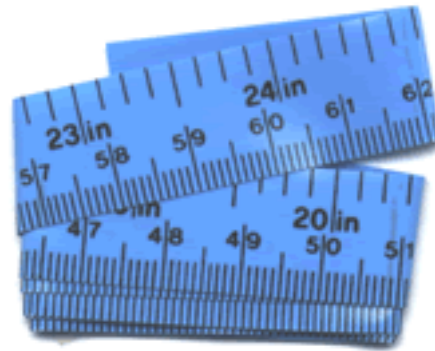
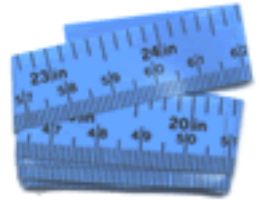


# (didascalía)

Revista de teoría y práctica teatral - número uno - 21/03/2003



( Verónica Pérez Luna, Manojó de Calles, Teatro del Bardo, Cuarteto Prozac, Raúl Kreig,  
Soledad González, fundación el cíclope, Julio Beltzer, Elsa Ghio, Teatro Taller, Andamio Contiguo )



**(archivo 1)**



**(editorial)**

**Francis Bacon: la irresistible fuerza de la sensación**  
por Norma Cabrera y Silvia Debona, de [Andamio Contiguo](#)

**(archivo 2)**



**Lo implícito del texto dramático**  
por Soledad González, de [fundación el ciclOpe](#)

**Ser o parecer un signo: ¿es esa la cuestión?**  
por Mario Colasessano, de [Andamio Contiguo](#)

**El método en la actuación**  
por [Raúl Kreig](#)

- a** El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista
- b** El modelo de Antonin Artaud: el actor, un atleta del corazón
- c** El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo
- d** El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada

**(archivo 3)**



- 1** **Una alternativa de dramaturgia compartida**  
por Elsa Ghio y Julio Beltzer, de [Teatro Taller](#)
- 2** **Reflexiones sobre el método**  
por Verónica Pérez Luna, de [Manojo de Calles](#)
- 3** **1 - 2 - 3 - 4**  
por [Teatro del Bardo](#)
- 4** **Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos**  
por Soledad González, de [fundación el ciclOpe](#)
- 5** **Método Prozac**  
por [Cuarteto Prozac](#)
- 6** **El método, o hacer camino al andar**  
por Norma Cabrera de [Andamio Contiguo](#)

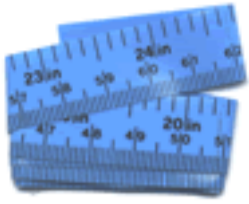
**(staff)**





"Estamos todos dentro del orden. Tiene que comprender que ni para él ni para nosotras, ni en vida ni en la muerte, no hay ni patria ni paz (con risa de desprecio). Pues no se puede llamar patria a esta tierra espesa, privada de luz, donde uno está alimentando animales ciegos."

De "El malentendido", de Albert Camus.



## Lo implícito del texto dramático

por Soledad González, de [fundación el cicloPe](#)

A continuación se reproduce la ponencia que presentara la autora en la **Primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz**, -organizada por CIDAL (Compañía independiente de dramaturgos, actores y literatos) del 19 al 21 de Junio de 2000 en la ciudad de México, DF- y que parte de su trabajo de tesis de la *Licenciatura en Lengua y Literatura Francesa* de la *Universidad Nacional de Córdoba*. La misma versa sobre el estudio de **Lo Implícito del Texto Dramático**, tomando como base del análisis la obra **El Malentendido** de *Albert Camus*. La ponencia, según manifiesta su autora, ha sido estructurada presentando una breve síntesis de la intriga, a la que le sucede el porqué de la elección del marco teórico, es decir, una sensibilización a lo que puede aportar o enriquecer un análisis de lo implícito (abordado desde la pragmática -novel rama de la Lingüística- y desde algunas teorías teatrales) en el proceso de comprensión y construcción de sentidos del texto dramático, ya sea por parte del actor, puestista o investigador. Finalmente incorpora de manera resumida las conclusiones a las que ha llegado.

### El estudio de lo implícito en El Malentendido de Albert Camus.

Existe en todo texto dramático lo que *Anne Ubersfeld* llama "matrices de teatralidad" que dan forma en la escritura al juego dramático de la representación. La obra dramática es escrita para ser representada y es por ello que el conflicto se presenta a través de estructuras verbales y escénicas. Partiendo de esto, en la práctica teatral la verdad del personaje nace no sólo de lo que dice, sino también de su relación con los otros y con su medio. Ahora bien como la lucha, indispensable en todo drama, puede ser muda o dialogada, interior o exterior, hay que prestar atención en la lectura a la presencia escénica de los personajes.

El estudio de lo implícito del texto dramático (TD) nos interesa especialmente en lo que concierne la construcción de las relaciones conflictivas o tensas de los personajes (ya sea de un personaje con si mismo, con otros personajes o con el medio); Esta construcción nos permitirá a su vez develar el implícito ideológico y cultural de la pieza. Hacemos en este punto la salvedad que nuestro esquema es aplicable a una dramaturgia o poética tradicional, no serviría en absoluto para el análisis de una poética del espacio por ejemplo.

El interés de este trabajo es que puede constituir una contribución a la práctica teatral y a los estudios teóricos lingüísticos y dramaturgicos. Como la pragmática toma ejemplos de TD, del mismo modo el análisis textual de una pieza teatral por parte del actor, del director o del investigador puede servirse de análisis pragmáticos.

Nos hemos propuesto analizar una obra **El Malentendido** de *Albert Camus* a partir de una idea comparativa verbalizada por *Patrice Pavis* en *L'analyse des spectacles* (Ed. Nathan, 1996): desde el momento que es enunciado, "emitido" en escena el texto deja ver lo que Stanislavski llamaba las "circunstancias dadas", lo que los lingüistas llaman la situación de enunciación. (cf. *P. Pavis*, 1996: 198) Estas dos nociones caras a la práctica teatral y a la lingüística van a guiar nuestro trabajo de reconstrucción de lo implícito.

El análisis se centra pues en el valor de mensaje del diálogo en un contexto dado. La primera condición para entrar en el sistema dramático es intentar respondernos a ciertas cuestiones: ¿Cómo se da la información?; ¿por quién o por qué medios?; ¿con que objetivo?; ¿cuándo?

Aunque las respuestas varíen de una a otra pieza, dos elementos parecen necesarios y comunes al conjunto de los TD:

- a- la cantidad de información aumenta al mismo tiempo que la acción progresa de manera ineluctable según un movimiento provocado por la dinámica de las fuerzas puestas en relación/pugna.
- b- La información debe darse y completarse de una u otra manera para que la comprensión de la obra no se convierta en un proceso caótico o incompleto y desprovisto por ello de la tensión que permite al espectador crear sus expectativas de sentido.

Lo implícito bajo esta concepción juega un papel fundamental ya que "*decir no siempre es decir explícitamente, siendo lo propio de la actividad discursiva unir constantemente lo dicho y lo no dicho*" (cf. *Mainqueneau*, 1990: 77) Este concepto está muy bien ilustrado por la teoría del iceberg según la cual el receptor (lector/espectador) "especta" y con fragmentos (partes) construye un todo, es decir que construye un mundo que trasciende los diálogos. Los diálogos e imágenes serían la parte visible del iceberg, mientras que la parte oculta la conocemos por alusión y encierra las circunstancias dadas de todos los personajes y lugares que aparecen en el universo de la pieza.

Esto es tanto más cierto cuanto que la palabra en teatro es siempre palabra acción. *Patrice Pavis* afirma al respecto: "*El*

lector o auditor se encuentra siempre formando conjuntos (...) perdido en el dédalo de las réplicas, persigue los indicios textuales sobre las "circunstancias dadas", las motivaciones y los superobjetivos de los personajes. Debe establecer: quién habla, a quién, desde qué lugar y de qué manera la palabra desemboca en una acción." (cf. Pavis, 1996: 185).

En el trabajo de investigación del cual se desprende esta ponencia, expresamos nuestra hipótesis en estos términos: **la tensión dramática que mantiene el interés del receptor (lector/espectador) está dada no por el conflicto que es elemental (remitirse al relato de la intriga), sino por el tratamiento que se hace del conflicto; y esta tensión se define como la relación existente entre lo dicho y lo no dicho o implícito del TD.** Si en el diálogo de los personajes todo estuviera dicho, el discurso perdería su carácter verosímil para convertirse en un discurso de características pedagógicas. (El secreto de la verosimilitud del teatro es que la información nunca transgreda el pacto de interlocución.)

Es que una pieza se luce mientras mayor sea su capacidad de condensar en un corto diálogo un todo. Toda obra teatral es una sinécdoque. Esto es una figura donde se toma la parte por el todo. Para que el espectador "especte" el teatro tiene que condensar en el diálogo imágenes de mundos posibles.

La intriga de **El Malentendido** de *Albert Camus* aparece en la novela del mismo autor **El Extranjero** (1940). El protagonista de esa novela, después de su condena, encuentra entre las tablas de su cama un viejo recorte de diario donde se relata un caso melodramático: "*En Checoslovaquia, un hombre parte de su pueblo natal para hacer fortuna. Al cabo de veinticinco años regresa rico, con su mujer y un hijo. Su madre junto a su hermana tienen una posada. Con el afán de sorprenderlas, él deja a su esposa e hijo en otro hotel y va a lo de su madre. Esta no logra reconocerlo. Para bromear, él toma una habitación. Antes de dormir muestra el dinero que lleva encima a las mujeres. En la noche, la madre y la hermana lo asesinan para robarle a golpes de martillo. Luego arrojan el cuerpo a un río. A la mañana siguiente, la esposa de la víctima se apersona y, desconociendo los sucesos, revela la identidad del viajero. La madre se ahorca. La hermana se tira a un pozo.*" (Camus, *L'étranger*, París, éd. Gallimard, Coll. Folio, 1942, p.124, 125).

Los personajes son cinco: la madre, Martha, un viejo criado, Jan (el hijo pródigo) y María (esposa de Jan).

En la versión que nosotros analizamos (edición 1958), las circunstancias del suicidio de la madre son otras, mientras que el final de la hermana, Martha, no es explicitado, pero sí previsible. En cuanto a las marcas textuales sobre el pueblo, no es posible situar exactamente la acción en Checoslovaquia y no se hace alusión a un hijo de Jan y María.

Podríamos decir que la obra responde a la fórmula aristotélica: "*una única acción tensa y contada por la menor cantidad de personajes*".

**En nuestro análisis el interés por lo implícito** es natural si pensamos que la pragmática (marco teórico del cual partimos) da máxima importancia a las estrategias indirectas del enunciador y al trabajo de interpretación de los enunciados por parte del co-enunciador.

Al hablar de información dada nos situamos en dos áreas o campos: estructura y construcción de sentido de la pieza. **Para analizar lo implícito relevamos dos tipos particulares de efectos de sentido: los presupuestos (P) y sobrentendidos (SE)**, sin olvidar que debemos atender dos niveles: la representación de las palabras de los personajes, pero también la comunicación que se establece entre la obra y su destinatario.

En **El Malentendido** la acción se sitúa en un presente cotidiano (tiempo del teatro) minado por zonas oscuras que remiten a un pasado no demasiado lejano y que encierra algo vergonzoso o peligroso que es necesario callar u ocultar. En este estado de cosas la tensión se sirve mucho del tabú lingüístico; encontramos que desde esta perspectiva esta pieza estrenada en 1944 tiene interesantes puntos de contacto con algunas nuevas dramaturgias europeas (escritas a partir de 1980), donde la tensión está fundamentalmente ligada a las zonas oscuras del lenguaje; el tabú tensa el diálogo y las relaciones entre los personajes, tiñendo los significados de toda la obra.

