



ARTES DEL ESPECTÁCULO

Licenciatura en Arte Dramático Profesorado de Teatro

CUADERNILLO GUÍA



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

CURSO DE INGRESO

2021

Basado en el desarrollo de competencias



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Diseño y Diagramación:

DI Claudia Grebenc

DI Irene Diez

MENDOZA, OCTUBRE 2020

CURSO DE INGRESO

2021

CARRERAS DE

ARTES DEL ESPECTÁCULO

Licenciatura en Arte Dramático
Profesorado de Teatro

Universidad Nacional de Cuyo

RECTOR

Ing. Agr. Daniel Ricardo Pizzi

VICERRECTOR:

Dr. Prof. Jorge Horacio Barón

SECRETARIA ACADÉMICA

Ing. Dolores Lettellier

Facultad de Artes y Diseño

DECANO

Prof. Arturo Eduardo Tascheret

VICEDECANA

DI Silvina Marcia González

SECRETARIA ACADÉMICA

Esp. Mariela Beatriz Meljin

SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y ARTICULACIÓN SOCIAL

Lic. Alejandra Edith Bermejillo

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dra. Ofelia Beatriz Agoglia

SECRETARIO ECONÓMICO-FINANCIERO

Cont. Julio Contrera

COORDINADORA INGRESO

Mgter. Adriana María Piezzi

ASESORÍA ESTUDIANTIL

Sr. Pablo Sebastián Morón

Direcciones de Carreras:

CARRERAS DE ARTES VISUALES

Mgter. Alejandro Iglesias

Prof. Dorka Fernández Burdiles

CARRERAS DE CERÁMICA

Prof. Adrian Manchento

Lic. Laura Mavers

CARRERAS DE PROYECTOS DE DISEÑO

DI Laura Beatriz Torres

DI María Florencia Castellino

CARRERAS MUSICALES

Mgter. María Gabriela Guembe

Lic. Andrea Zingaretti

CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO

Prof. Damián Belot

Prof. Ana Pistone

CUADERNILLO DE
INGRESO
2021

CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO

Licenciatura en Arte Dramático
Profesorado de Teatro

MÓDULO 1:

Módulo Confrontación Vocacional Específica

DOCENTE RESPONSABLE DE LA ELABORACIÓN DEL
MÓDULO:

Lic. Mariela Meljin

Prof: Marcela Zakalik y Ana Pistone

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

Ana Pistone

Damian Belot

TUTORES

Lara Garro

Nadya Kotlik

Augusto Beningazza

SUPERVISIÓN GENERAL:

Secretaria Académica Lic. Mariela Beatriz Meljin

COORDINACIÓN GENERAL DEL INGRESO:

Mgter Adriana Piezzi

COORDINADORA DEL INGRESO A

LAS CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO:

Prof. Ana Pistone

MÓDULO 2 NIVELACIÓN:

A. TRAMO COMPRENSIÓN LECTORA:

ELABORACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LAS ACTIVIDADES
DE COMPRENSIÓN LECTORA, CORRECCIÓN, MEDIACIÓN
DIDÁCTICA Y SELECCIÓN DE TEXTOS:

Autora: Celia Ruggeri

Mediación Didáctica: Sandra Inés Viggiani

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

Profesoras

Sandra Inés Viggiani

Gabriela Lerga

SERVICIOS DE ORIENTACIÓN PSICOLÓGICA

Lic. Celina Dominguez

SERVICIO DE ORIENTACIÓN FONOAUDILÓGICA

Lic. David Páez

Desde la perspectiva de derecho, las identidades culturales y de género constituyen aspectos ineludibles a la hora de pensar una comunicación escrita inclusiva. Y ésta constituye una opción política que asumimos. No obstante, decidimos utilizar el lenguaje genérico, ya que desde el punto de vista normativo es el establecido.

Índice

Carta de bienvenida Decano y Vicedecana _____	9
Carta bienvenida Secretaria Académica y Coordinadora Ingreso __	11
Esquema Curso de ingreso _____	12
MÓDULO 1 _____	13
MÓDULO 2	
a. Tramo Comprensión lectora _____	19
TEXTO 1: Ser artista _____	25
TEXTO 2: Sobre el Tecnovivio en el Teatro _____	29
TEXTO 3: Introducción al método de las acciones físicas _____	33
TEXTO 4: Concepciones sobre la educación artística _____	43

Queremos acompañarte en este momento tan importante de la vida. Tener que elegir un camino, lleva a considerar múltiples aspectos relacionados con los deseos, los gustos, las pasiones, las posibilidades, el crecimiento personal y el de la comunidad, los consejos de familiares y amigos, el futuro, el campo laboral y todo aquello que se cruza por la mente y el corazón al momento de dar los próximos pasos hacia una próxima y crucial etapa educativa. Es por eso que ponemos a tu disposición nuestros mejores esfuerzos.

Decidir transitar el mundo de las Artes y el Diseño significa, en principio, ver la vida desde “lo sensible”, alimentar y mantener en todo momento el “espíritu creativo” que nos permite leer críticamente la realidad y actuar de múltiples y sorprendentes formas sobre ella. Es también expresar el mundo interior y compartirlo, pero también que el mundo que nos rodea nos conmueva y movilice para hacerlo propio y volverlo obra o proyecto en el espacio, en el tiempo, sobre un papel, en un transcurrir sonoro, en la materia esculpida o moldeada, en el cuerpo expresándose en un escenario, en los rastros emocionantes y emocionados de un pincel, en las más novedosas y humanas posibilidades de la tecnología. En fin... transitar las ilimitadas posibilidades del hacer y decir desde el alma.

Pero este campo de las Artes y Diseño, conlleva también una formación disciplinar técnica sólida, necesaria para que lo expresivo y sensible fluya libremente hacia donde tus ideas y desafíos propongan. Esta etapa de ingreso pondrá foco también estos aspectos, diferenciados gran parte de ellos según la carrera por la que hayas optado. Es importante que tanto nuestro esfuerzo como institución como el tuyo como futuro estudiante de la Facultad de Artes y Diseño, esté puesto en sentar estas bases sólidas para iniciar la formación y la vida universitaria.

Por último queremos contarte e invitarte a vivir esta nueva etapa, no solo desde la formación específica de la disciplina, sino también desde la riquísima experiencia de encontrarnos como ciudadanos comprometidos con la sociedad que sostiene a la querida Universidad pública, gratuita, inclusiva y de calidad, mediante diferentes momentos de estudio, investigación, actividades sociales y recreativas que seguirán construyendo conocimiento sobre nuestro pasado, reinterpretándolo en el presente y proyectando el propio futuro.

Bienvenido/a a formar parte de nuestra querida facultad, celebramos tus deseos de pertenecer a ella y estamos a tu disposición.

Saludos afectuosos.

Prof. Arturo Tascheret, Decano
Prof. Silvina González, Vicedecana

Estimadas y estimados ingresantes:

Queremos darles la más cordial bienvenida a la Facultad de Artes y Diseño.

Deseamos que ésta sea una buena experiencia y se sientan acompañados. Si bien por el momento no podremos encontrarnos y disfrutar la presencialidad en los edificios de la Facultad, confiamos en que a través de estos espacios que nos permiten las tecnologías y la virtualidad, podremos comunicarnos, llevar adelante el proceso del Curso de Ingreso y estos primeros pasos que supone el inicio en la carrera elegida. Al igual que para muchos de ustedes en el último año de la secundaria, la Pandemia por Covid19, conmovió nuestra salud, cambió nuestros hábitos, afectó nuestra economía, modificó nuestros planes y las formas de trabajo. Por ello queremos transmitirles nuestra intención de hacer todo lo posible para que se sientan parte de nuestra comunidad educativa, una comunidad comprometida con quienes eligen las artes y el diseño, formarse, trabajar, dedicar su vida a ellas. Asumimos esta tarea con mucha pasión aún en tiempo inciertos y con toda la responsabilidad que supone la educación universitaria en tanto bien público.

