



Más acá de la cuarta pared. Apuntes.

Seré un emblema



“...ya verás que las cosas tienen mucho por decir y que el futuro no es incierto (...)”¹

By Lillian E. Mc Kenzie-King

Resumen

El acto teatral feudo del imperio de lo efímero pretende la captación o reproducción de lo real a través de la manifestación de lo vivo en el plano de la ficción. El despertar de las memorias, la sensibilización de los sentidos, el incremento de las capacidades de concentración, de adaptación, de imaginación son objetivos y contenidos que subyacen en los distintos métodos de formación de actores.

En este trabajo se realizará una mirada crítica y un breve análisis sobre técnicas de formación y entrenamiento de actores.

Palabras llave: Teatro – Vivencia – Formación y entrenamiento de actores – Técnicas y métodos.

Abstract

The theatrical act fief of the empire of the ephemeral is intended to attract or reproduction of reality through the manifestation of living in terms of fiction. The awakening of the memories, awareness of the senses, increased concentration skills, adaptability, imagination and content are objectives that underlie the various methods of training actors.

In this work we perform a critical eye and a brief analysis on training techniques and training of players.

Key words: Theater - Experience - Training and coaching of actors - Techniques and methods.

Introducción

Tomemos como postulado la existencia del talento entendiéndolo como una distinción particular que deben poseer los actores. El talento es un don. El talento está distribuido homogéneamente en todas las personas. Suele creerse que los dones o talentos lo poseen algunas personas y otras no. Esto no es así pero discurrir sobre este asunto no es el motivo de este trabajo.

Suele creerse también, que el talento a veces se encuentra oculto o sin desarrollar y que esta circunstancia es posible de revertirse mediante el aprendiza-

je. Hay quienes opinan lo contrario que la mera adquisición de un conjunto de herramientas técnicas no alcanzaría para desarrollar talento puesto que se trataría de una condición innata.

Como observamos hasta aquí la presencia o ausencia de talento como postulado a partir del cual se pueda discurrir acerca de la formación y entrenamiento del actor sigue siendo hasta ahora estéril; si se trata de una capacidad innata para qué el aprendizaje y también para qué “desarrollarlo” si no es posible obtenerlo mediante el mismo.



¹ El rastro de la conciencia. Detonador de sueños. La Renga (2003)

El rastro de la conciencia

El acto teatral como manifestación estética siempre está asociado a la vivencia tanto del actor como del espectador. Esta vivencia constituye una experiencia estética completa. Es una experiencia completa para cada uno de los intervinientes en un espectáculo: actores y espectadores en forma individual y también colectiva, con la particularidad de que no existe una correspondencia término a término del contenido para unos y otros, puesto que los universos de significado suelen ser variados en el caso de los espectadores, aluden permanentemente a otra cosa y dependen de experiencias anteriores; aún así sigue siendo una experiencia colectiva.

La vivencia como experiencia individual de los actores tiene vastos significados. En términos generales, indica el tránsito por situaciones-ficción consideradas como totalidad, resultando la creación de mundos posibles. La vivencia es también el acto por el cual se otorga un crédito de fe a situaciones no reales que comparten todas las reglas atribuidas a lo real. Es por ello que hablamos de convención.

La vivencia es tránsito y resultado; mientras está aconteciendo puede ser percibida solo vagamente a través de rastros de conciencia de sí y en interacción con el entorno tal y como ocurre en situaciones cotidianas no dramáticas.

La vivencia no es posible que sea transferida como objeto de conocimiento particular porque al tratarse de una totalidad no es posible aprenderla ni como adición de parcialidades ni como partes disociadas de lo total que es indefinible porque es múltiples realidades. No es posible entonces decir *"hoy, vamos a aprender vivencia"*. Tal vez sea posible hacer una continua referencia a ella porque es el eje a partir del cual adquieren otro sentido los conceptos de organicidad, acciones físicas, bios escénico, psicotécnica, cuerpo vivo en escena, tránsito orgánico, cuerpo vivo, cuerpo memoria, y así todo lo que al lector se le pueda ocurrir, hay más.

Nótese que absolutamente todos los conceptos hacen referencia a la vida particularmente humana; lo que la manifiesta se halla en la fuente de la creatividad y de la acción misma. La vivencia es el acto.

Encarar la vivencia como acto es posible desde la postulación de ejercicios/estudio que pongan en marcha engranajes creativos que propongan la resolución de problemas a ser resueltos por los aprendices. Esto constituye la libertad para el aprendiz, la exploración de su propia subjetividad, de la relación con el otro, la deconstrucción de su propio entorno, como consecuencia de la actualización de los recursos creativos particulares y colectivos.

Los ejercicios/estudio tienen una larga tradición. Es posible rastrearlos a partir de las indicaciones de construcción explícita de escena por parte de los autores en boca de los mismos actores, ejemplos clásicos son Moliere, Shakespeare, Plauto, Jarry, etc.; en las academias como las existentes en las universidades



nacionales e internacionales, en las academias de los teatros del mundo, en los maestros consagrados, en los pensadores y hacedores del teatro como los archicitados Serrano, Stanislavski, Grotowski, Brecht, Barba, Artaud, Brook, Boal, Strasberg, en los talleres de perfeccionamiento o actualización que ofrecen diversas herramientas técnicas, en cursos de post grado, en festivales, en congresos, en workshops, etc. La circulación de información es grande.