Para diferenciar los dos efectos de sentido (presupuestos y sobrentendidos), diremos que el P exige la intervención del componente lingüístico independientemente del contexto; mientras que el SE apela al componente retórico de la comunicación cuya función sería determinar el significado real de un enunciado en un contexto dado.

**Según Ubersfeld, en el TD los enunciados producidos por los personajes sólo tienen sentido en el contexto, es decir en la situación de enunciación.**

En lo que se refiere a las **condiciones espaciales de la enunciación**, la interpretación del diálogo se vuelve absolutamente dependiente del espacio en el que éste se desarrollará: es preciso saber por ejemplo si se trata de la plataforma isabelina o bien de la intimidad de una habitación. También intervienen en el proceso interpretativo las **condiciones de enunciación de la ficción** según las cuales: no existe una palabra emitida en escena que no suponga una colección de hechos presupuestos conocidos por todos. *Ubersfeld* toma como ejemplo la tragedia de *Racine* que supone conocidas por el destinatario/espectador la mitología griega y en parte la historia romana. Esta idea se emparenta con *Ducrot* y su criterio del encadenamiento de los enunciados que confiere al discurso su estructura. A partir de este criterio *Ducrot* sostiene que la mayoría de las frases pronunciadas son partes integrantes de un discurso más amplio, de tal modo que continúan el intercambio con las palabras que las precedieron y apelan al mismo tiempo a ser completadas. (cf. *Ducrot*, 1984: 43,44) Es que nada puede decirse en teatro sin una palabra anterior. La primera réplica de una obra dramática, ya sea diálogo o monólogo, nunca podrá tomarse como el punto cero de la intriga; por el contrario, ésta se apoya en todas las condiciones de enunciación que preceden la escena (las circunstancias dadas en el método de *Stanislavsky*). A partir del segundo enunciado, no hay más autonomía: el enunciado nace de la interacción de los interlocutores en su medio.

Ahora bien, en teatro los P no sólo implican las condiciones de enunciación, sino también las relaciones de fuerza. En **El Malentendido** todo intercambio está condicionado por una cierta cantidad de presupuestos fácticos e ideológicos: hay una

guerra; una derrota; un hijo-hermano ausente.

Sin embargo es interesante pensar el hecho que en teatro siempre resulta posible violar los presupuestos más evidentes; en *La cantante calva* de Ionesco, con la célebre fórmula "*cuando llaman es que no hay nadie*" se invalida el presupuesto fáctico y lógico. Esta es sin duda una de las características de la comicidad particular del teatro del absurdo. *Ducrot* señala también que todo discurso posee una estructura y que la aceptación y conservación de los presupuestos asegura la coherencia de esta estructura. El receptor está obligado a adoptar los presupuestos introducidos por el locutor o bien a atacarlos, interrumpiendo el diálogo y mostrándose probablemente agresivo o polémico.

Pero la problemática de lo implícito no se queda allí, también se abre sobre el estudio de las leyes del discurso, sobre las reglas que gobiernan tácitamente los intercambios discursivos. Apoyándose en estas leyes y en la situación de enunciación los co-enunciarios pueden inferir una buena parte de los contenidos implícitos como es el caso de los sobrentendidos. (cf. *Mainqueneau*, 1990:79)

Si como hemos visto es relativamente fácil determinar en los enunciados los P, no ocurre lo mismo con los SE. El SE es siempre enunciado indirectamente y su interpretación está estrechamente ligada a la situación de enunciación. Es aquello que se entiende alusivamente por lo que la posibilidad de crear SE es ilimitada.

Tomaremos a modo ilustrativo el ej. propuesto por *Kerbrat-Orecchioni* (1986:69): el caso de una mujer cuyo marido es un fumador empedernido. Al decirle "Mi hermano no fuma más" con cierta entonación y una mirada penetrante podría dejar sobrentendido: "No como tu que continúas/Podrías o deberías imitarlo/Ya ves que se puede/etc." Mientras que el P existencial que se desprende es "ella tiene un hermano".

Para *Ducrot* la noción de SE designa los efectos de sentido que surgen de la interpretación (recepción) del enunciado cuando se reflexiona sobre los motivos de la enunciación. ¿Porqué el locutor dice lo que dice? El enunciado que posee SE posee siempre un sentido o significado literal del cual el SE queda excluido; es por ello que el SE permite afirmar algo sin decirlo pero diciéndolo y vehiculiza actos de habla como por ej. el reproche.

Según el principio de cooperación y la máxima de la pertinencia o importancia propuesta por Grice, el receptor tiende a pensar que todo lo que dice el locutor es importante y que si lo dice por algo es. Esta máxima es la principal fuente de SE.

Recapitulando, los elementos sobre los que se apoyan los contenidos implícitos de los enunciados son: la competencia lingüística (para los P), el conocimiento de las leyes del discurso y finalmente, cierto saber enciclopédico o conocimiento del mundo.

Concluyendo esta breve introducción teórica citamos a A. Ubersfeld y D. Mainqueneau refiriéndose al implícito teatral:

*Esta búsqueda se parece a la noción stalinavskiana de subtextos; pero es menos ambigua, menos "peligrosa", en la medida en que sólo se apoya en el lenguaje; y no en un eventual psiquismo del personaje; es lingüística. Aún más, exhibe su carácter aleatorio, y la necesidad no de leer la batería de lo implícito sino de construirla con la ayuda de otros elementos que se encuentran a disposición del lector-aprendiz. (Ubersfeld, 1996: 76).*

*Recurrir a lo implícito no es necesariamente defensivo. Como la decodificación de los sobrentendidos es una actividad compleja que supone una gran maestría en el manejo de la lengua, la invitación que se le hace al lector o al espectador para resolver esos pequeños enigmas, para llenar por sí mismo las fisuras del enunciado pueden ser un medio de establecer una connivencia valorizante con él. (Mainqueneau, 1990: 81).*

El análisis que realizamos sobre **El Malentendido** nos permitió corroborar nuestra hipótesis y constatar que, efectivamente, el juego entre lo dicho y lo no dicho reviste de tensión a la intriga/conflicto (comparar con conflicto y tratamiento del conflicto); y que esta tensión está estrechamente vinculada a la visión del mundo de los personajes y a la relación que cada uno mantiene con su propio lenguaje; y, finalmente, nos permitió construir a través de la identidad y las relaciones de los personajes el implícito ideológico y cultural del TD.

## Implícito ideológico y cultural

Es notorio que las fuerzas "actantes" que precipitan el malentendido y desenlace trágico estén encarnadas por el viejo criado, personaje que se mantiene mudo hasta el final del drama familiar. Es él quien gracias a sus "presencias escénicas" impide dos veces que la verdadera identidad de Jan sea descubierta. La primera parece ser una intervención accidental (la aparición del criado distrae a Martha de la lectura del pasaporte), (cf. Acto I, escena 5, p. 178); la segunda, cuando recoge el pasaporte del suelo (cf. Acto 2, escena 8, p. 216) y lo conserva hasta después del asesinato parece ser una actitud malintencionada. Sin embargo, no vemos jamás al viejo leyendo el pasaporte. Esta información, al igual que su voluntad consciente y su identidad, escapa a la comprensión racional de los hechos. Este personaje, figura construida por el autor del TD, hace surgir el sentimiento del absurdo, como ese sentimiento nacido de la confrontación que proviene del carácter irracional del mundo y del deseo del hombre de comprender; y despierta, al mismo tiempo, el sentimiento trágico de la fatalidad donde el hombre aparece desvalido, insignificante, frente a las fuerzas del destino.

La pieza estrenada en 1944, en un período de censura bajo la ocupación alemana de los años '40, refleja, sin dudas, la desesperanza de la época. Ese sentimiento palpable en las obras de una gran cantidad de escritores del momento podría traducirse en una serie de interrogantes: ¿cómo podría el hombre ser feliz en un mundo marcado por la crueldad y el

absurdo?; ¿cuál es su responsabilidad frente a la miseria, la injusticia, el asesinato, la guerra?; ¿cómo es capaz el hombre de verse a sí mismo y de realizar su destino?.

**El Malentendido**, sin innovar sobre el plano de la dramaturgia (el autor conserva la estructura clásica en tres actos y en el lenguaje no se produjo aún la ruptura de los años '50) expone la situación del hombre en una sociedad que le escapa, en donde él se siente exiliado, extranjero. "Exilio, extraño, extranjero" son las palabras elegidas por Camus para expresar este sentimiento de desesperanza; y son las palabras que mortifican al personaje de Jan.

### El juego entre lo dicho y lo no dicho en la estructura en tres actos

Constatamos que al final del Acto I los enigmas que despertaron nuestro interés encontraron respuesta. La información necesaria para la comprensión de la intriga fue dada y completada a excepción de la concerniente a la guerra. Esta información sólo será una alusión que aparece en los dichos de la madre (control de la policía, miedo al gendarme). Evidentemente esto se explica en virtud del contexto social de la representación: la ocupación del año 1944. Una referencia directa a la realidad hubiera podido atentar contra la efectiva puesta en escena del TD.

Los enigmas relevados fueron:

- 1.- ¿Cuál es el referente de la primera réplica de la obra (La madre. -Volverá.)?
- 2.- ¿Qué cosa deben recomenzar (Martha y la madre)?
- 3.- ¿Cuáles son las locuras de estas dos mujeres?
- 4.- ¿A qué alude Martha al decir "ocuparse del que vendrá"?
- 5.- ¿Quiénes son "los otros" que mueren de manera más cruel? ¿Hay una guerra?

Al final del Acto I el receptor sabe que "él" es Jan, el hijo de la casa. Pero también el nuevo cliente supuesto rico por Martha y su madre. Este quiproquo provocado de manera consciente y voluntaria por Jan engendra el malentendido de consecuencias trágicas.

Las preguntas 2, 3 y 4 tiene un mismo referente: "los crímenes de las dos mujeres"; y son tributarias del uso de SE, maneras indirectas de nombrar el asesinato. Mientras que la información sobre los otros muertos es tanto más inquietante cuanto que jamás es completada o explicitada.

La estructura respeta casi absolutamente la regla de las tres unidades, inspirada en la poética de *Aristóteles* y reformulada por *Boileau* en el siglo XVIII: "*que en un lugar, que en un día, un único hecho cumplido tenga hasta el final el teatro lleno*".

El telón cae al fin de cada acto. Terminado el Acto I, la historia está presentada y la acción disparada. Al fin del Acto II el desarrollo se cierra. En el Acto III se construye el clímax y el desenlace final. Este clímax no es el asesinato perpetrado fuera de la escena como ocurre en el teatro clásico (entre el Acto II y III, cuando las mujeres arrojan el cuerpo del hombre inconsciente al río). El clímax se presenta cuando las mujeres leen el pasaporte que entrega el viejo criado a Martha. Es el descubrimiento de la identidad de Jan lo que hace progresar la tragedia, como en el Edipo de Sófocles. La madre no podrá sobrevivir a esta revelación. Si la víctima no hubiera sido el hijo pródigo, si hubiera sido un viajero desconocido como todos los otros, el conflicto no hubiera existido. Estas mujeres están habituadas a matar. Ahora bien, es este raro y monstruoso hábito, y todas las reflexiones colmadas de P y SE que ellas realizan, las que mantienen el interés del receptor en un universo del discurso extraño, pero no desprovisto de coherencia.

Adherimos a la crítica que ve en esta obra un resumen escénico directo del Mito de Sísifo y de El Extranjero, ensayo y novela que traducen la filosofía del absurdo de Camus. (Como ya dijimos el tema de El Malentendido aparece 4 años antes de su publicación en la novela El Extranjero).

### La visión del mundo y el lenguaje de los personajes

Es como si Camus mostrara las aberraciones y extrañezas de la guerra a través del lenguaje. En una situación cotidiana, sin sobresaltos, en donde la extrema violencia casi no se puede percibir. El asesinato no es sangriento, la víctima es un durmiente dócil. El dolor no se exterioriza en gritos, salvo en el momento de máxima desesperación de Martha, cuando queda sola, sin interlocutor posible, abandonada por su madre que elige el suicidio. "*Martha corre contra la puerta, la cierra brutalmente (...). Estalla en gritos salvajes*" (cf. LM, Acto III, escena 2, p. 231).