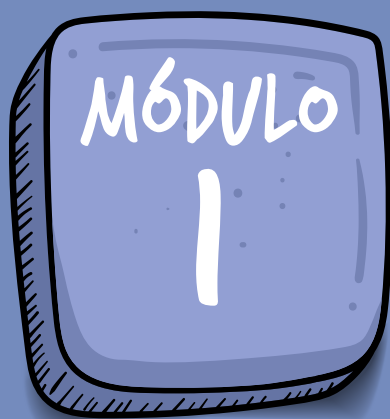
Es muy importante que estén atentos/as a nuestra **página web, redes sociales y al aula virtual**, que serán los espacios que nos reunirán y donde encontrarán la información para ir desarrollando cada actividad del ingreso y cumpliendo cada una de sus etapas. Hemos pensado y diseñado cada material para que sea accesible y claro, para que puedan comprender qué esperamos de ustedes en esta etapa para poder dar inicio a la carrera universitaria. Tienen a disposición un equipo para orientarlos/as y acompañarlos/as.

¡Lo mejor en esta etapa!

Mgter Adriana Piezzi
Coordinadora Ingreso

Esp. Mariela Meljin
Secretaria Académica





**CONFRONTACIÓN
VOCACIONAL**





Confrontación Vocacional

Se desarrollará en dos instancias:

1 General común

Observación de una presentación y bienvenida virtual del grupo de Carreras afines de la UNCuyo. Se subirá al aula MOODLE del Módulo de CONFRONTACIÓN VOCACIONAL a partir del **1 de noviembre** (consultar en el sitio web del ingreso) y en el momento de iniciar el cursado del mismo.

[LINK](#)

Cursado común a las Carreras de Artes y Diseño, Ciencias Sociales y Humanidades de la UNCUYO (familia de carreras).

En esta instancia podrás **compartir reflexiones y actividades** que tienen que ver con el ingreso a las carreras de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes y Diseño (Facultad de Artes y Diseño, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Educación, Facultad de Derecho).

En esta instancia podrás:

- Observar un video donde conocerás a las autoridades de las diferentes facultades y reflexionar sobre las ideas desarrolladas por los decanos en función de la elección de sus carreras, la mirada desde las Ciencias Sociales, Humanidades y Artes y Diseño y los mensajes a los ingresantes.

Si tenés alguna duda **NO DUDES EN CONSULTAR**
en las siguientes **DIRECCIONES DE CORREO**

Facultad de Filosofía y Letras
ingreso2021@ffyl.uncu.edu.ar

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
ingresofcpys@gmail.com

Facultad de Artes y Diseño
ingreso@fad.uncu.edu.ar
o **ingresofadunc@gmail.com**

Facultad de Derecho
cursodeingreso@derecho.uncu.edu.ar

Facultad de Educación
ingresoeducacion@fed.uncu.edu.ar

2 Específica por carrera

Del **24 de noviembre al 10 de diciembre** (se confirmará fecha) en nuestra aula virtual de MOODLE. Recordá acceder con tu usuario y contraseña consultando el mail que colocaste al inscribirte.

[LINK AULA MOODLE](#)

Organización General:

- Requisitos de asistencia: 100%
- Cursado: común a todas las carreras.
- Evaluación: Predictiva - Global. Presentación y autocorrección de la totalidad de las actividades propuestas.

Propósitos del módulo:

En este módulo se evaluarán las siguientes competencias transversales, teniendo en cuenta los indicadores de logros que siguen:

COMPETENCIA	INDICADORES DE LOGRO
Reflexionar grupalmente sobre la importancia de la elección vocacional de la carrera en la vida personal e identificar algunos de los factores que inciden en la elección de la carrera.	<ul style="list-style-type: none">▪ Fundamenta su elección vocacional.▪ Reconoce los factores que incidieron en su elección vocacional.
Conocer la oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño y las competencias específicas requeridas para cada una de las carreras.	<ul style="list-style-type: none">▪ Identifica las diferentes carreras que ofrece la Facultad de Artes y Diseño.▪ Reconoce información y competencias específicas de la carrera elegida.

Además, queremos:

- Brindarte una cálida bienvenida
- Informarte
- Orientarte
- Aclarar las dudas que tengas o que te vayan surgiendo
- Que reflexiones acerca de tu elección y la fortalezcas
- Que sepas cómo organizarte en esta nueva etapa etapa (tanto en el Curso de Ingreso como a lo largo de la carrera que te propones iniciar).

Por ello, el objetivo de este Módulo de "Confrontación Vocacional" es brindarte un espacio de reflexión; un espacio para volver a pensar sobre tus gustos, aptitudes, limitaciones, motivos y proyectos a futuro.

Reflexionaremos sobre el rol del estudiante universitario para ingresar y permanecer en la Universidad.

En forma complementaria es necesario brindarte información sobre los alcances y límites de la carrera y diferenciarla de carreras afines, favoreciendo tu capacidad de discriminación, ayudándote a aclarar confusiones, a salvar dudas, fortaleciendo, de este modo, tu elección.

Para este último punto, **analizaremos las características y régimen de estudio de la carrera elegida**. Con el siguiente link podrás acceder a la **OFERTA EDUCATIVA** donde están enumeradas y descriptas todas las carreras de la Facultad. Si no accedes por el link, podés ingresar a www.fad.uncuyo.edu.ar/oferta educativa.

[LINK OFERTA EDUCATIVA](#)



NIVELACIÓN

Tramo Comprensión Lectora

INGRESO
2021

MÓDULO
1

Confrontación
Vocacional

1 GENERAL

2 ESPECÍFICO

MÓDULO
2

Nivelación

1 COMPRENSIÓN
LECTORA

2 ESPECÍFICO
POR CARRERA

MÓDULO
3

Ambientación
extendida

1 GENERAL





Nivelación

1 Tramo de Comprensión Lectora

Este tramo se cursa en el aula Moodle del **8 de febrero al 5 de marzo de 2021** según condiciones epidemiológicas. Fecha a confirmar.

[LINK AULA MOODLE](#)

¡Bienvenidos!

Hola. Mi nombre es Celia Ruggeri y soy profesora en Lengua y Literatura. He sido la encargada de elaborar el tramo de Comprensión Lectora para el Ingreso 2021.

La profesora Sandra Viggiani ha colaborado conmigo en la selección y revisión de los textos de todas las Carreras de la FAD.

*En esta propuesta te vas a **encontrar con un modelo de Comprensión lectora en tres simples pasos** que, además, va acompañado de una **grilla de autoevaluación** para que puedas ir monitoreando tus progresos y, en el caso de que lo necesites, puedas saber cómo ir mejorando.*

*También te encontrarás con **guías de cada uno de los textos** y, por último, una **evaluación** que servirá para monitorear tu comprensión lectora. En la evaluación, escogerás tus respuestas mediante la técnica de "Múltiple opción". La instancia de evaluación va acompañada de su correspondiente recuperatorio.*

Lo importante de este proceso es que mejores tu comprensión lectora a partir del desarrollo de tu autonomía.

También tendrás la oportunidad de evaluar el material de Comprensión Lectora, con tus aportes, a fin de mejorar esta propuesta para próximas implementaciones.

¡Te deseo mucha suerte y espero que tu ingreso sea todo un éxito!

Profesora Celia Ruggeri

Elaboración y producción de actividades y evaluación

¿Qué te proponemos en este Módulo?

El Módulo **Procesos de Comprensión Lectora** se dictará para todos los aspirantes de las Carreras de la Unidad Académica, a través del aula Moodle. (link en el inicio del capítulo).

Cuando ingreses al aula virtual, encontrarás un/a profesor/a tutor/a y todas las orientaciones necesarias para que puedas utilizarla.

