mimo – Danza del Instituto Nacional del Teatro (INT).

## El cuerpo de la dirección. Vínculo entre la dirección escénica y la dinámica actoral desde una perspectiva corporal

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

María Fernanda Sosa <sup>(\*)</sup> y María Noelia Trento <sup>(\*\*)</sup>

**Resumen:** ¿Cómo influye el vínculo director/actor en el grado de involucramiento corporal de ambos en el proceso creativo? El objetivo es exponer una metodología de trabajo, en beneficio de los hacedores de teatro. Desde una perspectiva corporal integral, analizamos un proceso creativo vincular que involucra ambos roles como una totalidad. Proceso que se caracteriza por la presencia absoluta tanto de la dirección como de la actuación, siendo consecuencia que las potencialidades de ambas partes se desplieguen. El objeto de estudio es el proceso creativo de la obra *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*.

**Palabras clave:** Dirección, actuación, presencia, cuerpo, proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 77]

### Introducción

En la actualidad, existe un espacio de incógnita para quien desea adentrarse por primera vez en la dirección escénica, o bien para quien desea revisar la metodología de dirección que ha trabajado hasta el momento. Pretendemos abrir un panorama metodológico posible, un punto de partida para que aquellos artistas de la direc-

ción, puedan valerse de una nueva perspectiva de trabajo para extrapolar a sus grupos o elencos, ser una guía, responder a preguntas como: ¿Cómo iniciar el proceso creativo con el actor? ¿Es el cuerpo del actor en su totalidad físico-psíquica una extensión escénica del cuerpo del director y viceversa? ¿Cómo se logra un mayor compromiso mente-cuerpo en todos los participantes del

proceso creativo? Si bien no está en escena, ¿Cómo se involucra el cuerpo del director en el proceso creativo?

### El potencial de lo vincular

“El teatro obviamente es una producción colectiva, y no funciona lo colectivo espontáneamente, sino lo colectivo como producción en potencia”. (Comunicación personal, Sequeira, 2017)

Cuando nos acercamos a los integrantes de la obra *La verdad de los pies*, descubrimos que el proceso creativo de la misma se abordó de manera colectiva: los roles de cada miembro del equipo no presentaron jerarquía alguna. Como bien expresa su directora, Jazmín Sequeira, “cuando digo que lo colectivo se dé es que cada uno de los integrantes esté desarrollando su propia potencia y encontrándose con las potencias del otro, que no prime una subjetividad por encima de las otras” (Comunicación personal, 2017). Así entendemos que, explotar el potencial de todos los miembros del equipo de trabajo se logra, desde la perspectiva de esta directora, habilitando a los participantes del proceso creativo para que desplieguen sus pasiones, deseos e intereses en escena, ese algo que los motoriza.

En este punto, nos remite a Peter Brook, quien expresa “El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, se convierte, tanto individualmente como con los demás, en la verdadera usina del arte” (1989, p. 18)

Así, vemos que lo potencial para ambos directores reside en la libertad de participación de todos los miembros del grupo. Y, al respecto, es preciso reflexionar frente a tantos grupos de teatro que fracasan en la tarea de llevar adelante un proceso creativo; Sequeira alerta “Hay que preguntarse por qué no todos tienen el mismo nivel de compromiso y de participación, quizás hay algo metodológico que no los esté integrando a todos” (Comentario personal).

En la obra *La verdad de los pies*, sobre las premisas de lo colectivo y la horizontalidad, se generó una presencia total y permanente de todos los miembros del grupo en todas las etapas y decisiones del proceso creativo. Es por esto que, en esta obra, ya no podemos hablar de una mera relación entre estos roles. Si acudimos al diccionario de la (RAE) Real Academia Española, vemos que relación significa: “conexión, correspondencia de algo con otra cosa”; mientras que vínculo es una “unión o atadura de una persona o cosa con otra.” (Diccionario, 2017) El carácter vincular de esta metodología se deja ver en los dichos de Gabriel Pérez, actor de la obra,

De repente ponemos en duda lo que significa cada área del lenguaje teatral. Romper un poco con decir: las luces hasta acá, el sonido hasta acá, el actor hasta acá, ¿cuáles son los deberes? Y, eso está en crisis, estamos viendo que hace cada uno, estamos planteando reglas para que sucedan acontecimientos. Primero es el acontecimiento y después son las reglas (Pérez, 2017)

En definitiva, los integrantes de la obra estudiada, no sólo están conectados; sino que hay algo mayor que los

ata al proceso creativo: la metodología de trabajo colectiva. Es en y por ésta, que se logra un vínculo director/actor. Metodología que propone explotar en el encuentro vincular las potencialidades individuales, que por supuesto dejan su eco en lo colectivo.