"*Ya la perdóné. Sé muy bien que la intimidad no se improvisa. Eso lleva su tiempo*" (LM, Acto I, escena 5, p.183) Son palabras de Jan dirigidas a Martha. Es que Martha no soporta la idea de que alguien pueda penetrar la intimidad que ella construyó con su madre. Esta intimidad se percibe en el lenguaje pleno de SE que mantienen madre e hija; pero al mismo tiempo aparecen los tabúes lingüísticos que hacen de esta convivencia un territorio tenso y conflictivo.

*Wittgenstein*, en sus *Investigaciones filosóficas*, afirma que el valor cognitivo del enunciado trópico nos autoriza a ver el mundo bajo un nuevo aspecto. No caben dudas que la visión del mundo de ambas mujeres es totalmente particular. Para Martha, Jan es el pasaporte que ella necesita para huir de la realidad que la oprime. Jan ya no es Jan, sino un objeto, una víctima más que le permitirá alcanzar el mar y el sol. Por otra parte, Jan no es sincero y juega una comedia difícil de creer. Mientras que la madre ejercita una visión del mundo que la autoriza a hablar de sus víctimas con un sentimiento cercano a la compasión:

*La Madre:*

*Si, voy a enderezarme. A veces, efectivamente, me pongo contenta al pensar que los nuestros no sufrieron jamás. Apenas es un crimen, tan sólo una intervención, un empujoncito dado a vidas desconocidas. Y aparentemente es cierto que la vida es más cruel que nosotras. Es tal vez por esta razón que me cuesta sentir culpa. (LM, Acto I, p. 162,163)*

Y nosotros diríamos que la madre podría agregar: "asesinamos sin malas intenciones"

Hemos constatado igualmente, que todos los objetivos individuales unidos a la intriga principal dan lugar a relaciones tensas que conciernen el uso que cada personaje hace del lenguaje. Las confrontaciones sobre el plano conversacional ponen en evidencia el abismo que separa lo que el locutor dice de lo que el destinatario desea escuchar. Estas relaciones tensas podrían entonces ser analizadas desde la perspectiva del psicoanálisis, de la lingüística y de la filosofía del lenguaje. El título es por cierto connotativo, si tenemos en cuenta que el psicoanálisis entiende a la comunicación humana como resultado de un malentendido (o desfase) fundamental entre el aparato biológico y el aparato psicológico.

A modo de conclusión diremos que encarnando lo absurdo de la condición humana, los héroes de esta pieza optan por soluciones negativas o nihilistas. Constatamos como algunas tesis filosóficas contenidas en el Mito de Sísifo fueron transpuestas escénicamente a través de los personajes y de las situaciones de comunicación creadas en esta ficción. Nos parece que Camus no cesó de cuestionar el poder de las palabras y de denunciar su poder. Palabra que a menudo oculta el pensamiento, enmascara la realidad, deja aparecer visiones de mundo extrañas y personales. Finalmente, nos pareció notable el tratamiento dramático que le dio a un tema filosófico fundamental: la relación que mantiene el hombre con su propio lenguaje.

Nota: la traducción de la pieza es propia. Se adjunta la bibliografía del trabajo de investigación.

### **Bibliographie**

#### I. Source

CAMUS Albert, *Caligula suivi de Le malentendu*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio, 1958.

#### II. Bibliographie Spéciale

##### 1. Du même auteur

CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio, 1942.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1942.

##### 2. Etudes critiques

ANGLARD Véronique, *La Peste*. Albert Camus, Coll. Balises. Paris, Editions Nathan, 1990.

DE LUPPÉ Robert, *Camus*, Paris, Éditions Universitaires, 1960.

FAUCON Louis, *Albert Camus*. Pages Choisies, Paris, Librairie Hachette, 1961.

REY Pierre-Louis, *L'Étranger*. Camus, Coll. Profil d'une oeuvre. Paris, Hatier, 1970.

##### 3. Séries d'articles

"Camus", *Le Magazine littéraire*, n° 276, avril 1990.

"Albert Camus. Más nuestro que nunca, 80 años después de su nacimiento", *Babelia*, n°107, octubre 1993. (magazine littéraire du journal El País).

"Albert Camus o la rebeldía continúa", *La Nación*, Buenos Aires, 10 septembre 1995.

Literatura/ "Pensador Luminoso", *MD en español*, Vol. IV, n° 12, New York, décembre 1966.

#### III. Théorie Linguistique et Essais critiques

· BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

· DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

· DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, troisième édition, 1991.

· DUCROT Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Paidós, 1984. Traducido des Editions de Minuit, Paris. Título original: *Le dire et le dit*.

· DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1995.

· ESCANDELL VIDAL M. Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.

· HIERRO S. PESCADOR José, *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

· KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1986.

· LOZANO Jorge, Cristina Peña Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del Discurso*, Madrid, Cátedra, 1993.

· MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

· NUÑEZ Rafael y Enrique del Teso, *Semántica y Pragmática del Texto Común*, Madrid, Cátedra, 1996.

· TORRES Silvia Miranda de, *Apuntes de Cátedra de "Linguistique II"*, Sección Francés, Escuela Superior de Lenguas de la U.N.C.. Córdoba, 1998.

· WITTGENSTEIN Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Editorial Tecnos, 1968.

#### IV. Théorie Théâtrale

· EVRARD Franck, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995.

· FREGA Graciela, *Material de Cátedra (Apuntes teóricos) de "Análisis Textual I"* de la Licenciatura en Teatro, Departamento de Teatro, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C.. Córdoba, 1999.

· HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1988.

· JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de la Dérision*, Paris, Gallimard, 1974.

· LAWSON John Howard, *Teoría y Técnica de la Escritura de Obras Teatrales*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE), 1995. Título original: *Theory and technique of playwriting*.

· PAVIS Patrice, *L'Analyse des Spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.

· RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

· SERREAU Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, 1966.

· STANISLAVSKI Constantin, *Un actor se prepara*, México D.F., Editorial Constanza, Traducción de Dagoberto de Cervantes, 1953.

· UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre, I et III*, Paris, Belin, 1996.

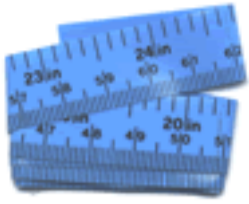
· VILAR Jean, *de la Tradición Teatral*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956. Título original del francés: *De la Tradition Théâtrale*.





"El SOLDADO mete la mano en la jaula. FUSELLI empieza a sacar del maletín distintos instrumentos con los que examina la granada a través de la jaula: una lupa, una linternita, un calibre, etc; puede aparecer también algún instrumento médico, un estetoscopio o algo así. A medida que FUSELLI completa su inspección de la granada y del SOLDADO (puede, por ejemplo, revisarle la garganta), lanza una serie de sonidos progresivamente agudos, que indican la gravedad de lo que descubre. Por último deja sus implementos sobre la mesita y empieza a pasearse con las manos a la espalda y la cabeza gacha."

Didascalia de [Rodolfo Walsh](#) en "La granada".



## El método en la actuación

por [Raúl Kreig](#)

### ¿Qué metodologías para qué modelos de actuación?

El actor se ha convertido en el *centro* del fenómeno teatral. Vínculo entre el autor, el director y el público, con su presencia articula y atraviesa la totalidad de los signos que integran el espectáculo teatral. Productor y producto de signos. Su protagonismo lo torna de tratamiento ineludible en cualquier reflexión que pretenda efectuarse sobre el arte teatral. A pesar de los intentos de sustituirlo por muñecos, objetos o maquinarias, sigue siendo la clave de todas las prácticas teatrales contemporáneas.-





Su oficio-arte consiste en *ofrecer su cuerpo*. Cuerpo que ocupa el espacio, que lo habita y lo transforma. Cuerpo que crea el espacio. Cuerpo que se vincula con otros cuerpos y objetos. Cuerpo atravesado por el texto y los diversos órdenes significantes. Cuerpo recortado de lo cotidiano. Cuerpo grávido de otros seres. Cuerpo deseante y deseado, causa y consecuencia del deseo del Otro. Cuerpo expuesto a la violencia y al placer de la mirada.-

¿Cómo ofrece su cuerpo? Cada cosmovisión teatral instaaura sus propios paradigmas. Cada nueva manera de concebir el hecho teatral demanda un *modelo de actor* que se constituya como soporte de la misma. Cada nueva estética postula un estilo de actuación. Y cada una propone también una cierta *metodología*.

Si entendemos por **metodología** un *camino a seguir, una serie de pasos que nos conducen a un destino, un procedimiento para obtener un determinado fin*; concluiremos en que la metodología de la actuación es *ese plan de acción a seguir para obtener un comportamiento escénico válido*. Este plan, atravesado por las coordenadas espacio-temporales que le otorgan peculiaridades típicas, de ningún modo es *absoluto* y no puede ser entendido como una receta que nos permitirá cocinar siempre el mismo manjar.-

Al considerar al actor como un artista y a su acto creativo como la manifestación por excelencia de su subjetividad y de su originalidad, es necesario aceptar que cada actor tendrá una o varias maneras de resolver su creación actoral. Pero también es cierto que esta libertad será auténtica en la medida en que maneje mayor cantidad de métodos. Aunque más no sea para destruirlos o deconstruirlos.-

Intentaremos analizar algunos de estos paradigmas:

-  **El modelo del actor naturalista**, a partir del abordaje del llamado "**sistema Stanislavski**" y la versión americana de **Lee Strasberg**, condensada en su ya clásico "Método"; ambos referentes obligados de toda la pedagogía teatral del siglo XX.-
-  El propuesto por **Antonin Artaud** y su concepción del **teatro ritual**.-
-  La versión **místico-religiosa** de **Jerzy Grotowski**.-
-  El modelo de la **Antropología Teatral** de **Eugenio Barba**.-

(Nota: para ingresar al análisis de cada método de actuación, por favor pique en el ícono de la izquierda.)