Es importante que antes de comenzar hagas una **lectura de los textos**, pues te permitirá plantear tus dudas e inquietudes al profesor o intercambiar ideas con tus compañeros.

Este módulo tendrá una duración de 20 hs horas reloj.

Durante este período trabajarás con:

a

Los **textos 1 y 2**, a través de las actividades de aprendizaje, evaluación y autoevaluación que te proponemos en el aula virtual Moodle, para la aplicación del Modelo de Comprensión Lectora.

b

Los **textos 3 y 4**, para que apliques, de manera autónoma, el modelo de comprensión que practicaste con los textos anteriores, a través de las actividades del aula virtual. El texto 3 es el que se utilizará para la evaluación y, el texto 4 para la evaluación recuperatoria, en caso de que no apruebes la primera evaluación.

c

Por último, cuando termines el tramo, deberás completar una **Encuesta de Calidad** para que evalúes la propuesta de Comprensión lectora que te ofrecemos. Tus aportes son muy importantes para mejorar las próximas implementaciones.

[LINK ENCUESTA](#)

Propósito del Módulo

Competencia: Comprensión Lectora

Indicadores de Aprendizaje:

- Aplica estrategias de comprensión a diversos textos de estudio, específicos de cada carrera.
- Relaciona el texto con los datos del contexto de producción identificando el sujeto productor o autor, las intenciones y destinatarios.
- Postula el tema del texto.
- Reconoce el sentido de las palabras y las frases.
- Establece las principales relaciones que organizan el desarrollo de los contenidos.
- Jerarquiza la información.
- Representa la información mediante esquemas adecuados.
- Asume una postura crítica ante lo leído.
- Se autoevalúa y controla sus propios procesos de comprensión.

¿Cómo será la evaluación de este Módulo?

La evaluación será **virtual, sincrónica**, a través del aula virtual Moodle.

Cada texto se rinde una sola vez, por lo que es importante que tengas todo tu material completo, ordenado y revisado antes de comenzar a rendir.

Ser artista

Mgter. Mónica Pacheco

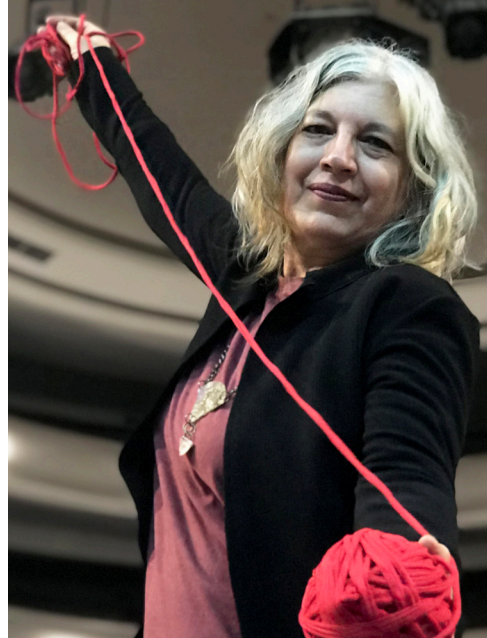
*Cátedra de Dirección Coral. Espacio Curricular Dirección Coral I
Dedicado a los ingresantes a Dirección Coral, marzo de 2019*

Este escrito no va a servir para darte respuestas, sino para ayudarte a reflexionar sobre el arte y llenarte de preguntas, cuyas respuestas, si tenemos éxito, van a ser diferentes durante tu carrera, y podrías seguir respondiendo, de distintas formas, en distintas etapas de tu vida. Esa es la intención. Seguir intentando respuestas equivale a permitirse seguir creciendo. Aquí va la primera pregunta:

¿Ser artista es ser creativo?

Tal vez sí, pero esto depende de muchos factores. Un instrumentista que toca en la orquesta sinfónica es un artista, también lo es un cantante lírico que interpreta algún rol en la ópera o un actor o una actriz que interpreta algún personaje en un drama o comedia; sin embargo, ninguno de ellos crea la música que toca o el texto que dice al público. Un artista plástico, más allá de los materiales y técnicas que use, crea su propia obra. Entonces debemos considerar que existen artes temporales, tales como la música, el teatro y la danza, que se conformaron durante la Modernidad apoyadas en un trípode: creador, intérprete y espectadores o audiencia. La característica que tendremos en cuenta es que esas artes temporales necesitan de un intérprete (individual o colectivo) para convertirse en realidad actual. Tendremos en cuenta, además, que cuando el intérprete es colectivo existe un intérprete principal: el director que coordina la interpretación del colectivo, intentando recrear el texto del creador (sea éste compositor o dramaturgo).

Si pensamos en estos tres roles, propios de las artes temporales, inferimos lo siguiente: el creador o compositor es



Mgter Mónica Pacheco. Foto: Natacha Ortega

quien imagina la obra musical o teatral y la cristaliza en un papel, los intérpretes deben convertir esos signos en música que suene o en texto actuado en una representación teatral, para finalmente entregar esa producción a los espectadores o audiencia.

Otras artes, tales como la escultura y la pintura, que ocupan un volumen en el espacio, tradicionalmente se denominaron “artes espaciales” y suponen un creador que una vez que concluye su obra, la muestra a los espectadores o consumidores.

Si estás pensando que es más creativo que los demás artistas quien crea una obra, no es una buena respuesta. Para ser intérprete es necesario, también, ser creativo. No es fácil apropiarse del discurso del creador, componer un personaje y recrear los textos con convicción (traduciendo aquello escrito anteriormente por alguien más a discursos sonoros y/o corporales). Además, mientras más antigua es la obra, más lejos estamos de la época y la cultura que configuran el contexto de creación y esto supone, además de creatividad, una importante investigación.

Este modelo (creador, intérprete y audiencia), bastante académico, se ocupa en la actualidad para “recrear” interpretativamente obras creadas en el pasado y funcionó sin problemas hasta que en el Siglo XX sucedieron algunas cosas importantes que mencionaremos después. Decimos que el modelo es académico porque en la música popular siempre hubo cantautores o músicos que inventaron la

música que tocaron, así como también en el teatro popular siempre hubo actrices o actores que crearon su propio discurso verbal y/o corporal, además de actuarlo. Por ello, podemos afirmar que no obedecen al modelo tripartito académico y son creadores e intérpretes a la vez.

Sin embargo, debemos pensar que, aun teniendo en cuenta este modelo tradicional, una obra musical podría ser actualizada de múltiples maneras (modificando los instrumentos que tradicionalmente tocaban u otras formas de recreación), así como una obra teatral podría resignificarse actualizando la puesta (vestuario, luces, escenografía, contexto) o los discursos verbales o corporales (sustituyendo palabras que hoy no se utilizan por otras en uso, o bien, omitiendo textos que pueden sustituirse por signos “dichos” con el cuerpo). Lo mismo ocurre con aquellas obras “espaciales” que “ubicadas” de diversas maneras en el espacio, expresan nuevas ideas. Las obras reunidas (ordenadas de alguna manera especial) y apoyadas en determinados conceptos (tal como sucede con los proyectos curatoriales actuales) son capaces de “decirnos” cosas que antes pasaban desapercibidas u ocupaban espacios discursivos menos importantes.

A partir del Siglo XX todo en el arte cambió. En el teatro el rol pasivo que ocupaban los espectadores se quiebra con la caída de la cuarta pared que propone K. Stanislavsky¹. Los actores y las actrices interactúan con el público de múltiples maneras, el público se integra a la obra, incluso creando textos. En la música, los creadores dejan partes sin componer sugiriendo o no alguna pauta al intérprete, o bien, dejan libradas al azar las partes constitutivas de obras incompletas, que Umberto Eco denomina “abiertas”. Existen ejemplos musicales que, tal como sucede con el teatro, permiten al público integrarse a la creación.