### Superando dualismos

Comenzamos a indagar sobre la expansión corporal y sus efectos en el vínculo director-actor. Para conceptualizar cuerpo y corporalidad, nos basaremos en el abordaje antropológico hecho por Mariana del Mármol, quien coincide con Eugenio Barba en superar el dualismo cuerpo/mente, cuerpo/pensamiento, emoción/razón; etc. dominante en la tradición de pensamiento occidental. Del Mármol se orienta hacia una definición del cuerpo en el teatro que permita incluir aquellas dimensiones que, por lo general, son consideradas como opuestas u ajenas a la corporalidad.

No se trataba de pensar el teatro como una práctica centrada en el cuerpo a costa de relegar la palabra o el pensamiento, ni tampoco de resaltar la importancia de estas dimensiones a costa de negar la centralidad del cuerpo sino de llegar a comprender el cuerpo del teatro como un cuerpo que incluye de manera constitutiva la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad. (Mármol, 2016, p. 42)

En su trabajo de campo, del Mármol (2016) observa que las referencias a la centralidad del cuerpo en el teatro se organizan en torno a tres pares de relaciones: las que se establecen entre cuerpo y texto o palabra, las que se establecen entre cuerpo y mente, pensamiento o intelectualidad; y las que ponen al cuerpo en relación con el sí mismo, la propia historia, la subjetividad. Analizaremos *La verdad de los pies* desde cada uno de estos pares relacionales.

Relación cuerpo-texto: La obra estudiada no partió de un texto previo escrito, sino de un proceso de investigación escénico en el cual la mayoría de los textos surgieron de una exploración principalmente corporal, del -en palabras de del Mármol (2016)- “juego escénico de los cuerpos de los actores” en los ensayos.

Relación cuerpo-pensamiento: del Mármol, a partir de su experiencia como participante en talleres de teatro, hace una distinción entre un tipo de pensar reflexivo, más pasivo corporalmente; y un pensar “con el cuerpo puesto en escena”.

Hecha tal distinción, del Mármol (2016) reconoce un interjuego entre reflexión y acción: “la observación y la reflexión se enlazan y retroalimentan con las instancias más corporales y prácticas del desempeño teatral.”(Mármol, 2016, pág. 149). De este modo, vemos como estas dos formas de pensamiento no son opuestas ni contrarias, sino que se desarrollan de un modo dialógico y complementario.

Analizando el pensamiento reflexivo, del Mármol comprende las recomendaciones de los docentes acerca de la importancia de salir para observar, del carácter activo del mirar, y de cuánto acerca del teatro se aprende mirando teatro. Es este carácter activo del mirar el que nos interesa particularmente. ¿Acaso no podríamos es-

tablecer una analogía entre el rol del tallerista de teatro, y el del director? ¿No es la dirección una instancia sumamente activa, que permite desarrollar el pensamiento práctico para la actuación? Es en este punto en el que creemos necesario afirmar que el director está igualmente involucrado corporalmente que los actores, sólo que con otro tipo de pensamiento, y por lo tanto, con otra corporalidad. En palabras de Jazmín Sequeira,

Hay una idea típicamente occidental de pensar que cuando uno pone el cuerpo no pone las ideas, el intelecto, el pensamiento estratégico; y que cuando uno está pensando no está involucrando su cuerpo, su afectividad, su memoria motriz, afectiva, etc. Obviamente que el cuerpo de la dirección, al no estar en escena, evidentemente no tiene la misma presencia-importancia en el acontecimiento teatral en sí. El espectador nunca va a ver el cuerpo de la dirección. Sin embargo en el proceso creativo está igual de comprometido que el de los actores, como también los actores están igual de comprometidos intelectualmente con pensar la obra, reflexionarla, componerla (Comentario personal, 2017)

Relación cuerpo-subjetividad: Para la autora, la subjetividad no consiste en una dimensión puramente individual y personal, sino que se construye socialmente, en interacción con otros. Tal como expresa Gabriel Pérez, cuando al referirse al trabajo del actor destaca “la importancia de la información que se aloja en el cuerpo” y que “eso en algún punto tiene resonancia con otros cuerpos” (2017)

### Un cuerpo expandido

Vimos la obra *La verdad de los pies*. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano en dos oportunidades y, en ambas, lo que nos capturó no fue en términos de narrativa o historia, sino algo que iba más allá, algo que nos generaba empatía: el recibimiento de los actores entre el público, la especie de pastor que con una euforia exacerbada nos invitaba a participar de una ceremonia, las vibraciones, la energía y la intensidad que desbordaban los cuerpos, el magnetismo que brotaba de los mismos...Es por esto que, si bien nuestro objeto de análisis es el vínculo entre la directora y los actores, la perspectiva corporal se nos presentó insoslayable.