Somos conscientes de que no existe una única respuesta a la pregunta sobre el método de actuación y que toda respuesta que pretenda acercarse a una verdad será necesariamente bastante dialéctica, incluso contradictoria.-



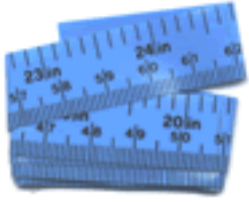
*"Existen dos clases de verdades, las verdades superficiales en las que queda evidente que lo contrario es incorrecto y las verdades profundas en las que lo contrario es igual de correcto." (Niels BOHR) (1)*

(1) Citado por GAARDER, Jostein; El Mundo de Sofía, España, Siruela, 1994, pag.449.-

#### **BIBLIOGRAFIA:**

AA.VV; Stanislavski, ese desconocido, revista Máscara, México, Escenología, 1993.-  
ARTAUD, Antonin; El teatro y su doble, Bs As, Sudamericana, 1964.-  
ARTAUD, Antonin; Textos, Bs As, Edit. López Crespo, 1976.-  
BARBA, Eugenio; Caballo de plata, México, Edición Especial de la Revista Escénica, UNAM, 1986.-  
BARBA, Eugenio; Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987.-  
BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola; Anatomía del actor, México, Ed. Escenología A.C, 1988.-  
BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola; El arte secreto del actor, México, Edic. Escenología A.C, 1990.-  
BRAUN, Edward; El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski, Bs As, Galerna, 1986.-  
CROYDEN, Margaret; Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo, Bs As, Las Paralelas, 1977.-  
DE MARINIS, Marco; Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología, Bs As, Galerna, 1997.-  
GROTOWSKI, Jerzy; Hacia un teatro pobre, Bs As, Siglo XXI Editores, 1981.-  
SERRANO, Raúl; Dialéctica del trabajo creador del actor, México, Ed. Cartago, 1982.-  
STANISLAVSKI, Constantin; La preparación del actor, Bs As, Ediciones La Pléyade, 1974.-  
STANISLAVSKI, Constantin; El trabajo del actor sobre su papel, Bs As, Quetzal, 1977.-  
STANISLAVSKI, Constantin; El trabajo del actor sobre sí mismo, Bs As, Quetzal, 1980.-  
STRASBERG, Lee; Un sueño de pasión. La elaboración del Método, Bs As, Emecé Editores SA, 1989.-  
TEMKINE, M.; Grotowski, Caracas, Monte Avila Editores, 1974.-  
VALENZUELA, José Luis; Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del Actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, Colección: El país teatral, 2000.-





## El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista.

por [Raúl Kreig](#)

### El camino hacia la verdad

La preocupación fundamental de Stanislavski fue la de luchar contra un estilo de actuación grandilocuente, basado en el cliché, el estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época. Reaccionó contra el divismo y se opuso a la actuación narcisística dirigida hacia el espectador sólo en busca de aplausos. Rescató al actor como **artista**. Propuso un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para el maestro ruso no existe arte sin verdad. Elevó al actor a la categoría de **creador**.-

A la noción idealista de la creación vinculada a conceptos escasamente objetivos como talento, intuición, genio, inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitía encontrar **estados emocionales auténticos** y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos.-

El llamado "*sistema de Stanislavski*" se constituyó en la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista y en el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XX.-

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, personajes y caracteres. Se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena, la bondad, etc., lo que conducía al cliché y a una *actuación mecánica*. A este tipo de actuación *Stanislavski* opone una *actuación orgánica*, basada en la *verdad escénica* .-

Su propuesta se diferencia de todos los viejos sistemas por el hecho de hallarse estructurada no sobre el resultado final de la creación, sino sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan tal o cual resultado. Compara la búsqueda directa del resultado, la representación del sentimiento mismo, con el intento de "*crear una flor sin intervención de la naturaleza... semejante tarea es irrealizable, y por eso no queda más recurso que falsificar una flor con los métodos de la utilería*". Lo que atrae su atención no es la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo. El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir sentir, pensar y comportarse **sinceramente** en las circunstancias de la ficción.

El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de las vivencias y en el proceso de la encarnación) y el trabajo del actor sobre su papel. En la primera parte se establecen los principios fundamentales con relación a la esfera interior del actor (vivencias) y al diseño exterior del personaje (encarnación); mientras que la segunda aborda el trabajo sobre el texto dramático.-

Al investigar la problemática del proceso creador en el comediante se manejó con los conocimientos científicos de su época, que hoy podemos catalogar de escasos e insuficientemente desarrollados. Fue consciente de que para llevar a cabo su empresa debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral. Por eso se acercó a la fisiología, la historia, la psicología -fundamentalmente en este campo a la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov-, entre otras disciplinas que podían ayudarle a comprender la conducta humana. El escaso desarrollo de las mismas le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su genial intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo, la observación y análisis sistemático de grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema. Un camino plagado de dudas, de contradicciones que lo obligaron a revisar constantemente sus postulados y que incluso permiten hablar de por lo menos dos momentos en sus investigaciones: la primera etapa en la que elabora sus conceptos fundamentales (relajación, concentración, imaginación, memoria emotiva, fe y sentido de la verdad, etc.-) y el llamado método de las acciones físicas.-

Los conceptos desarrollados en la primera etapa de su investigación fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor que, por otra parte, es la que ha recorrido el mundo. Mientras sus alumnos y lectores continuaban trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se basó la última parte de sus investigaciones, no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa.-

## Los conceptos fundamentales:

### \*Relajación:

Para que el estado de creación sea posible el actor deberá estar relajado, claro que esto no es tan simple en una situación de exposición pública como la que se vive en escena. Será necesario mantener una lucha constante y permanente contra las tensiones innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de auto-observación y control permanente. a fin de eliminarlas cuando aparezcan. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente, mecánica.-

### \*Concentración:

La sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una "cuarta pared" que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y "olvidándose" así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetos reales y/o imaginarios del entorno, para lo cual deberá desarrollar su capacidad de observación.

*El actor debe ser un observador atento no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en lo que lo atrae; debe mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su época. (1)*

La atención dirigida hacia un objeto (entendiendo por tal todo aquello que está fuera del sujeto) despierta aún más la observación. Pero esta observación tiene una índole activa: no como una "congelación" en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para captar el medio circundante. Si bien en el período inicial de sus investigaciones, Stanislavski trabajó en torno a una serie de ejercicios tendientes a luchar contra la dispersión y el apartamiento de los objetos de creación (ejercicios que fijaban la atención durante un lapso de tiempo sobre un determinado punto, o que restringían o ampliaban los centros de atención) en el período final empieza a considerar a la atención creadora como parte integrante de la acción escénica.-

### \*La acción, el "si" mágico, las circunstancias dadas:

*En la escena siempre hay que hacer algo. La **acción**, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. (2)*

Esta acción, en la concepción stanislavskiana, puede ser tanto externa como interna, por lo que no necesariamente deberá manifestarse a través del movimiento físico. A su vez, toda acción deberá tener una justificación interna (un "para qué") y ser lógica, coherente y posible en la realidad.-

El "**si mágico**", que es el "si" condicional, es el que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad. Ejemplo: "si" fuera de noche, "si" estuviera solo en mi casa, "si" escuchara pasos en el patio, etc.- Es el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir que a partir del "si" el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella.-

Pero si el "si" es el encargado de dar comienzo a la creación, son las "**circunstancias dadas**" las encargadas de desarrollarla. Sin ellas el "si" no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por "circunstancias dadas" entiende Stanislavski:

*La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación - (3)*

Así, " circunstancias dadas" y el "si mágico" ayudan al actor a crear el estímulo interior.-

### \*La imaginación:

Si el modelo que propone Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor de la imaginación en el proceso. Efectivamente, el personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones. El personaje creado por el dramaturgo no es más que un proyecto ideal que deberá ser realizado, materializado por el actor. El autor le dará un discurso al personaje, sólo el actor le dará vida.-

Al abordar un texto sólo sabemos *qué dicen* los personajes, pero nunca *qué sienten*. A lo sumo, en las didascalias, el autor podrá sugerir un determinado estado anímico para tal o cual parlamento, pero normalmente estas indicaciones son de escasa utilidad para el actor, quien deberá crear para sí los estados emocionales propuestos por el autor en el plano del texto dramático. El autor podrá decir: "Sale Pedro", pero será el actor quien deberá justificar esta acción (por qué sale, para qué, adónde se dirige, etc). O bien podrá describir al personaje: "Un hombre joven, dinámico, de aspecto agradable"; pero sin duda esto es insuficiente para crear la imagen exterior del mismo. Todos estos "huecos" deberán llenarse con la **imaginación** del actor.-

### \*La memoria emotiva:

Quizás este sea el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado, ya que aún en la actualidad encontramos a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.-

En este aspecto *Stanislavski* se apoya en las teorías del francés *Ribot*, de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También podemos reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov.-

Así como existe una memoria sensorial, de sensaciones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.-) también existe una memoria de las emociones. Es más, muchas veces la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva.-

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena ¿Pero esto no significaría buscar conscientemente la emoción? ¿No sería acaso comenzar por los resultados?.-

En múltiples oportunidades aconseja *Stanislavski* *no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia.* ¿Hay en la memoria emotiva una búsqueda consciente de la emoción? Si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso *natural*, ya que en la vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo. ¿O será que al actor, al seguir la lógica de la conducta del personaje, le aparecen de modo reflejo los recuerdos de situaciones de su pasado análogas a las vividas en la ficción? ¿De este modo, estos recuerdos arrastran al presente las emociones pasadas? En tal caso, no habría una búsqueda consciente de la emoción.-

Por otra parte ¿estos recuerdos pertenecen a acontecimientos del pasado personal del actor o constituyen en cierto modo una *construcción* del propio comediante? Hoy sabemos que si reunimos a dos hermanos a recordar acontecimientos de su infancia en común, sus recuerdos diferirán notablemente en muchos aspectos. ¿Es el recuerdo sólo una realidad del pasado que traemos al presente? ¿Cuánto hay de construcción imaginaria en él? ¿Cuál será entonces el *contenido* de la memoria emotiva?

Son muchas las preguntas que nos podemos formular sobre este tema y es justo reconocer que el tratamiento que hace *Stanislavski* del mismo ha originado polémicas que hasta la fecha se mantienen. Lo cierto es que en los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando *Stanislavski* descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico en el llamado *método de las acciones físicas*, revisa este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con su partenaire y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción.-

### \*El análisis de mesa del texto:

En la primera etapa de sus investigaciones *Stanislavski* proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trataba de un trabajo básicamente **teórico** en el que se abordaban distintos enfoques del texto dramático (histórico, psicológico, ideológico, etc.-) y se investigaban las relaciones y características de los personajes. Se trabajaba en torno a cuatro líneas:

1- *línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto. Respondería a la pregunta ¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?.-

2- *línea de imágenes*: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.-

3- *línea de acciones*: consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.-

4- *línea de las emociones*: es la única involuntaria e inconsciente.-

Las tres primeras líneas se van construyendo a partir del análisis teórico del texto y de las situaciones, luego se pasa a la práctica de la representación, en la que el actor intentaba, en el escenario, reproducir o recrear aquello que había encontrado racionalmente en la mesa. Como resultado del concatenamiento de estas tres líneas debía aparecer la cuarta, la de las emociones. Pero pronto la práctica demostró que esta estrategia en lugar de ayudar al actor le dificultaba la tarea. Dado que no existía una búsqueda orgánica, la cantidad de datos conscientes que tenía acerca de su personaje lo bloqueaba.-

Más tarde revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó entonces que *antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida.* El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la **improvisación** en el proceso de búsqueda del personaje. Asimismo descubrió que la división en líneas también era incorrecta, ya que en el momento de ejecutar una acción el actor iba anudando simultáneamente las otras líneas. Es en la línea de las acciones físicas donde se encuentran o movilizan las imágenes, los pensamientos y las emociones. Lo cual lo llevó a invertir el proceso: *Crear para accionar* se transformó en *Accionar para crear.*-

Sin embargo, con relación al análisis de mesa, *Stanislavski* no se contradijo. Simplemente, descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro. No al comienzo del trabajo del actor, sino en el momento adecuado, después de que el actor "en caliente", hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones. Es entonces cuando el análisis de mesa adquiere sentido, ya que sirve para que el actor profundice su búsqueda y no lo paralice.-

### \*El método de las acciones físicas:

Todo el sistema de Stanislavski gira en torno a una *finalidad*: la aparición de **estados emocionales auténticos** en el actor y en un *elemento central*: la **acción** .-

En este contexto, se entiende por **acción** a "todo comportamiento humano tendiente a producir una **modificación**". Es su capacidad transformadora lo que la caracteriza. Esta transformación podrá operarse en el entorno, en otro sujeto o en el propio sujeto agente de la acción; pero siempre conducirá a la **emoción**.-

¿Qué es lo que genera la acción? Un **conflicto**.-

¿Qué es el conflicto? Es el choque o enfrentamiento de objetivos opuestos. Existen tres categorías de conflictos: intersubjetivos, con el entorno e interiores.-

¿Qué es el **objetivo**? Es aquello que el personaje quiere. Responde a la pregunta ¿**qué quiere** el personaje?

A su vez, siempre existe una razón por la cual el personaje quiere lo que quiere, es decir una **motivación**. Responde a la pregunta ¿por qué el personaje quiere lo que quiere?