Por otra parte, desde las artes visuales aparecen movimientos que permiten al espectador generar o completar la obra o parte de ella, participando activamente en la creación, tales como los chorros

de pinturas lanzadas al río Mapocho en Chile por la gente (a instancias de algunos artistas), donde el agua del río termina de “armar” la pintura que lanza el público como una fuerte protesta en relación con la contaminación. Algunas de las esculturas creadas durante el Simposio UNCUYO de 2017 en nuestro campus son ejemplos de obras abiertas: una de ellas parecía esculpida a la mitad porque una de sus mitades presentaba una figura y la otra era solo la piedra original. Cada uno de los miles de espectadores posibles puede imaginar múltiples significados respecto de aquello que falta esculpir, pero también respecto de las formas esculpidas, ya que no son formas naturalistas, sino simbólicas.

Todas estas nuevas formas de “hacer” arte traen consigo quiebres y tensiones a los modelos tradicionales que deberíamos pensar, para crear al menos un par de respuestas. Inventando respuestas, aunque sean efímeras o precarias, seremos todos creativos.

¿Ser artista es entrenarse en una sola disciplina?

La Modernidad se empeñó en dividir las artes a través de las disciplinas que cada una supone o “encierra”, al mismo tiempo las ciencias se fueron separando para asumirse en relación con un objeto determinado. Hoy sabemos que es una gran torpeza pensar que los seres humanos tenemos un cuerpo que debe tratar solo la medicina y una psiquis de la que se ocupan la psicología o la psiquiatría. Nuestra mirada holística actual nos propone que toda enfermedad del cuerpo trae consigo un correlato psicológico y viceversa. Del mismo modo, las disciplinas artísticas se han indisciplinado. Si analizamos una *performance* contemporánea, observaremos cómo los actores cantan y los músicos actúan, tanto que a veces no podemos distinguir de qué disciplina provienen los artistas. Podemos encontrar cientos de ejemplos actuales, pero para dar cuenta de esta situación mencionaremos la obra de Ricardo Villarroel en la que el público tira pintura al río Ma-

pocho. Los *performers*, sin decir ninguna palabra, se visten de maneras particulares (uno de ellos con bolsitas de plástico que representan la principal contaminación del agua del río), actúan mostrando con gestos al público que deben tirar la pintura al río, algunas personas se resisten porque no desean contaminar el agua, otro *performer* dice un texto poético a través del cual explica que esa pintura es orgánica, hecha con verduras, acaricia las aguas y las pinta. Pero el río, como toda la naturaleza, tiene su propia “voluntad” y hace uso de ella para dar a luz una obra plena de espejos de colores, agua y brillo, que reúnen la “voluntad” del río y del sol, con el deseo del público y de los artistas.

Esos mágicos espejos de colores móviles, que fluyen en las aguas del río y con ellas se van, configuran una pintura o una escultura hecha de agua y sol, obra que se une a la actuación de los artistas que expresan movimientos con sus cuerpos, que pintan el río con sus piernas, brazos y manos-pincel, que visten ropas hechas con signos de contaminación, que reparten pintura a un público colectivo con gestos determinados, que recitan textos conmovedores y hacen reflexionar. También la obra incluye música. Uno de ellos dice: “¡Silencio! Escuchen como el agua canta”, pero él acompaña el canto del agua con palabras cantadas (que se refieren a ella), haciendo repetir al público los cantos con los movimientos de sus brazos: “fresca, cristalina, suave, sonora”. ¿Estos artistas son pintores? ¿Son escultores, actores o poetas? ¿Son músicos? ¿Acaso este último es cantante o se trata de un nuevo director coral? El etnomusicólogo Blacking propone que está haciendo música porque su producción es *sonido humanamente organizado*.

¿Ser artista es crear obras de arte?

Para contestarnos esta pregunta vamos a necesitar de prácticas artísticas acompañadas de reflexiones y de reflexiones acompañadas de prácticas artísticas. Las clases de arte de todas las carreras de la FAD pueden desarrollar este bucle (acción – reflexión – acción), de este modo

podremos encontrar respuestas combinando las prácticas con la teoría.

Sobre la experiencia que hemos relatado, podemos decir que el colectivo artístico del río Mapocho eran personas formadas en diversas disciplinas artísticas (literatura, artes visuales, música y teatro) capaces, no sólo de conmover al público y hacerlo reflexionar sobre la importancia del agua y el indispensable respeto a la naturaleza, sino de involucrarlo en la creación de una obra de arte que exprese el deseo de dar continuidad al planeta con acciones humanas que no sean contrarias a la “voluntad” de la naturaleza.

Para múltiples pensadores de la Modernidad (cuyos textos están por cientos en nuestra Biblioteca integrada de la FAD), esta experiencia artística no sería una obra de arte porque:

Es **efímera**. Si una obra de arte debe ser trascendental y universal, estas acciones, que no se cristalizan en un cuadro o una escultura situada en un museo o sala de arte, podrían no configurar una obra artística. Sin embargo, la experiencia podría filmarse y subirse a las redes, adquiriendo así un carácter mediático global.

Esta obra es **local** y no tiene pretensiones de universalidad. Si la universalidad, condición inherente a la obra de arte para la Modernidad, es que su interés trascienda las fronteras, todo nuestro planeta corre serios riesgos de eclosionar debido a la contaminación, es decir, nuestra obra en cuestión trasciende las fronteras regionales. Si no fuera así, tampoco hoy importa, porque el arte actual no necesita que Europa, Estados Unidos u otro espacio lo legitime como tal. Respecto del lugar, creemos que una sala de concierto, un museo, una sala de arte o un teatro son espacios vigentes creados para cierto arte, pero la propuesta de socializarlo, haciendo participar al público mediático en las redes o de forma presencial-casual, integrando a los transeúntes, interactuando con el agua del río, con las verduras de algún mercado, con el sol o la luna, pueden ser ideas fértiles y creativas.

Posiblemente la belleza, que fue un atributo indispensable en la Modernidad

para considerar algo como obra de arte, esté muy presente en nuestra obra a través de los reflejos en el agua del río y los textos literarios; sin embargo, alguien vestido con bolsas de plástico rotas o con botellas de plástico colgadas con piolas es sumamente **desagradable**. Entonces nos preguntamos si es realmente necesario que una obra de arte sea bella. Tal vez no, tal vez solo sea necesario que nos conmueva.

Nuestras respuestas pueden ser como el arte posmoderno: efímeras, locales y hasta desagradables, pero serán nuestras y estarán comprometidas con el entorno, con el espacio en el que caminamos, con el agua que tomamos y con nuestro mundo, que necesita fuertemente de los artistas para intervenirlo creativamente, para jugar con él y para cambiarlo.

BIBLIOGRAFÍA:

BLACKING, John (1974). How musical is man? University of Washington Press.

DURT, Thurston (1975). The interpretation of Music. Londres: Hutchinson & Co Ltd.

DUSSEL, Enrique (2005). Transmodernidad e Interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. Bogotá, D. C.: Nueva América.

1. Si imaginamos un escenario con tres paredes (en el fondo y a ambos lados), la cuarta sería una pared imaginaria que existe al frente, es decir, entre los intérpretes y el público. Por ello la ruptura de esta pared supone: el vínculo de los intérpretes con el público, la interacción entre ambos y la posibilidad de integrar al público a la obra.