En la profusión de información están vigentes los más diversos modelos pedagógicos pura herencia desde el inicio de los tiempos.

El siglo XX es un siglo que como un caleidoscopio ofrece interesantes criterios para la reflexión sobre el arte de la actuación.

Por tradición hallamos la subdivisión en áreas de conocimiento, actividades para desarrollar capacidades, especializaciones de especializaciones de especializaciones, recetas, artes secretos, zonas rojas, zonas verdes.

Hay también un conjunto de saberes de disciplinas para-teatrales provenientes de las más diversas disciplinas, como por ejemplo el hatha-yoga, la música, las artes plásticas, además del advenimiento de los llamados métodos orgánicos y el re encuadre de los males llamados psico-somáticos.

La diferenciación en cuanto a la transferencia de los saberes en torno al arte del actor está dada por el grado de institucionalización y de legitimación por un lado y por otro en la búsqueda y demanda de formación.

De todo esto también resulta una tradición que consiste en la cristalización de modelos de transferencia de esos saberes en donde se juega la pura intersubjetividad de todos los participantes. Existen muchos modelos.

Es sabido también que el siglo XX es el siglo de las grandes polémicas, las grandes y grandilocuentes (a veces ridículas) disputas no son otra cosa que una gran conversación. En ésta se escucha un malestar, que engendra importantísimas críticas estéticas, técnicas y de modelos pedagógicos y se realizan también grandes exhortaciones.

La exhortación más contundente es el llamado a la verdad, a la autenticidad y a la honestidad, es decir, a la



honestidad de quienes aprenden y enseñan. Es un llamado a la crítica, a la rebelión, a la reflexión, a la autonomía y al compromiso. ¿Qué nos dicen estas voces? No modelos, no recetas, no resultados que pretendan cerrar discusiones teóricas. ¿Cómo orientan? Con principios y postulados estéticos, científicos y lógicos.

Hay poéticas, hay dramaturgias que permiten el análisis en diferentes planos para la formación y entrenamiento del actor y también para poder pensar el status del teatro en la actualidad. Hay, pues, métodos, técnicas y prácticas que subyacen en todo espectáculo teatral.

Las partes del todo

En el comienzo del trabajo se hacía referencia a algunos contenidos presentes en distintos métodos como el despertar de las memorias, la sensibilización de los sentidos, el incremento de las capacidades de concentración, de adaptación, de imaginación.

En algunos casos estos métodos devienen sistemas completos. Si los consideráramos como meras técnicas (que en ciertas instancias del aprendizaje lo son) toda transferencia de saberes se ahogaría en una mera instrumentalidad que prontamente acabaría en sinsentido de propósito y la consecuente enajenación del que aprende y del que enseña. Cada uno de los contenidos antes mencionados pueden diseñarse como ejercicios/estudio en los que es posible trabajar uno y más de uno por vez, y en los que es posible observar distintos momentos de apropiación de conocimiento por parte de los aprendices.

Existen jerarquías a priori de contenidos pero ello no implica solamente una sucesión lineal del aprendizaje.

El universo de la sensibilización de los sentidos, por ejemplo, tiene diversas implicancias con distintos grados de complejidad. Tiene un propósito más profundo que el entrenamiento minucioso de cada sentido en particular: es una puerta para el trabajo emocional y esto nos lleva al mismo lugar en el que se engendran impulsos, los deseos y las motivaciones, los sentimientos, la interacción con el entorno y el avance en alguna dirección. Es posible, aunque no es la única vía, acceder por medio de los sentidos a los propios recuerdos y por ende a la memoria individual y colectiva.

El trabajo de concentración en el entorno permite la evocación de recuerdos propios y también por asociación libre en distintos planos del entorno (sonoro, térmico, etc.) permite imaginar otras circunstancias para ese entorno y por ende crear recuerdos nuevos.

El trabajo sobre funciones fisiológicas como la respiración abre otra puerta al trabajo con las emociones.

Los cambios de ritmos en los movimientos y las acciones tienen a su vez repercusiones sobre el sentimiento de fondo produciendo cambios de estados emotivos y que predisponen a la acción complejizando las situaciones dadas.

Podríase seguir con la enumeración pero no tendríamos más que eso, partes del todo.

Conclusión

Es preciso superar en la formación de actores toda posible dicotomía, superar la confusión de lenguajes en el empleo de técnicas y métodos.

Es necesario revisar las prácticas pedagógicas, los modelos de conducción del aprendizaje y la pertinencia de los conceptos, métodos y técnicas para cada una de las instancias del aprendizaje.

Evitar la atomización supone considerar el aprendizaje en sus distintas instancias donde se cruzan las miradas posibles de un hecho que es diverso porque es dinámico; más que adiciones de partes es conjunción y entrecruce de caminos en los que se abren distintas posibilidades para la construcción y apropiación del conocimiento por parte de todos: estudiantes y enseñantes.

Bibliografía

Nuestra biblioteca
Nuestra reflexión docente
Nuestras pláticas informales
Nuestros estudiantes
Nuestros compañeros de otras cátedras
Nuestros compañeros no docentes.
Los medios masivos de comunicación.
La red