Esquemáticamente el sistema de Stanislavski propone lo siguiente:

### **Motivación Objetivo Conflicto Acción Emoción**

El actor deberá entonces dividir el texto en unidades conflictivas. Stanislavski propone dividir la pieza en trozos. Esta división no se da por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por la acción o acontecimiento principales. Propone así, un análisis activo de la pieza. Luego habrá que determinar qué tipo de conflictos se desprenden del texto. Encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos intersubjetivos). Luego será necesario examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores).-

Una vez efectuado este análisis, se pasa a las improvisaciones. La improvisación es una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio los objetivos del personaje. En la lucha por esos objetivos se generarán conflictos e interrelaciones con los otros personajes y con el entorno, lo que generará las acciones, las que producirán **emociones**. Así, paulatinamente, el actor ira creando su personaje, irá "transformándose" en él.-

Creemos que no es correcto plantear el método de las acciones físicas como una oposición a sus descubrimientos anteriores. Lo que plantea el maestro ruso en sus últimas investigaciones es una nueva metodología de abordaje de la escena y del personaje. El valor nuclear de la acción ya lo había formulado mucho antes.-

### \*La versión de Lee Strasberg

El maestro americano desarrolla un sistema de formación de actores basado en la obra de *Stanislavski* y su seguidor *Vajtangov* al que se ha llamado el *Método*. *Strasberg* profundizó las búsquedas stanislavskianas tendientes a desarrollar un camino que le permitiera al actor encontrar estados emocionales auténticos y evitar que éstos dependieran exclusivamente de la intuición o la inspiración del momento.-

Define a la **actuación** como la capacidad para reaccionar ante estímulos imaginarios y manifiesta que sus presupuestos esenciales son una sensibilidad fuera de lo común y una inteligencia extraordinaria para comprender los procesos del alma humana.-

Los dos terrenos en los que asienta sus investigaciones son las improvisaciones y la memoria emotiva, puesto que considera que el uso correcto de estas técnicas es lo que le permite al actor expresar las emociones adecuadas al personaje. La naturaleza del problema del actor, nos dice, *consiste en la capacidad de crear de manera orgánica y convincente, física, mental y emocionalmente, la realidad que exige el personaje de la obra y expresarla de manera vívida y dinámica*.- (4)

La **improvisación**, como método de entrenamiento del actor, consiste en una serie de ejercicios destinados a explorar los sentimientos del comediante y los del personaje y lograr que el primero adquiera la espontaneidad necesaria para evitar una actuación mecánica. El personaje maneja un proceso de pensamientos, sensaciones y emociones que no son brindados por el autor y que serán aportados por el trabajo creador del actor. Todos estos elementos serán buscados en las improvisaciones.-

En cuanto a la **memoria emotiva**, recurso que considera sumamente efectivo, retoma y desarrolla ampliamente los conocimientos del francés *Ribot* y las aplicaciones que de ésta hace *Stanislavski*. Organiza ejercicios para que el actor reviva, mediante la evocación consciente de recuerdos personales, determinados estados emocionales. Dirige la búsqueda,

en primera instancia, a las imágenes sensoriales del recuerdo sobre las que deberá concentrarse en detalle, puesto que el actor *no puede pensar en generalidades*. Se trata de recordar el suceso que provocó la emoción, no en términos de relato cronológico, sino de los sentidos que participaron en él. En el momento de aparición del estado emocional con mayor intensidad, el actor deberá mantener la concentración sensorial, ya que de lo contrario perderá el control y se dejará arrastrar por la experiencia emocional. La finalidad de este entrenamiento no es sólo lograr la aparición de la emoción, sino también controlarla y dominarla.-

La formación del actor consta de tres etapas:

- 1- El trabajo del actor sobre sí mismo: adquisición de la capacidad para la relajación, la concentración y para sentir y experimentar en forma intensa. También apunta al desarrollo de la voz y del cuerpo.-
- 2- El trabajo sobre la acción y la relación con los otros. La caracterización física a través de ejercicios de composición de animales. El abordaje de las emociones a través del recurso de la memoria emotiva.-
- 3- El trabajo sobre escenas de obras que le permiten al actor ejercitar las aptitudes adquiridas en las anteriores etapas, dentro de contextos dramáticos prefijados.-

El *Método* ha sufrido innumerables críticas. Se ha considerado que sólo sirve para textos y estilos de actuación naturalistas, que el recurso de la memoria emotiva conduce a la histeria y al narcisismo, que acerca peligrosamente al arte de la actuación con el psicoanálisis. Se lo ha acusado de impulsar al actor a una especie de "manoseo" de sus propios recuerdos que provocaría un "desgaste" de los mismos. Es posible que así sea; pero lo cierto es que el *Método* también ha generado actores excepcionales, baste citar solo algunos nombres: *Marlon Brando, Al Pacino, Anne Bancroft, Dustin Hoffman*, entre otros.-

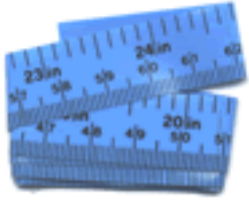
(1) STANISLAVSKI, Constantin; *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Bs As, Editorial Quetzal, 1980, pag.145.-

(2) *Ibid*; pag.180.-

(3) STANISLAVSKI, Constantin; *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Bs As, Editorial Quetzal, 1980, pag.192

(4) STRASBERG, Lee; *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*, Bs As, Emecé, 1997, pag.134.-





## El modelo de Antonin Artaud: el actor, un atleta del corazón.

por [Raúl Kreig](#)

### Influencias

Para comprender su concepción del teatro y la caracterización de su modelo de actuación es necesario referirse a las influencias estéticas e ideológicas de *Artaud*. Heredero del dadaísmo, forma parte posteriormente del movimiento surrealista. De estas visiones anti-burguesas de la vida y el arte se impregna la totalidad de su propuesta. Diagnosticó la enfermedad de la sociedad y la necesidad de su curación, a partir de una experiencia teatral de características rituales.-

Arte y vida se identifican a través de la ruptura de las convenciones tradicionales. El inconsciente y su verdad pura, sin los condicionantes mentirosos de la razón, se imponen. Anti-arte y anti-razón. Automatismos que permiten que la verdad del inconsciente aflore a la luz. Yuxtaposición de sueño y realidad, rechazo de la palabra, culto del yo. Este es el ambiente cultural de Artaud.-

Es fuertemente influenciado por el teatro balinés que resumía para él las diferencias entre la cultura oriental y la occidental: la primera, mística; la segunda, realista; una confiaba en los gestos y en los símbolos; la otra, en el diálogo y en las palabras. El *Teatro de Bali* utilizaba la escena para el ritual y la trascendencia; el teatro occidental, para la ética y la moralidad.-

Admiró profundamente la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretende trascender la realidad, entrar en contacto con la vida interior, arrancar las máscaras para alcanzar el subconsciente. Los personajes representaban estados metafísicos, la acción se presentaba en fragmentos simultáneos y múltiples; se eliminaba la comunicación verbal, reemplazándosela por sonidos y ademanes que, juntamente con varias configuraciones físicas, formaban imágenes jeroglíficas.-

### Ritual. Peste. Crueldad

Para *Artaud*, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el **oficiante de un ritual** de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su *Yo real* -especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su *Yo auténtico*, su fuerza psíquica real. Debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma. Mientras el actor libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo.-

A pesar de estar convencido de la influencia que el arte dramático ejercía sobre el hombre y la sociedad toda, Artaud no creía en un teatro político. En su lugar propuso un teatro ritual, de psicoterapia y transformación espiritual.-

Compara al teatro con la **peste**, puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están dormidas, perturbaciones latentes para llevarlas a límites extremos.-

Ambas provocan la exteriorización de un fondo de crueldad en germen por medio del cual se exteriorizan todas las posibilidades perversas de la mente. Ambas son beneficiosas porque impulsan al hombre a verse tal como es, generan la caída de las máscaras. Asimismo permiten la liberación de la crueldad latente del hombre, producen un exorcismo de todo lo abominable que hay en el ser humano y facilitan la aparición de su Yo real.-

La analogía del teatro con la peste lo llevó a su concepción del **Teatro de la crueldad**. Supuso al hombre acosado por una gran grotesca enfermedad contra la que no estaban inmunes actores ni espectadores. El espectador va al teatro a experimentar un "tratamiento de choque" tendiente a librarlo del pensamiento discursivo y lógico y permitirle una nueva experiencia catártica.-

El oficio del actor consistía en servir como "*una fuerza de la epidemia que ataca los cuerpos y las almas de la población, transmitirían el contagio a todo el teatro*", liberando así el desorden atroz y la crueldad latente del ser humano. Una vez que la enfermedad fuera expuesta y exorcizada, y liberado el Yo abominable, la audiencia, espiritualmente purificada, tal vez

encontraría su Yo real.-

*"Vamos al teatro para salir de nosotros mismos...para redescubrir no tanto lo mejor de uno mismo sino la parte más pura, la parte más marcada por el sufrimiento...buscamos en la escena una emoción en la que los movimientos más secretos del corazón serán expuestos...la audiencia se enfrentará cara a cara con su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y del caos, incluso con su canibalismo..." - (1)*

Derrida sostiene que el teatro de la crueldad no es una representación, sino que es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable. Decir vida y crueldad es lo mismo.-

Crueldad, en la concepción artaudiana, es también *apetito por la vida*. Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son sólo contingentes de la crueldad. Es el reconocimiento de una situación existencial, de una condición de vida, el saber que estamos sometidos a fuerzas oscuras. Reconocer esto es crueldad, el sufrimiento, el padecimiento y la lucha para superarlos también es crueldad.-

Repudia la palabra y propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos, gritos, un lenguaje de sueños y pesadillas. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración, para lo cual recurre a principios de la cábala. Que las palabras empiecen a decir más por su sonoridad y expresividad que por sus conceptos.-

En cuanto al espacio, propone una zona única de comunicación directa entre el actor y el espectador, de modo que éste sea engullido y afectado físicamente por la acción.-

Promueve la búsqueda de un *teatro total*, la unión de todos los medios posibles para atacar a los sentidos y lograr así la caída de las máscaras de actores y espectadores. Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción. Recurre a la danza y al uso de máscaras.-

Planteó una forma contemporánea de la tragedia, donde los arquetipos - el mito o las formas oníricas- reemplazan a la figura clásica del héroe

Para llevar adelante este proyecto requirió un modelo de actor especial: **un atleta del corazón**. El oficio del actor consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos; un organismo afectivo análogo al del atleta, que en lugar de actuar en el plano físico lo hace en el de los sentimientos.-

*"El actor es un atleta del corazón. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática, se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en el que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica, pero la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior." (2)*

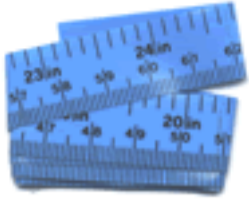
El aporte de Artaud representa un estímulo indiscutible en lo que se refiere a la investigación sobre las posibilidades del actor y un legado importantísimo para el teatro del siglo XX. No obstante, lo que propone se acerca más a una visión ética-filosófica, que a una auténtica técnica de actuación.-

(1) ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, Bs As, Sudamericana, 1964.-

(2) ARTAUD, Antonin; *Textos*, Edit. López Crespo, Bs As, 1976.-







## El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo.

por [Raúl Kreig](#)

### Los tesoros de la pobreza

El actor es el protagonista absoluto y excluyente en el teatro de Grotowski. En su concepción, el teatro no es más que la relación entre un actor y un espectador. Sus postulados del teatro pobre se constituyen como una reacción a la invasión de medios técnicos, como oposición a la noción de teatro entendido como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, plástica, música.-

Despojando al hecho teatral de todo lo superfluo, sólo queda el actor para resolver aquello que en el "teatro rico" se confía a la tecnología y al auxilio de las diversas artes.-