Sobre el Tecnovivio en el Teatro

Ricardo Dubatti



Dentro del campo del arte, desde hace muchos años, se discute sobre la cuestión de lo temporal y la unicidad. Observado las distintas prácticas artísticas, encontramos algunas que perfilan su objeto de estudio de manera aparentemente sencilla, debido a que el resultado es único. Tal es el caso de disciplinas como la pintura o la escultura, en las que encontramos un objeto de estudio fácilmente determinable como tal, la obra es un objeto material irreplicable. Debemos considerar una doble posibilidad sobre esta noción de “unicidad” para nuestro estudio: en un primer caso, como objeto material único, delimitado, tal como un cuadro; en un segundo caso, como objeto contenible, tal es el caso del cine o la música, en el que contamos con una cinta fílmica o un archivo digital que clausura la pieza, la cierra y la delimita. Si bien un film puede ser modificado, se suele trabajar con una versión oficial de la película, construida de manera específica, como una serie de

acontecimientos filmados y determinados como un objeto cerrado. Más allá de versiones extendidas, alternativas, o alteradas, el acontecimiento fílmico como resultado final se presenta como único en construcción y se repite siempre del mismo modo como unidad.

¿Qué pasa con el caso puntual del teatro? Encontramos que el teatro posee un problema muy peculiar: su parte carnal, corporal, efímera. Según la Filosofía del Teatro, el teatro se construye con la presencia, interacción y complicidad de un actor y su cuerpo delante de un espectador activo, que comparten unas coordenadas específicas, que remiten tanto al mundo cotidiano como a un mundo poético, un mundo otro metafísico. El teatro acontece en un “aquí y ahora” común del actor y el espectador, es un acontecimiento convivial, una re-orientación que comparten ambos. Ahora bien, contemplando esta cuestión de lo corporal y de coordenadas espacio-

temporales singulares, podemos afirmar que el convivio en general, y por ende el específicamente teatral, se trata de un acontecimiento aurático. El concepto de aura fue desarrollado por Walter Benjamin, y definido por él como “toda manifestación de una lejanía por cercana que sea”. En otras palabras, un objeto aurático consiste en un objeto inscripto en una temporalidad, una suerte de experiencia que se “acumula” sobre un objeto mientras este se desplaza a lo largo del tiempo y de la historia. Lo aurático de una obra como *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci, está en el hecho de que ese objeto se presume que estuvo frente al autor, y que continuó más allá de su creador, siempre ocupando alguna coordenada específica, dándole una ubicación en el tiempo y el espacio a lo largo de la historia.

Esta definición del teatro como hecho convivial deja de lado al texto como la constitución específica de lo teatral heredada de la concepción aristotélica de la tragedia. El Teatro está en el acontecimiento de la escena, por lo que, para estudiar el teatro, debemos estudiar un objeto que no se puede capturar en su plenitud: el hecho físico, efímero, que ocurre y se esfuma inmediatamente se produce. El acontecimiento teatral, por más que se repita una infinidad de veces, nunca es exactamente el mismo ya que siempre se encuentra en desplazamiento sobre la linealidad del tiempo y esos cuerpos que presenciamos ya no son los mismos (cabe

recordar la obra *Fractal*, de Rafael Spregelburd, donde se juega con la idea del hombre como unidad a pesar del cambio total de células del cuerpo, en un lapso de tres años). El convivio teatral se produce de modo análogo al concepto de atleta del corazón de Antonin Artaud: “es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de emoción humana tienen su respiración propia”. Esta idea de Artaud nos permite pensar y ejemplificar el nexo entre el cuerpo y las acciones unidos por la irrecuperabilidad del tiempo y de los cuerpos.

Desde 1936, año en el que Benjamin publica su artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el avance tecnológico ha ido creciendo progresivamente a un ritmo asombroso y la tecnología ha ido ganando cada vez mayor protagonismo en lo que respecta a las interacciones sociales. Hoy experimentamos la sensación de estar siempre “conectados”, con fronteras que se han reducido a límites superfluos, tanto a nivel de mercados como en el aspecto comunicacional. El internet y sus posibilidades comunicativas, sumados al avance de la conexión continua a la red y una preocupación constante por su velocidad, ha resultado en un rotundo cambio y un crecimiento salvaje de los medios masivos, que invaden cada vez más espacios y generan toda una serie de modificaciones en la forma de concebir y entender las relaciones sociales. Las fronteras se



borran, uno puede simplemente “hablar y verse” con un desconocido en Europa desde el propio comedor mientras se “habla” con un familiar en Asia menor. Lo mismo ocurre con la reproducción, por ejemplo, de las obras de arte, que ya no esperan en los museos a la llegada del espectador, sino que salen al encuentro del internauta.

Estas nuevas relaciones funcionan como una extracción del mundo cotidiano a un espacio no-físico e igualador, eliminando las coordenadas del tiempo y el espacio, la interacción realmente directa de los cuerpos. Es una cercanía aparente, que no es tal y que se vincula con la necesidad de suprimir progresivamente los tiempos muertos. Esta posible supresión genera una nueva forma de pensar la distribución y la explotación de la información en esta no-espacialidad: el cuerpo de los objetos se borra, y finalmente son recortados como meras ideas, fragmentos de esos objetos. La obra de arte, al “colgarse” en internet, es simplemente una representación lumínica del original, por lo que “conocer” los objetos mediante el internet implica no conocer realmente los objetos como acontecimiento físico, sino sustraerlos de la temporalidad de la historia. Esto genera una atrofia del aura. El espacio, como un espacio no-físico, se comparte por quienes participan, pero altera la modalidad. Se genera una variación del convivio al ser intermediado por la tecnología: un tecnovivio.

Como hemos mencionado, cada vez los avances tecnológico-comunicativos se expanden en busca de nuevos espacios, y el teatro no es la excepción. En los últimos años se han visto cada vez más intentos de introducir elementos tales como cámaras, pantallas, proyecciones, conexiones mediante el internet, entre otros recursos. En algunos casos, la tecnología se incorpora como un elemento adicional, acompañando o matizando el accionar de los actores. Esto no es nuevo, cabe recordar el trabajo que Bertolt Brecht realizaba ya por los años veinte para algunas de sus obras en busca del distanciamiento y de la estimulación del espectador me-

dante la fractura de la tridimensionalidad y las nuevas posibilidades de ruptura con la ley de exclusión del no retorno dentro del contenido. En la actualidad se ha llegado a dar cada vez más cabida hasta tratar de convertirse en un elemento central y que hasta llega a ponerse por sobre el cuerpo del actor, lo cual nos lleva a plantearnos toda una serie de problemas. ¿Qué pasa con los nuevos usos de la tecnología en el teatro actual? ¿Qué pasa cuando la escena se convierte en un vehículo para la tecnología de la comunicación y abandona los cuerpos? Ante todo, debemos remitirnos a la concepción de teatro que maneja la Filosofía del Teatro antes mencionada: sin cuerpo presente, no hay teatro como tal. Es necesario que el cuerpo aparezca en escena, o participe nítidamente desde la extra-escena, que se comparta el espacio, para poder convertir al acontecimiento en un acontecimiento teatral, en una poiesis teatral. El tecnovivio que genera la grabación de la imagen, siempre que hablamos del cuerpo totalmente ausente, produce el borramiento del cuerpo mostrado, la supresión de las coordenadas comunes con el espectador y la atrofia del aura del convivio teatral, con la subsecuente supresión fundamental de la retroalimentación. Mientras el caso de la grabación en tiempo real puede respetar una cierta interacción desde la construcción interna de la puesta, el caso de la grabación cerrada sin cuerpo rompe con el acontecimiento teatral. No podemos hablar de teatro cuando ya no concurre al convivio el cuerpo del actor. El mismo caso se aplica a las interacciones mediante conexiones con el internet. Ese no-espacio que absorbe los cuerpos no permite que estos tengan una interacción real directa, a pesar del intercambio técnicamente posible entre los individuos.