Mariana del Mármol sostiene que “el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y, al mismo tiempo, su capacidad de afectar; un cuerpo receptivo y reactivo, permeable y productivo”. A partir de la cita anterior, vemos que el afecto es algo que se da en la relación entre los cuerpos, y no en términos de cuerpos individuales.

En la actualidad, vemos como gran parte del entrenamiento actoral no se basa ya en el desarrollo de habilidades físicas, sino más bien en el desarrollo de estados o disposiciones del cuerpo, como la potencia, la energía o la intensidad. En consonancia con la superación de las dualidades desarrolladas anteriormente, la formación técnica actoral contempla otras dimensiones de la corporalidad, por ende este tipo de entrenamiento implica al sujeto de un modo integral.

Retomando el inicio de este apartado, entendemos que nuestra experiencia de afectación al ver la obra, tiene que ver con lo que Mariana del Mármol (2016) define como “una ampliación de la posibilidad de percibir corporalmente a otros cuya corporalidad, a su vez, pareciera estar expandida hacia nosotros”.

### Un vínculo intercorporal

Una vez definida la metodología colectiva de *La verdad de los pies* como marco generador y contenedor del vínculo director-actor, nos interpelamos ¿Cuál es la especificidad de dicho vínculo?

De las entrevistas realizadas a los miembros de la obra, se desprende la importancia del despliegue de las subjetividades de cada integrante del grupo de teatro; y es este despliegue el que genera y refuerza el vínculo entre los mismos. Cada uno se encuentra desde su sí mismo con el de los demás, y de ese encuentro surgen no sólo lazos afectivos, sino también hallazgos artísticos.

Sustentándonos en el análisis desarrollado hasta el momento, y en nuestro trabajo de campo, nos atrevemos a tomar el término experiencia intercorporal -utilizado por del Mármol (2016)- para definir la actuación- y reemplazamos experiencia por vínculo para referirnos a la relación que se da entre la directora y los actores de *La verdad de los pies*. En definitiva, se trata de dos corporalidades -con sus respectivas subjetividades- que se afectan mutuamente.

Para concluir, cuando indagamos en las entrevistas sobre este vínculo intercorporal descrito, un concepto parece atravesar a cada uno de los miembros del proceso creativo, y al proceso en sí mismo: La presencia.

### Presencia

Como bien se expuso en el apartado anterior, tanto director como actor se encuentran en el vínculo intercorporal donde sucede una afectación mutua, donde lo potencial acontece porque cada uno se encuentra permeable y presente en una integración físico-psíquica y emocional. Para la Psicoterapia Gestáltica, que aborda al individuo desde un enfoque holístico,

La presencia es la actitud de contacto con el entorno y con nosotros mismos en la que estamos vivos, despiertos y sensibles. Estamos profundamente presentes cuando habitamos el momento siendo conscientes de lo que sucede y nos acontece. Estamos presentes cuando aceptamos nuestra experiencia sin oponernos ni pretendemos estar en otra situación vital (Carabelli, 2012, pp. 31,32)

Ahora bien, el concepto de presencia expuesto no aísla al individuo sino todo lo contrario, es decir, lo sitúa en relación con un entorno. Esto interesa porque el vínculo director/actor que analizamos no excluye otros factores del entorno. Además como bien plantea Perls, creador de la Psicoterapia Gestáltica, “ningún individuo es autosuficiente” (Perls, 2008, p. 29) Entonces, los involucrados en el vínculo director-actor no pueden explotar su potencial sin el otro, sin contacto con el entorno, porque es en ese encuentro, en ese “entre”, donde se gesta algo nuevo que pertenece a ambos, donde pueden reinver-

tarse y potenciarse mutuamente. Al respecto, Sequeira afirma,

Estar presente y de alguna manera compartir una especie de empatía. Porque de repente, cuando te das cuenta, estás empatizando emocional y físicamente con lo que está haciendo el otro. Hay algo de las neuronas espejo, no sé, que hacen reflejo ahí. Y esa experiencia física que te permite estar conectado y presente con el otro, te revela su potencia. (Comentario personal, 2017)