Se prescinde de la planta tradicional y en cada nueva propuesta se intenta un modo diverso de tratamiento espacial y la relación escena-público se ve enriquecida así en sus múltiples variantes. Se abandonan los efectos de luces, son los actores los que "iluminan" mediante técnicas personales, constituyéndose así en una fuente de "iluminación artificial". El rechazo a los artificios del maquillaje y del vestuario permite al actor cambiar de personajes, tipos y siluetas usando sólo su cuerpo y la maestría de su oficio. La composición de expresiones faciales sustituye el uso de máscaras. La eliminación de la música permite a la representación misma convertirse en melodía mediante las voces de los actores y el golpeteo de los objetos. Los actores crean el entorno y lo transforman con el único auxilio de sus gestos: una tela es el mar, luego un sudario y finalmente un ave.-

Este universo estético de rechazo a lo material y a lo superfluo, de pobreza y ascetismo, sólo puede ser habitado por un ser dispuesto al autosacrificio, al renunciamiento que exige todo acto de amor, a la espiritualidad suprema de un santo.-

### La santidad secular

El actor es un hombre que trabaja ofreciendo su cuerpo públicamente. Si lo hace sólo por dinero o para obtener el favor de su público su oficio se acerca a la prostitución.-

*La diferencia entre el actor cortesano y el actor santo es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor.(1)*

El actor no actúa, no finge, ni imita. Debe ser él mismo en un acto público de confesión. La representación debe servir a la manifestación de lo que cada actor es en su interior. Por eso cuando Ryszard Cieslak -quizás el único actor que cumplió acabadamente con el modelo grotowskiano- dice: *Te mostraré mi hombre*, y Grotowski le responde: *Muéstrame tu hombre y te mostraré tu Dios* quieren expresar que el actor dentro de la obra, del espectáculo, ofrecerá su confesión, su cuerpo y alma desnudos, su yo intelectual y biológico. Mostrará todo aquello que la cultura y la vida cotidiana le impiden mostrar.-

*En términos religiosos, la representación es (su) vía de expiación personal; en términos artísticos, es una situación llevada al límite mediante la voz y el cuerpo; en términos psicológicos, significa el logro de la auto realización; en términos dramáticos es una catarsis tanto para el auditorio como para el actor.(2)*

El arte de la actuación consiste en desnudarse, liberarse de máscaras, exteriorizarse. No con la finalidad de exhibirse, sino para auto-penetrarse y de este modo auto-revelarse. La actuación no es sólo un acto de amor, sino también un acto de conocimiento. Esto no significa un abandono del artificio, en el sentido del personaje y la construcción de la ficción; por el contrario, son estos "artificios" los que paradójicamente le permiten al actor desnudarse y mostrarse en su verdad interior.-

*Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo. (3)*

Por lo que no existe contradicción entre artificio y revelación personal, sino por el contrario vehiculización de la segunda a través del primero. El personaje se constituye en un trampolín, un instrumento que permite estudiar lo escondido en el interior

del ser humano actor.

*Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (4)*

Es importante destacar que este modelo no apunta a una conducta "natural" del actor, en el sentido del naturalismo. El comportamiento "natural" oscurece la verdad, es la ficción la que permite mostrar lo que ese comportamiento oculta y enmascara.

*En momentos de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta naturalmente; un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.(5)*

Grotowski compara a la elaboración de la artificialidad con el trabajo del escultor, en el sentido de que las formas buscadas -imágenes, gestos- ya existen en el organismo psicofísico del actor. Este, al igual que el escultor, no construye, sino que elimina para que aparezca la forma escondida. Es por eso que la técnica actoral estará orientada a "limpiar" el camino de todo obstáculo que impida la revelación de esa forma oculta.-

La representación se constituye como un acto de transgresión del yo del actor, una ruptura definitiva con las máscaras de lo cotidiano y un encuentro del mismo con su yo verdadero. Deberá sacrificar lo más íntimo de su ser, exhibir ante los ojos del mundo aquello que no debe ser exhibido. El espectador sentirá entonces que este acto de entrega es una **invitación** que se le dirige para que haga lo mismo, para que revele él también su verdad íntima.-

## La técnica y la ética

Mediante el aporte de elementos provenientes del teatro oriental y occidental -en especial Stanislavski y Meyerhold-, Grotowski prepara una serie de ejercicios físicos, plásticos y vocales que se constituyen en un riguroso entrenamiento del actor, tendiente a lograr su madurez.-

Educar a un actor en la pedagogía grotowskiana no significa enseñarle algo, sino eliminar toda resistencia que el organismo oponga a la liberación de la propia intimidad, todo lo que obstaculice la transgresión del yo, necesario para el acto de comunión total que es el teatro.-

La técnica es una **vía negativa**, no apunta a desarrollar destrezas, sino a la eliminación de obstáculos. Más que aprender cosas nuevas el actor deberá liberarse de viejas costumbres. La técnica le permitirá detectar y eliminar aquello que lo bloquea.-

Estos ejercicios no constituyen recetas y cada actor deberá adaptarlos a sus propias necesidades. El punto de partida es el mismo para todos, luego cada uno tratará de buscar una justificación personal a cada ejercicio. A su vez el coordinador tratará de crear una atmósfera de comodidad, de confianza, que le permita al actor ser absolutamente sincero.-

Grotowski en varias oportunidades se resiste a utilizar la palabra **ética** y prefiere en su lugar hablar de técnica. A pesar de esto en el fondo de sus reflexiones subyace una concepción profundamente ética:

\* Enseña a indagar en lo más hondo del actor a fin de descubrir aquello que impide la creación artística, a no esconder lo que se es en realidad, ya que la ética del actor consistirá en expresarse a través de sus motivos más personales.-

\* Impulsa a correr riesgos. Para crear, nos dice, es necesario correr en cada ocasión el riesgo del fracaso.-

\* Aconseja no pensar nunca en el resultado. Para alcanzar un resultado, paradójicamente, no hay que buscarlo.-

\* Postula que el actor no debe trabajar para sí mismo sino que se debe **entregar totalmente**. Pero, quién es el destinatario de esta entrega? Si es el público, el actor correrá el riesgo de caer en una suerte de flirteo tendiente sólo a satisfacer su necesidad de afecto, aceptación y afirmación; su propio narcisismo en definitiva. Si es el propio actor el destinatario, si trabaja para sí, observándose, buscando la riqueza de sus estados psíquicos, es probable que esto lo conduzca hacia la histeria y la hipocresía, ya que todos los estados que se observan no se viven y lo que no puede vivirse se imita, y esto es hipocresía. Pero si no debe actuar ni para el público, ni para sí mismo, ¿qué es lo que le queda? Grotowski reconoce que la respuesta no es fácil y que encierra un gran misterio. Propone entonces el concepto del **compañero seguro**:

*este ser especial para quien el actor hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. Este ser humano, este compañero seguro no puede definirse...basta con decir "debes entregarte totalmente" y muchos actores lo entienden - (6)*

(1) GROTOWSKI, Jerzy; Hacia un teatro pobre, Bs As, Siglo XXI Editores, 1981, pag.29.-

(2) CROYDEN, Margaret; Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo, Bs As, Las Paralelas, 1977, pag.193.-

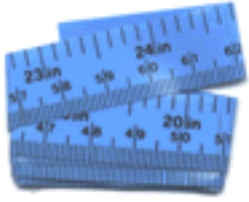
(3) GROTOWSKI, Jerzy; Op. Cit:8, pag.11.-

(4) Ibid, pag.11.-

(5) GROTOWSKI, Jerzy; Hacia un teatro pobre, Bs As, Siglo XXI Editores, 1981, pag.12.-

(6) GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un teatro pobre, Siglo XXI Editores, 1981, pag.204, 205.-





## El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada.

por [Raúl Kreig](#)

### Enfoque energetista

El actor es un operador de **energía**. La misma es definida por el propio *Barba* de la siguiente manera:

*La energía -literalmente en-ergein: entrar a trabajar- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa.(1)*

El actor de la propuesta de *Barba* abandona la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje, etc. Esta orientación ha dominado el teatro occidental del siglo XX y ha marcado fuertemente la formación técnico-actoral.-

Esta concepción ha derivado en la preocupación de **querer expresar** por parte del actor, lo que lo ha conducido a subordinar la gestualidad significativa a una subjetividad significado que se constituye así en una especie de perla a cultivar, en el alma de su trabajo. Para esta concepción el sentido de verdad escénica aparece más aproximado a una mostración narcisística de los propios estados emocionales del actor que a la verdad de la ficción, por otra parte única verdad posible en el teatro. De esta actitud expresivista se deriva una preocupación para el actor: cuidar y trabajar su subjetividad significado y su gestualidad significativa, poniendo siempre la segunda al servicio de la primera. Pero el arte actoral pronto devela las trampas de esta concepción ya que tal como lo sostiene *Jean Louis Barrault*

*No existe un actor que pueda, auténticamente, actuar su emoción verdadera. Los actores que quieran actuar su emoción están obligados a fabricarse una falsa. (2)*

### El cuerpo ficticio

Del análisis de variadas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como antiguas; *Barba* y los miembros del *ISTA -Escuela Internacional de Teatro Antropológico-* pudieron arribar a las conclusiones que integran su conocida **Antropología teatral**.-

Esta se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y socio cultural del ser humano en una situación de representación -

La utilización del cuerpo es esencialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el nivel cotidiano existe un manejo del cuerpo condicionado fundamentalmente por la cultura y las exigencias sociales. Pero, en situación de representación, se plantea una utilización del cuerpo, una técnica que es totalmente diferente. Por lo tanto es posible distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana. Esta utilización extracotidiana del cuerpo y de la mente constituye la técnica del actor.-

La Antropología teatral no pretende descubrir leyes universales, sino reglas de comportamiento útiles para el actor. Intenta encontrar las normas que rigen el comportamiento del actor en escena. Estos principios no tienen en cuenta la distinción occidental entre bailarín, actor y mimo.-

Las técnicas cotidianas del cuerpo apuntan a la comunicación, en tanto que las técnicas extracotidianas se dirigen a la **in-formación**, en el sentido de poner-en-forma el cuerpo, no apuntan a su transformación, sino a dilatarlo, a prepararlo para la exposición.-

En la vida cotidiana rige el principio del menor esfuerzo, de la utilización mínima de energía para obtener un máximo

rendimiento; en tanto que en la escena impera el principio del derroche de energía para un mínimo resultado. Barba se encarga de aclarar que no debe confundirse este derroche energético con la vitalidad y el virtuosismo del acróbata, ya que éste utiliza otras técnicas distintas a las cotidianas, destinadas a la transformación del cuerpo. Las llama técnicas del virtuosismo y manifiesta que éstas apuntan a la creación de "otro cuerpo", mientras que las técnicas extracotidianas entablan una relación dialéctica con las reglas de la vida cotidiana.-

Estos principios que informan las técnicas extracotidianas son:

### 1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio:

Implica el abandono de la técnica cotidiana del equilibrio basada en el menor esfuerzo para ingresar en un **equilibrio de lujo** que dilata las tensiones del cuerpo, un equilibrio precario, frágil, inestable. Son múltiples las técnicas para lograr este desequilibrio; pero en general se tratará de reducir la base de sostén del cuerpo, ya sea modificando la posición de las piernas y las rodillas (caminata "sin caderas" o de "cadera rígida" de los actores de algunas formas del teatro oriental) o bien alterando los apoyos de los pies (sobre las puntas como en la danza clásica europea, sobre los bordes exteriores como en la danza clásica india o sobre un solo pie).-

### 2. La danza de las oposiciones:

Para conferirle suficiente energía a su propia acción, el actor debe construirla como una danza o un juego de oposiciones, es decir como la consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas. Así en el *Teatro No* el actor debe imaginar que encima de él hay un círculo de hierro que lo tira hacia arriba y contra el cual debe hacer una resistencia para mantener los pies sobre el suelo. O en la *Opera de Pekín* en la que todo movimiento debe iniciarse en la dirección opuesta a aquella a la cual se dirige.-

La energía del actor no está caracterizada por un exceso de vitalidad o por grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. Y agrega Barba que la danza de las oposiciones se baila **en** el cuerpo, antes que **con** el cuerpo y no se manifiesta necesariamente en movimientos en el espacio.-

### 3. Las virtudes de la omisión o el principio de la simplificación:

Simplificación significa la omisión de algunos elementos para destacar otros. Así el trabajo del actor es el resultado de una síntesis, de una cuidadosa selección. Participan de este tercer principio la técnica del mimo de Decroux, quien identifica al cuerpo con el tronco, considerando los movimientos de las extremidades como accesorios y pudiendo ser absorbidos por aquel. Y también el concepto de **estilización** que nos brinda Meyerhold:

*Procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características.*(3)

Este principio se traduce en dos procedimientos prácticos diferentes:

\*concentración de la acción en un pequeño espacio, lo que implica un gran incremento de la energía.