La teatralidad, como fenómeno antropológico de la organización de la mirada del otro, existe internamente, pero ya no se trata de una teatralidad específica del teatro. Se subordina según el uso de la técnica y el modo de emplear los recursos según sea el caso dado, respetando sus características propias que absorbe,

por ejemplo filmicas. Nos encontramos ante un acontecimiento que no es teatro, pero que tiende a ser pensado como tal debido al fenómeno de la transteatralización, el traspaso de elementos teatrales a la vida cotidiana o a otras disciplinas. Podemos tomar como ejemplos o bien el discurso político visto como actuación, o bien el caso de cierta apropiación desde la tecnología del concepto de teatro, tomado de su etimología griega, como espacio para mirar (nos referimos al home theater, visto como una suerte de versión hogareña del dispositivo teatral). Las imágenes en la pantalla de proyección o del monitor son tratadas como elementos teatrales reales, como cuerpos presentes, pero desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, ontológicamente no serían cuerpos presentes, sino versiones mediatizadas de acontecimientos fijados, cerrados. Versiones que son extraídas de lo temporal, que son congeladas en una

única posibilidad perpetua y siempre idéntica. Un cuerpo real no puede ser ni congelado ni extraído del tiempo. En la cultura in vitro, lo convivial se esfuma en el aire, la tecnología no puede capturarlo más que como registro y como mediación, pero no puede asumir ese cuerpo. En el teatro, los cuerpos deben interactuar entre sí: solo un cuerpo puede captar realmente a otro cuerpo como acontecimiento. Ambos usos tecnológicos sustraen el elemento fundamental: el cuerpo. El cuerpo no puede ser desmaterializado, no se puede suprimir su territorialidad, es decir, el acontecimiento en su tiempo y espacio dados así como su retroalimentación palpable del momento. El signo sustituye lo ausente, pero el cuerpo no puede ser totalmente sustituido. Para que la acción sea posible siempre tiene que haber al menos un cuerpo en escena, acompañado de un cuerpo espectador y una mutua complicidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARTAUD, ANTONIN, "Un atletismo afectivo", en *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- BENJAMIN, WALTER, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- DUBATTI, JORGE, "El teatro como acontecimiento", en *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- GAUDREAU, ANDRÉ, "Del cine primitivo a la cinematografía-atracción", *Secuencias*. Revista de Historia del Cine, No 26, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- NAUGRETTE, CATHERINE, "Brecht y el teatro épico", en *Estética del teatro*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2004.
-

RevistaExperimentaDosmil19.

Disponible en: <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/sobre-el-tecno-vivio-en-el-teatro-ricardo-dubatti/>

1. Si imaginamos un escenario con tres paredes (en el fondo y a ambos lados), la cuarta sería una pared imaginaria que existe al frente, es decir, entre los intérpretes y el público. Por ello la ruptura de esta pared supone: el vínculo de los intérpretes con el público, la interacción entre ambos y la posibilidad de integrar al público a la obra.

Introducción al método de las acciones físicas

Justo Gisbert. Mayo 1986

CUADERNILLOS DE DIVULGACIÓN
INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS TEATRALES
SECRETARÍA DE LA NACIÓN

Lo que voy a intentar hacer en estos encuentros, será retransmitirles una técnica de trabajo del actor; la que se desprende del llamado “MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS”, método que como todos saben se debe a las investigaciones de C. Stanislavsky y que en nuestro país recibieron un invaluable aporte en la tarea docente de RAÚL SERRANO.

Podríamos decir que a nuestro modo de ver, existen dos grandes corrientes formativas: la que se apoya en la memoria emotiva y sensorial del actor, por un lado y el método de las acciones físicas por el otro; ambas tienen como común denominador conseguir la aparición de estados emocionales en el actor. Este es el punto de contacto que hace que digamos que no existe contradicción entre los objetivos de ambos métodos. Lo que sí existe son discrepancias profundas sobre cómo llegar a lograr ese objetivo. Dejemos de lado las “escuelitas”, “docentes”, y “profesores” que andan dando cursos y que en realidad son un potpurri de lo que pudieron pescar aquí o allí (en el mejor de los casos).

En términos generales la labor del actor en escena implica recrear la conducta humana, recrear comportamientos humanos, comportamientos a los cuales deberán corresponderle determinados estados emocionales. Lo que se intenta entonces es dejar de lado un teatro viejo en el cual bastaba con que los actores se plantaran en el escenario, tomaran aire y largaran parlamentos claros para que se entendieran. Pero como se supone que a los personajes que representan esos actos,



Caricatura de Raúl Serrano

les “pasan cosas”, entonces la tarea del actor era decir fuerte y claro simulando un estado emocional. Es así como aparecen los “cliches” y la mentira en el escenario.

Si acordamos que el teatro, el hecho teatral es una de las ramas del arte, conengamos entonces que en el hecho teatral debe estar presente la **creación**, y si convenimos también que el teatro es un arte colectivo, en el cual intervienen autor, director, actores, etc. estos últimos, los actores, deberán aportar su creatividad. Por eso decimos que la tarea del actor es recrear (no representar) la conducta humana en las condiciones de la escena. El actor que enfoque así su tarea estará acometiendo un hecho que por lo menos en sus objetivos pretende ser artístico.

En la última etapa Stanislavsky investiga cómo llegar a la emoción a partir de un trabajo más concreto (la interrelación, el uso de las acciones modificadoras) es decir está hablando de la aparición de la emoción como **consecuencia** y no como objetivo.

En la interacción humana encontramos esta característica en la cual yo, realizando un trabajo, sobre cualquier elemento, voy modificándolo y esta modificación del elemento, sobre el que trabajo, me modifica a mí. En las situaciones de la vida cotidiana las emociones aparecen como consecuencia de algo, de una interrelación, de los comportamientos. La emoción es una consecuencia no buscada. Nadie se propone emocionarse. Nadie se sienta a emocionarse. En esta relación del individuo con el ámbito en que se maneja, es que aparecen las emociones. Y por qué no en el escenario. Si coincidimos en esto, si coincidimos en la aparición de los estados emocionales como consecuencia de la relación del individuo con su medio y del **trabajo** que este individuo realice para modificarlo, lo que deberemos encontrar es sobre qué elementos debe trabajar el actor. ¿Acaso sobre los textos, tomando de estos únicamente el intercambio verbal de los personajes? Nosotros consideramos que no. No es suficiente saber solamente qué dicen los personajes para poder desentrañar ese complejo mundo de conductas, comportamientos, conflictos, y acciones que se esconden detrás de toda situación dramática.

En su ensayo crítico sobre el método “DIALÉCTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR”, SERRANO propone a la **estructura dramática** como el elemento sobre el cual debe trabajar el actor.

En ese sentido, en el análisis de esa estructura, de los elementos que la integran, sus definiciones y la forma de abordar el trabajo con ellos que Serrano hace, a nuestro entender, su mejor aporte en la investigación de una metodología, un sistema de trabajo concreto mediante el cual el actor puede transitar ese camino complejo que lo llevará a convertirse en personaje.

Decíamos que en los libretos tenemos solamente, claramente expresados, qué dicen los personajes.

Pero no tenemos para nada claro **qué quieren**, cuáles son los comportamientos que acompañan a estos parlamentos

y cuáles son los estados emocionales que corresponden a los actores, diciendo, estos textos, digo, no nos dicen esos estados en el mejor de los casos, porque a veces aparecen acotaciones como: angustiado, hilarante, enojado, etc. En el terreno de lo ideal, desde la óptica del autor está muy claro que al personaje le “pasan cosas” (sentimientos), pero solamente en el terreno de lo ideal, es decir hasta aquí el personaje tiene existencia ideal pero sucede que nosotros tenemos que ver a estos personajes en acción y aquí y ahora, y entonces, emociones que ha pensado el autor, pueden o no corresponderse con las que transitan aquí y ahora el actor en escena. El actor tiene que transitar las situaciones conflictivas de los personajes. Nosotros creemos que mucho más positivo que un extenso análisis de mesa caracterizando psicológicamente a los personajes, los por qué de sus acciones, de sus emociones, será una investigación orgánica de la situación o conflicto a partir de las improvisaciones.