La cita anterior surge de interrogar a la directora sobre la forma en que suceden los hallazgos durante los ensayos, esos episodios orgánicos que van gestando la obra, ese encuentro con lo verdadero, con lo latente. Creemos que para que dichos hallazgos sucedan, ambas partes del vínculo deben habilitarse, disponerse, y estar presentes en un aquí y ahora compartido, como bien sostiene Carabelli,

No hacen falta las palabras, la presencia se puede sentir y transmitir. Es un estar profundo con el otro. Es un compartir único del aquí y ahora en un encuentro muy claro para todos. La existencia se hace más palpable y el tiempo deja de correr. (2012, p. 32)

Es en el vínculo entre director-actor donde estos se convierten en un todo, donde la existencia de cada uno tras pasa la del otro a nivel psíquico-físico-emocional, permitiendo a cada uno vivir ese momento sin prejuicios, posibilitando así la gestación de algo que los supera pero que nace desde su pleno contacto consciente y presente.

#### A modo de cierre

La metodología de trabajo con neto carácter colectivo y horizontal habilitó en el proceso creativo de la obra *La verdad de los pies* el espacio propicio para que cada participante logre un involucramiento integral a nivel físico-psíquico-emocional, para desde allí entrelazarse y resonar en lo grupal. Es este involucramiento el que favoreció la apropiación del proceso creativo y de resultados escénicos que pertenecen a todos por igual, sembrando estados de presencia absoluta por parte del director y de los actores. Dicha presencia, como expresión de subjetividades que acontecieron al mismo tiempo y en el mismo lugar, permitió que el encuentro de las mismas fuera, en palabras de Claudio Naranjo (2013) “el vacío fértil” en el cual se despliegan las potencialidades de ambas partes, favoreciendo los hallazgos que fueron dando forma a la obra.

#### Referencias bibliográficas

Almeida, C. (2014). *Crítica de los procesos creativos*. S.l. ARTilugio, 76-86.  
Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. *Diccionario de antropología teatral*. S.l San Marcos.

Brook, P. (1989). *Provocaciones: 40 años de exploración en el teatro*. S.l. Fausto.

Carabelli, E. (2012). *Entrenamiento en Gestalt. Manual para terapeutas y coordinadores sociales*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo

Diccionario. (2017). *Real Academia Española*. Disponible en <http://www.rae.es/>

Mármol, M. d. (2016). *Repositorio FILO*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>

Naranjo, C. (2013). *La vieja y novísima Gestalt: actitud y práctica de un experimentalismo ateorico*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.

Perls, F. (2008). *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia*. Cuatro vientos.

**Abstract:** How does the bond between director and actor influence in the body involvement of both during the creative process? The aim is to expose a work methodology, for the benefit of the theatre makers. From an integral perspective, we analyse a connected creative process which involves both roles as a whole. The process is characterised by the complete presence of the direction and the acting, having the potential of both parts shown. The object of study is the creative process of the play *The truth of the feet*. Misunderstanding study of the human behavior.

**Keywords:** direction – acting – presence – body - creative process

**Resumo:** ¿Como influi o vínculo diretor-ator nesse grau de envolvimento corporal de ambos no proceso criativo? O objetivo é expor uma metodologia de trabalho em favor dos fazedores de teatro. Desde uma perspectiva corporal integral, analisando um processo criativo ou vincular que envolve ambos papéis como uma totalidade. Processo que se caracteriza pela presença absoluta tanto da direção como da atuação, sendo consequência que as potencialidades de ambas partes se desdobrem. O objetivo do estudo é o processo criativo da obra *A verdade dos pés*. Estudo equívoco sobre o comportamento humano.

**Palavras-chaves:** direção – atuação – presença - corpo – processo criativo

(\*) **María Fernanda Sosa**. Profesora de Teatro en Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Se ha formado en actuación y danza con WalMayans, Laura Ortiz, DaianaCatto, María Elena Scotto y el Dr. Daniel Lloveras, entre otros.

(\*\*) **María Noelia Trento**. Profesora de Teatro en Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Lic. en Administración de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y posgrado en Gestión Cultural (UNC).