\*reproducción de los elementos sólo esenciales de una acción, excluyendo los accesorios.-

Este principio de la omisión no significa **no hacer**, sino más bien **retener**, no dispersar en un exceso de vitalidad y de expresividad. En el teatro *Kabuki* o *No* la expresión **tamé** es utilizada para designar la capacidad de retener energía. Para decir que el actor tiene presencia escénica, se dice que tiene tamé.-

¿Qué se consigue con la aplicación de estos principios? Un cuerpo dispuesto a ir más allá de los automatismos de lo cotidiano, un **estar en vida** en la representación, un **cuerpo decidido**, un **cuerpo dilatado**, una "enérgica disponibilidad para la acción que se muestra como velada por una forma de pasividad" (Barba, 1987). La finalidad de estos principios es romper los automatismos del cuerpo cotidiano y transformarlo así en un **cuerpo ficticio**.-

Para el maestro italiano existen presupuestos materiales, biológicos, fisiológicos del trabajo del actor, será inútil entonces actuar, estar es escena, si no se encuentra primero la técnica para ponerse **en forma**, para reunir las condiciones materiales necesarias para estar en una situación de representación.-

Barba hace referencia a una especie de estadio intermedio entre el hombre-actor y el personaje teatral, entre la realidad y la ficción, entre la vida cotidiana y la representación. Llama a esta situación **pre-expresividad**. Creemos con Marco De Marinis en que este concepto es susceptible de interpretaciones multívocas ya que no se establece con claridad la naturaleza exacta o estatuto ontológico de la misma. Compartimos con el semiólogo italiano el criterio que la considera como conjunto de categorías operativas; es decir categorías útiles para lograr ciertos resultados prácticos: liberar al actor de los estereotipos de lo cotidiano o atraer la atención del espectador. (De Marinis, 1997: 95)

Así, a través de la pre-expresividad, el actor adquiriría la capacidad de fascinar al espectador y de atraer su atención mediante su sola presencia, incluso antes de comenzar a expresar o a representar algo. El público debe ser atraído para mirar, el trabajo del actor consistirá en atrapar esa mirada deseada y a la vez temida del espectador. El actor deberá antes

que nada seducir con la dramaticidad de su presencia. Y esto lo alcanzará con la construcción de un cuerpo artificial, innatural (o ficticio), desarmado y restaurado, es decir, "vuelto a armar" para la exposición.-

## Los materiales de la actuación

La actuación trabaja y se constituye sobre tres tipos de relaciones:

1. Entre lo "visible" y lo "invisible", entre el diseño exterior y lo mental, incluyendo en este último concepto las imágenes personales del actor y las motivaciones utilizadas para ejecutar la acción. Es un trabajo del actor sobre sí mismo, desentendido de la relación con los otros compañeros y el público. En este nivel el actor opera sobre su propia energía realizando las partituras de movimientos entre dos polos: forma vs precisión.-

2. Entre el actor y el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto (en tanto que sonoridad a trabajar con la voz), los silencios, las luces, el vestuario y los compañeros de escena. El actor trabaja su relación con "lo otro que está en escena". Este plano de relaciones abarca la objetividad escénica y la textualidad (texto, hechos particulares de los personajes, historia en su totalidad) Es la relación que el actor entabla con otras realidades (objetos y sujetos) exteriores a su organismo psicofísico. El actor deberá realizar operaciones de transformación sobre estos objetos y sujetos, los que a su vez crearán tensiones y transformaciones en el propio actor.-

*La introducción de un accesorio en el espectáculo significa la presencia activa de un "compañero" (alguien/algo) que nos ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las "vidas" del objeto, sus múltiples utilizaciones, no sólo funcionales sobre la base del objeto mismo, sino sugerencias, invenciones, "encarnaciones" sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Y su dinamismo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Qué asociaciones nuevas puede despertar? ¿Cómo lo puedo manipular siguiendo la lógica de esas asociaciones? El objeto tiene "voz". ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodías, en acentos que subrayen las acciones? (4)*

*Si le permitimos al objeto descubrir su libertad, su emancipación frente a nuestro control, obligamos a nuestro cuerpo/mente a estar totalmente presente, listo para reaccionar frente a las tareas más sencillas. No intentamos "expresar" algo. Intentamos sólo ejecutar, estar en la acción con toda nuestra presencia.(5)*

El actor deberá entonces enmarcar la objetividad (lo otro que está en escena) en esquemas ficcionales, en contextos narrativos o descriptivos, en los cuales actuará transformando esa objetividad y transformándose. La tarea del actor en este segundo nivel de relaciones no es sólo energética, sino esencialmente lingüística. Si el primer nivel es el dominio del cuerpo, este segundo nivel es el dominio del lenguaje.-

*Cuerpo y lenguaje son las dos riberas firmes que encauzan el fluir cálido y evasivo de la sangre de la actuación escénica.(6)*

Coincidimos con *José Luis Valenzuela* en que esa palabra, ese lenguaje es siempre del **otro** entendido como

*ese sistema de convenciones significantes que se nos impone y que regula la construcción de nuestro decir inteligible.(7)*

3. Entre el actor y su público:

*El tercer nivel es el de la totalidad, es el tejido que revela patrones, matices, colores, dibujos; es la mina de la cual cada espectador va a extraer los significados. Es el nivel en el cual hay una elaboración precisa por parte del bailarín/actor para crear imágenes, asociaciones en el espectador, para dirigir su (a)tens(c)ión hacia perspectivas inusuales o inesperadas.(8)*

Es en este nivel donde aparece la significación y donde el actor seduce al espectador, lo hace reaccionar, lo induce a pensar, se transforma en la causa de su deseo.-

## La identidad del actor

*Barba* nos enseña que el cuerpo del teatro (podemos hacerlo extensivo al actor) se alimenta de tres órganos:

\*Un **bios**: Es el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros.-

\*Un **ethos**: Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo. Aquello sin lo cual cualquier técnica es sólo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.-

\*Barba asocia el tercer órgano con el **misterio**, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral,, esa

luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar.-

*El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse "talento". Yo lo conozco bajo otra forma. Una tensión personal que se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede "enseñarnoslo".(9)*

(1) BARBA, Eugenio; Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987, pag.141.-

(2) BAYMA, E. Consejos para un comediante, Bs As, La Pléyade, 1961, pag.59.-

(3) BRAUN, Edward; El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski, Bs As, Galerna, 1986, pag.139.-

(4) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM,1986, pag.23.-

(5) Ibid; pag.20.-

(6) VALENZUELA, José Luis; Antropología teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, 2000, pag.122.-

(7) VALENZUELA, José Luis; Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, 2000, pag.122.-

(8) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM, 1986, pag.120.-

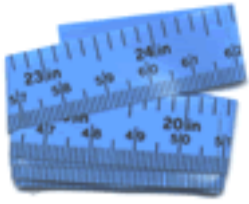
(9) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM, 1986, p.13.-





"La música adquiere ahora un carácter trágico...  
La música es ahora como un trueno dramático...  
Todo el espacio de la escena vibra con un fragor de truenos..."

Indicaciones de Peter Weiss en Marat-Sade



## Ser o parecer un signo: ¿es esa la cuestión?

por Mario Colasessano, de [Andamio Contiguo](#)

Si con frecuencia denunciarnos la falta de tradición y sistematización en la producción teórica relativa a los hechos sonoros y musicales que acontecen en la puesta en escena, mal podríamos de buenas a primera, indicar alguna filiación a tal o cual método de abordaje para la composición musico-escénica. En una primera instancia, disponer los materiales en un todo, con cierta coherencia e inteligibilidad, podría definir tanto a la composición musical como a la de cualquier otro de los sistemas convocados, aún como disciplinas no teatrales. En segunda instancia, elegir como principio de ordenamiento entre las premisas que dicta la tradición, o la propia intuición, o incluso ser o no conscientes de ambas sería, en todos los casos, optar explícita o implícitamente por un procedimiento, es decir por un método.

Sea como fuere, no se podría hablar de inteligibilidad, sin mediar alguna coherencia procedimental y, nuevamente, sin un conocimiento de los materiales sonoros y musicales pertinentes para lo escénico, ésto es, mediante una selección acorde con **objetivos funcionales**, con **presupuestos enunciativos** y **estrategias de recepción**. Si este tipo de premisas metodológicas en relación con el **mundo sonoro** de la obra no fueran estipuladas de manera más o menos sistemática, ya sea desde un guión de la puesta en escena, o enunciadas por el músico mismo o por un estudio semiótico específico -de hecho, es particularmente muy raro que esto ocurra-, incluso así, podrían ser recuperadas en alguna medida por el análisis crítico. Pero, ¿Existen herramientas suficientes como para ello?, ¿podría aún esta lectura especializada dar cuenta acerca de un **método** musicoescénico particular, reconocible entre otros?

En esta especificidad de lo musical dentro de lo teatral, tan poco deudora de alguna epistemología en donde fundar bases mínimas, tal vez el mejor punto de partida para la elección de cualquier método sea el hecho de tomar verdadera conciencia de su situación como integrante de los sistemas de signos allí involucrados, más allá de los respectivos orígenes e incumbencias disciplinares extra-escénicas. La ventaja de esta decisión consistiría en el aprovechamiento de todo un cuerpo teórico basado en los conocimientos de quienes han abierto camino en el terreno de la semiótica teatral, en especial porque, a pesar de la importancia de esos estudios, lo sonoro/musical es, todavía unos de los aspectos más escamoteados o incompletos a la hora de la teorización.

Siguiendo esta premisa, y a manera de anclaje conceptual para intentar un ordenamiento metodológico, se podría comenzar aceptando como principal supuesto, el que los signos teatrales compartirían principios mínimos, como los que categorizara el denominado *Círculo de Praga* en la década del '30, y que se podrían resumir en tres (De Marinis, 1997) (1) : **principio de artificialización (o semiotización)**, **principio de funcionamiento connotativo** y **principio de movilidad**.

Tener en cuenta tales principios para el análisis de la producción y recepción de lo sonoro/musical escénico implicaría:

- en el **principio de artificialización**, entender a todo objeto (o fenómeno) sonoro como portador, voluntario o no, de significación dramática por el sólo hecho de estar en el espacio-tiempo escénico;

- en el **principio de funcionamiento connotativo**, aceptar que, hasta las estructuras sonoras más ascéticas y asépticas, puestas allí a significar, entrarían en colisión recíproca con los diferentes sistemas. En consecuencia, no importaría sólo lo que estas estructuras sonoras en sí mismas denotaren sino, en especial, las connotaciones que en múltiples cadenas se activarían a su paso, por el roce con los demás significantes;

- en el **principio de movilidad**, y a pesar de que en el signo musical no es tan pertinente intentar particiones del tipo *significante / significado*, o *expresión / contenido*, su capacidad para:

- a) el *intercambio funcional* con los otros signos (por ejemplo, la descripción de una época, como contenido que puede ser expresado tanto por la música como por cualesquiera de los demás sistemas),

- b) la *polivalencia*, tal que "en distintos contextos o circunstancias, puede asumir no sólo diferentes significados (lo que es propio de cualquier tipo de signos, no solamente de los teatrales), sino que también puede desempeñar distintas funciones y roles..." (por ejemplo, un motivo musical, o el ruido de un disparo), "...puede convertirse en un sujeto activo, un 'personaje' en definitiva, al mismo nivel que un actor de carne y hueso" (2) .