La improvisación es una investigación en el terreno de lo práctico hecho con el cuerpo y la mente en la cual el actor va a tener que acometer en nombre propio la tarea que tiene el personaje en el terreno de lo ideal. Nosotros creemos que es infinitamente superior esa investigación práctica. Por otro lado y en términos generales la teoría es producto de la investigación práctica. Nosotros creemos poder teorizar acerca de algo pero hasta que no lo vemos en la práctica, esa teoría no se confirma. Por eso proponemos este tipo de investigación, haciendo, trabajando. Acordamos que el único material con que cuenta al comienzo de su tarea el actor es el texto. ¿Entonces es el texto el objetivo de su trabajo?

Sí, pero no como parlamento a decir sino el texto como contenedor de una estructura dramática que yo tengo que descubrir. Después veremos que además de encontrarla tengo que ir creándola. Si yo tomara los textos simplemente como parlamentos a decir sería un decidor y no un actor. El actor debe encontrar su conducta más allá de lo que dice. En nuestro cuerpo deberán aparecer las emociones por-

que el personaje no existe concretamente. El actor debe investigar y es a él que le deben suceder cosas. Decimos que para que aparezca esta bendita emoción debe trabajar sobre la estructura dramática.

Empezaremos a analizar los elementos que la componen. Para que se concrete un hecho teatral, es imprescindible la aparición de uno o más sujetos, es imprescindible que este sujeto esté en algún lugar (la nada no existe) entonces es necesario un entorno. Para que este hecho literario además sea teatral, sea material dramático, tendrá que haber una situación conflictiva sino no será teatro. Entonces la estructura dramática está compuesta por: sujeto, conflicto, acción, entorno y el texto. Cinco elementos de los cuales a nosotros solamente nos acercan uno que es el texto. Pero tenemos que tener en cuenta que el texto es solamente uno de los componentes de la intercomunicación humana, que es el lingüístico, el verbal. Las palabras sin los componentes restantes de la comunicación, sin la intencionalidad, el gesto, etc. nos dejan sin entender, sin saber qué se quiere decir, nos aclaran descriptivamente algo, pero si la intencionalidad y otros elementos faltan, no nos aclara nada.

Ejemplo:

Hijo: Mamá, hay café?

Madre: No

Hijo: "Putá"

Si yo tomara solamente el elemento verbal, escrito sin ninguna acotación puedo entender que el hijo insultó a la madre, cuando en realidad (este es un ejemplo tomado de lo que sucedió hace unos días en mi casa) todo el comportamiento físico, gestual que acompañó la reacción del hijo, estaba señalando una situación de fastidio o resignación, transformando totalmente la significación e intencionalidad de la palabra "puta".

Es decir que el resto de los elementos que no aparecen en la comunicación verbal, los comportamientos, es lo que tenemos que encontrar. Los personajes no van a saltar desde las hojas y se van a transformar mágicamente en accionadores. Vamos a ser nosotros en las condiciones de la escena.

Entonces es nuestro comportamiento el que va a estar ahí. Dos son los caminos para encontrar y realizar comportamientos; uno sería el de pensar comportamientos adecuados para esta situación que estoy leyendo y luego cuando realizo la escena repetir lo pensado (poco creativo). El otro camino, que es el que nosotros proponemos es investigar en la práctica cuál sería el comportamiento mío en esa situación. Para la cual me basta plantearme la situación conflictiva e improvisarla proponiéndome yo resolver este conflicto, de esta manera lo que yo hago es asumir el conflicto del personaje e investigar en la práctica qué me sucedería a mí en estas condiciones, tendré así la posibilidad de encontrar yo mismo mis estados emocionales.

Texto obra colectiva

Autor - director - actor

Actor M: ¿Y cuando no hay un texto sino un conflicto propuesto y de ahí tenemos que hacer surgir una creación grupal?

Gisbert: En ese caso la tarea del actor es asumir la tarea de resolver el conflicto en nombre propio a partir de sus propios impulsos. Las últimas creaciones de uno de los autores más importantes que tenemos, Roberto Cossa, (hablo del "Viejo Criado" y de "Ya nadie recuerda a Frederic Chopin") fueron trabajadas de esa forma. En estas obras surgen los textos finales como consecuencia de este trabajo. Yo trabajé en "Chopin" haciendo esta experiencia donde el autor propone situaciones y los actores investigamos estas situaciones, la resolución de estas situaciones le propone al autor nuevas imágenes. Por supuesto que los textos (las palabras) que surjan en las improvisaciones son circunstanciales, son los comportamientos y la solución de los conflictos lo que sirven al autor; que después pondrá sus propias palabras.

Actor M: De esa manera seríamos un poco autores.

Gisbert: Pero la obra será del autor, cosa que no debemos negar. El hecho teatral es un fenómeno colectivo, de lo contrario el autor debería contentarse con que se leyera sus obras pero si lo que tenemos

que hacer es recrear sus obras aquí y ahora todas las noches, debemos acordar que faltan muchos elementos, director, actor, escenógrafo, iluminador etc. ¿Es el autor el único creador? ¿Los demás entonces son peones? Si acordáramos que tan creativo como el autor es el director ¿qué rol jugarían los actores? Si nosotros no nos conformamos con ser meros reproductores de la conducta indicada por el autor o por el director, entonces nos toca una parte importante en este hecho creativo. Entonces la cosa no es tan sencilla, porque entre el terreno de lo ideal del autor y del director, pensado como consecuencia de la lectura del texto, ya, hay un espacio; el actor no puede ver las imágenes que vio el autor cuando escribía tampoco puede ver las que seguramente tiene el director. Concretar el hecho teatral sería eliminar a la mínima expresión la distancia que hay entre las imágenes del autor con las del director, con las que puede concretar el actor. En esta mínima distancia lograda estaría el hecho teatral. Para lo cual nadie puede erigirse en dictador de la obra, cuestión que tendrían que entender ciertos directores.

Volvemos al tema que nos preocupa que es el actor volcado al trabajo con la estructura dramática.

Estos elementos tienen una característica; están dialécticamente relacionados. La modificación de uno de los elementos de la estructura dramática modifica a los restantes elementos. El sujeto puede modificar al otro sujeto, al entorno, con proponérselo. A su vez este otro sujeto puede modificar al primero y el entorno modifica al sujeto y aún un entorno de determinadas características en el comienzo del trabajo, como consecuencia de una tarea del sujeto sobre él en el sentido de ir modificándolo se irá transformando, produciendo en sí una nueva modificación. Es como consecuencia de esta tarea modificadora, que el actor conseguirá sus propios estados emocionales. Nosotros decimos que el conflicto es el choque de dos objetos opuestos, y no caeremos en la trampa de entender el conflicto como una situación afligente.

Actor B: ¿Conflicto con antagonismos?

Gisbert: Exacto. Entendido así aparecerán distintas categorías del conflicto. Conflicto con el entorno, con otro sujeto, etc. Esta categoría (entre dos sujetos) es la que más crece varía, porque los sujetos se modifican continuamente en este devenir e intentar solucionar equis situación. Yo empiezo a accionar sobre el otro sujeto para conseguir mi objetivo y el otro reacciona, es decir acciona espontáneamente a partir de lo que yo hago con él, pero como reacciona para conmigo yo reacciono de la misma manera en una nueva instancia, por lo tanto la situación se encuentra en un nuevo estadio. Lo que debemos entender, es qué es lo que yo quiero, cuál es mi objetivo. Como consecuencia de esta tarea aparecerán estados emocionales propios de la situación aquí y ahora. Una tercera categoría será el conflicto de uno mismo: es el estado de conflictividad interna. Este conflicto aparece como consecuencia de yo querer una cosa y que haya algo en mí mismo y no un elemento externo, que me lo impide. El ejemplo más claro es el que me pone en contradicción con la conducta socialmente aceptada, en general estos conflictos son de carácter moral. El sujeto no está en relación conflictiva con otro sujeto o con el entorno, sin embargo, algo le pasa. Está en relación conflictiva de alguna manera, sino no sería una situación dramática. (Tengo ganas de beber pero me hace mal y no hay nadie que me lo impida, ni en el entorno ni otro sujeto), este individuo está en conflicto consigo mismo.