Según estas premisas, lo sonoro/musical en el espacio-tiempo escénico estaría en condiciones no sólo de autosignificarse

sino de cumplir una **función referencial**, significando una cosa otra, aunque ésta fuera la nada e, incluso, aunque no se lo propusiese.

Así es que, componer para teatro propiamente dicho (al igual que si fuera para ópera, pero también para danza y cine), permite al músico tener acceso a un espacio donde es central la problemática del **referente**, independientemente de que con éste se quiera evocar un objeto concreto o una abstracción, tal como ocurriera en el S XIX con las piezas sinfónicas programáticas. La diferencia radicaría en que, a pesar de que en el teatro contemporáneo los enunciados musicales no necesitan ser programáticos (salvo que se lo desee), la presunción de referencialidad adquirida en este entono, los alcanzaría como si se tratase de cualquier otro tipo de objeto, independientemente de que hubieren surgido dentro de la ficción o en forma paralela, o de que se tratase de música original o preexistente.

Ésto no quiere decir que lo referencial sea el único objetivo funcional en la música para teatro, ni que su posible evocatividad dependa únicamente de la pregnancia de los textos sonoros. La significación teatral no surgiría de uno solo de sus sistemas, en forma independiente de los otros -ya que, para la recepción, no existiría tal partición- (Pavis, 1996) (3), ni tampoco podría surgir sin el concurso del espectador que es en quien, en definitiva, se concretizaría tal evocación.

En el hecho escénico entonces, las músicas no son necesariamente evocadoras sino que, la propia **situación de comunicación** en la que están insertas las obliga a **connotar a** (o a ser **connotadas por**) los demás significantes escénicos, de la misma manera que les permite resaltar u ocultar su mecanismo de enunciación, o sea, mostrar que están significando algo o significar sin demostrarlo. Este fenómeno permitiría que el receptor, según sus expectativas y competencia, asocie al hecho sonoro significaciones y evocaciones que quizás la estructura sonora en otro contexto no denotaría. En otras palabras, en la creación musicoescénica, siempre que ésta no sea formulada como un encargo independiente o ajeno a la génesis de la puesta, no podrían ser eludidas las condiciones contextuales que dan marco y significación a los textos sonoros. Ésta sería una base segura sobre la cual elaborar cualquier método con cierta eficacia.

Estaría claro entonces que existen premisas que subyacen en las convenciones generales de lo teatral y que tienen que ver con aspectos que hacen a su naturaleza tan multidisciplinar como global, tan presencial como artificial, premisas que, a su vez, preceden a las convenciones más particulares de una puesta en escena y que, por lo tanto, guiarían como huellas a los procedimientos poéticos específicos, en este caso a los del espacio sonoro teatral. De esta manera todo entorno espectacular, al definir su estatuto, podría establecer una relación dialéctica con la proyectación del artificio sonoro/musical, tal que permitiera a éste ajustar y autorregular sus ordenadores en función de un acuerdo base como presupuesto teórico a partir del cual encarar sus problemas metodológicos y técnicos.

Esto significa que para diferentes montajes, las variantes en cuanto a estrategias y ordenamiento procesual por parte del músico o del encargado de la construcción y musicalización del espacio sonoro, dependerían no sólo de una comprensión del proyecto de puesta en escena, en donde su producción compartiría una cosmovisión que le daría fundamento estético: la elección de un método de trabajo depende también del grado de participación y de decisión que a este especialista se le otorgare en tanto que diseñador, ésto es, de acuerdo con la modalidad de la dirección de puesta en cuanto sistema productivo y creativo, más o menos centralizado, más o menos colectivo.

Así, cualquier metodología musicoescénica sería apropiada, siempre y cuando pudiera presentar soluciones desde su artificio a problemáticas puntuales específicamente dramáticas, basadas en gran parte en aquella tensión que se origina entre las diferentes estéticas teatrales occidentales y que tiene que ver con la necesidad de interrumpir o potenciar su capacidad de mimesis, de presentar o re-presentar sus objetos, es decir, de ser un signo en la escena o, como diría *Umberto Eco* (1972), de tener que fingir serlo (4).

Tal vez esta certeza cobraría más espesor aún si se tuviera en cuenta que la situación de todo hecho musical extra-teatral (a excepción, claro está, de la práctica operística) carece de esa dualidad que caracteriza al hecho teatral, ésto es, el problema de la presencia escénica al ser, a un mismo tiempo, real y artificial. Para el músico no ligado al teatro, un método de composición musical casi nunca excede los límites de lo que concierne al texto sonoro como enunciado, y muy excepcionalmente se ocupa de su enunciación o, en todo caso, no más allá de las indicaciones de tipo técnicas en función de la manipulación instrumental. Es que en la tradición académica occidental, la música propiamente dicha no se **re-presenta**, puesto que no es ficción, sino que se **presenta**, como en el concierto. Incluso se trata que, en lo posible, carezca de connotaciones en cuanto a referentes extramusicales. Más aún, aquéllos que reconocen la posibilidad de la total existencia de la obra únicamente en el contenido fijado en la partitura, hasta suelen discutir acerca de su necesidad o no de ejecución física.

De allí que para el músico sea significativo, esclarecedor y, en definitiva, un punto de referencia a la hora de pensar en metodologías para la producción escénica, el hecho de comprender aquella ecuación de la misma **denegación** teatral la cual, aplicada a la composición determinaría, al mismo tiempo que en los demás signos, que tanto la obra musical cuanto su performance, podrían ser reales o artificiales, sólo dependiendo de la intención estética de la puesta en escena el grado de realidad o de artificialidad de dichos hechos sonoros, en la medida que éstos se presenten o se re-presenten, pero también -dando una vuelta más de tuerca-, en la medida que finjan presentarse o re-presentarse. Cual si se tratara de un malentendido a cuyo juego se entrega el espectador, la denegación permitiría a los enunciados sonoros / musicales, aún los ejecutados dentro del espacio escénico y *en vivo*, que puedan jugar a ser quienes son, o a quienes parecen ser.

Referencialidad, artificialidad, funcionamiento connotativo, intercambio funcional, polivalencia, denegación, son entonces, algunos tópicos parametrales que iluminan y ordenan, como categorías, las hipótesis del pensamiento musico-escénico, más allá o antes de cualquier operación poética, y por lo tanto útiles en el momento de la elucidación y selección metodológica apropiadas para un proyecto escénico.



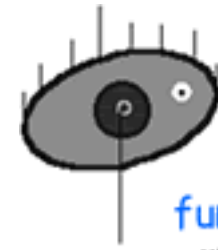
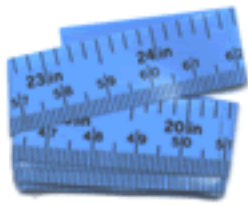
(1) De Marinis, Marco, Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología, Colección Teatrología, dir. Pelletieri, Osvaldo, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 19 y 20.

(2) Ibid.

(3) Según Pavis, "para la fenomenología, la percepción del acontecimiento espectacular es global, lo que convierte cualquier segmentación semiológica en algo absurdo..." y, citando a Bert States, agrega al respecto, que esa segmentación "... disecciona necesariamente la impresión perceptiva que el teatro produce en el espectador". (Pavis, Patrice, El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine, Barcelona, Paidós Comunicación 121, 2000, p. 32.)

(4) Umberto Eco ejemplifica esta situación cuando dice: "el signo teatral es ficticio (...) porque finge no ser un signo". (Eco, Umberto, "Parámetros de la semiología teatral", Mesa Redonda en el XXI Festival Internazionale di Prosa. Venecia, 1972, en Helbo, André et al., Semiología de la representación teatral. Teatro, televisión, comic. Colección Comunicación Visual, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p.47)





fundación el cíclope  
una mirada sobre el arte

Resolución 433/"A"/00

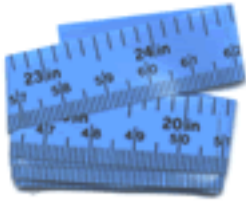
Casilla de Correo 100, X5000ZAA, Córdoba, Argentina.  
Tel./Fax: +54 (351) 468 - 4582  
[ciclope@elciclope.org](mailto:ciclope@elciclope.org)  
[www.elciclope.org](http://www.elciclope.org)

**El cíclope, una mirada sobre el arte**, es un Proyecto Cultural Independiente sin fines de lucro. Sus socios fundadores: *Pablo René Belzagui, Soledad González, Emilio Garbino y Luciana González*, son responsables del desarrollo de actividades de producción, difusión y formación en el campo de las artes visuales y narrativas. La actividad comenzó en marzo del año 1999 con el alquiler de un local en Colón 350, Subsuelo 1, de la ciudad de Córdoba, donde en los años '60 *Jolie Libois* y *Aznar Campos* (responsables y generadores de un cambio fundamental en el teatro cordobés) fundaron el **Teatro de Bolsillo** de Córdoba.

Entre sus actividades teatrales están la instrumentación de Seminarios y Talleres coordinados por invitados de reconocida trayectoria en su materia; el apoyo a la investigación, producción y formación del grupo de teatro **El Ojo de la Majada**; el sostenimiento de un núcleo básico de producción de espectáculos escénicos (**El cíclope Teatro**) que produce sus obras invitando a directores o haciendo una convocatoria pública para la presentación de proyectos; el apoyo a la producción de grupos de teatro que se inclinen por propuestas estéticas novedosas o por el uso de formas narrativas-dramáticas inscriptas dentro de "nuevas dramaturgias argentinas"; el mantenimiento de un espacio dentro del sitio web ([www.elciclope.org](http://www.elciclope.org)) de la Fundación para la publicación on-line de dramaturgia cordobesa; la pronta aparición dentro del proyecto editorial de la Fundación de obras de teatro; el apoyo en la edición de la revista **El Apuntador** de la *Coordinadora de Teatro Independiente de Córdoba*. Además, la Fundación desarrolla actividades en otros campos de las artes narrativas y visuales que pueden ser consultadas en el sitio web antes mencionado.



**Raúl Kreig**

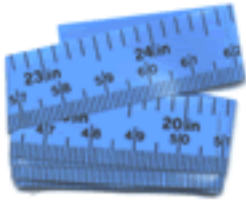


**Santa Fe, Argentina.**  
[raulkreig@arnet.com.ar](mailto:raulkreig@arnet.com.ar)

**Actor y director. Docente de actuación** en la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe* y distintas instituciones oficiales y privadas de la provincia. Dictó talleres auspiciado por la *Universidad Nacional del Litoral*; *Universidad Tecnológica Nacional*, las *Secretarías de Cultura de Santa Fe* y *Entre Ríos*, las *Municipalidades de Santa Fe* y *Paraná*. Becario del gobierno francés durante 1988/89 en las especialidades **Teatro** y **Expresión Corporal**. Becario del *Fondo Nacional de las Artes* durante 1994/95. Cursó estudios con docentes del equipo de *Peter Brook* y de *Arianne Mnouchkine (Teatre du soleil)*. Seleccionado como jurado suplente por el Instituto Nacional del Teatro en la zona centro litoral para el período 2003/2004. Especialista en Diseño de Puesta en escena, postítulo otorgado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la *Universidad Nacional del Litoral*.



ANDAMIO  
CONTIGUO



Gobernador Candiotti 1331, (S3000AQK) Santa Fe, Argentina.  
Tel.: +54 (342) 474-3121  
[correo@andamio.freeservers.com](mailto:correo@andamio.freeservers.com)  
<http://andamio.freeservers.com>

**Andamio Contiguo** nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)