Decimos “MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS” y yo entiendo que para resolver un conflicto puedo accionar con el entorno o puedo accionar sobre otro sujeto, pero qué pasa cuando el conflicto es interno; cómo funciona ahí el método. Ya dijimos que nadie se sienta a conflictuarse, los conflictos internos nos sorprenden haciendo algo y aquí se conecta el método; cuando estoy realizando x tarea en mi casa y me sorprende un pensamiento conflictivo (podría ser: estoy lavando los platos y tengo ganas de

fumar pero no debo), aquí el conflicto se visualiza con dos opciones, una es seguir lavando los platos, otra voy a buscar los cigarrillos, el encendedor y fumo; una acción posible es seguir lavando, y la otra es ir a buscar los cigarrillos; la contradicción entre estas dos posibilidades de accionar es la que seguramente hará que mi comportamiento para con lavar los platos no sea el que tengo habitualmente al realizar esta acción; lavaré de alguna manera distinta como consecuencia de estar atravesando una situación conflictiva. Además si yo trabajo a fondo la posible solución del conflicto (que será pensar permanentemente en la dualidad seguir lavando o ponerme a fumar) seguramente aparecerá una tercera acción no planificada que podría ser supongamos tirar violentamente el trapo de lavar, o el jabón, es decir lograremos así comportamientos espontáneos.

Actor N: Vos mencionaste que uno para sentarse y conflictuarse, viene de otra situación, en teatro para llegar al conflicto estar sentado deviene de otra situación. ¿El conflicto interno deviene de otro conflicto?

Gisbert: Esto que decís tiene que ver con “las condiciones dadas” o “circunstancias dadas”, que sumadas al lugar en que transcurre la situación, conforman el entorno. Más adelante tu pregunta se aclarará cuando veamos la totalidad de los elementos que integran la estructura dramática.

Actriz B: Yo creo que esta última duda surgió de una lógica, para el que no maneja este método; confusión entre lo que es la palabra conflicto, acá conflicto es oposición de dos fuerzas y también internamente es oposición de dos fuerzas.

Gisbert: Exacto, para nosotros conflicto siempre será oposición de dos fuerzas; también en el conflicto interno.

Si bien es cierto que nosotros dejamos de lado todo lo que sean ejercicios de memoria emotiva, no dejamos de lado ejercicios de sensorialidad; todo lo que tenga que ver con la preparación del actor a partir de esta situación, concreta, específica de la tarea actoral, que es, que instrumento e instrumentista son la mis-

ma cosa; afinar el instrumento significa tener entrenada nuestra capacidad orgánica. El primer año lo tenemos estructurado de esta manera: lo dividimos en tres partes una primera dedicada a todos los ejercicios de sensorialidad, espontaneidad, juegos teatrales, que tengan que ver con la metodología, orientados al desarrollo de la espontaneidad, en la segunda parte vamos a la cuestión que está más entroncada con la teoría; desde este punto de vista tomamos la acción y hacemos ejercicios donde lo único que se pide son acciones dándole a éstas distintas características; se le pide al alumno que realice una acción que tenga distintos “para qué”, porque hay tendencia a buscar el por qué de la acción, para encaminar las acciones desde nuestro punto de vista; sugerimos olvidarse del por qué de la acción que lo conecta con las motivaciones psicológicas del personaje.

(Gisbert sugiere a dos alumnos que pasen al frente) uno deberá sentarse de espaldas al otro que permanecerá de pie a unos pasos más atrás. “Tu objetivo (indica Gisbert al que está parado) será llegar hasta donde está tu compañera sentada y teparle los ojos con tus manos; y el tuyo (al que está sentado de espaldas) será evitar que te los tape. No podés darte vuelta si no escuchas ningún ruido o señal que te alerte. Comiencen”. (El alumno que está parado comienza su tarea de acercamiento. Al segundo paso, el piso del escenario cruje y quien está sentado se da vuelta). “Aquí tenés un primer dato a tener en cuenta, el escenario cruje, es decir el entorno te complica la situación, busca la forma de no acercarte sin que esto suceda nuevamente, de lo contrario no vas a poder lograr tu objetivo de acercarte” (señala el docente). (Se repite la situación una y otra vez hasta que finalmente logran llegar al final del ejercicio).

Gisbert: Como ustedes habrán podido observar el ejercicio fue muy interesante en varios sentidos. En primer lugar, el hecho de tener un objetivo muy concreto cada uno de ellos, los mantuvo muy concentrados. En segundo lugar a ninguno de ellos les sirvió, “hacer como que”, (hacer

como que no hago ruido, hacer como que escucho) sirvió, que para conseguir sus objetivos tuvieron que comprometerse en nombre propio. El uno para “encontrar” la forma de acercarse sin hacer ruido y poder sorprenderlo y el otro para detectar cualquier signo que lo alertara de la proximidad del primero (ruido, sombra, sonido de respiración, etc.).

Pudimos observar cómo los datos del entorno (el escenario cruje) modificaron el comportamiento de quien tenía que sorprender al otro. Es decir hemos estado trabajando con la estructura dramática del conflicto, (dos sujetos con objetivos contrapuestos), el entorno, etc.

Como consecuencia del trabajo con estos elementos aparecieron los comportamientos de los protagonistas de la situación, que están trabajando en nombre propio y que consiguen comportamientos absolutamente naturales, orgánicos, propios, no imitación de nada.

Aquí podemos hablar del rol de la concentración, concentración que surge de la atención puesta en la tarea a resolver.

Nosotros decimos, si el conflicto es matar una araña nunca se debe imaginar una araña chiquita, ésta debe ser gigantesca. (Esto está relacionado con la tendencia que se tiene a subestimar el conflicto, tener en cuenta la magnitud del conflicto trae como consecuencia proponerse un objetivo también grande y accionar en profundidad para solucionarlo; a partir de proponerse un objetivo, consigue el comportamiento espontáneo en nombre propio y con una absoluta concentración. A este ejercicio lo podemos ir complicando hasta el infinito. Supongamos que para que A llegue a B, en su camino encuentra muebles, sillas, etc., nos va a complicar la tarea porque además de los conflictos básicos de los objetivos a cumplir, tendremos un entorno más conflictivo, para llegar a taparle los ojos y aparecerán diversos en las circunstancias de la escena.

También vamos a aclarar algunas interpretaciones incorrectas de esta metodología y para qué sirve. Stanislavsky se detiene a analizar el carácter instrumental de las acciones, las acciones no son

el fin buscado, este es uno de los errores cometidos por los fanáticos de esta metodología. Las acciones físicas no son el fin buscado, en las acciones tenemos que encontrar los comportamientos y los estados interiores correspondientes a esas situaciones, no confundir el proceso de investigación y la aplicación de una técnica con la puesta en escena. El método debemos entenderlo como una posibilidad de manejarnos con herramientas. Habíamos acordado que lo que entendíamos era el aporte de esta metodología, era descubrir que el material sobre el cual debe trabajar el actor, este algo sobre el que se debe organizar el trabajo, era la estructura dramática y que esta estructura había que ir descubriéndola y creándola a partir del único elemento que tenemos que es el texto, pero que no debe considerarse como único elemento a tener en cuenta.

Vamos a hablar de entorno: convengamos que toda situación dramática transcurre en un cierto **aquí y ahora**. Este ahora no merece mayores comentarios porque todos sabemos que la característica del hecho teatral es que no se está contando algo que sucedió, ni describiendo nada, sino que vemos en estos instantes, ahora, lo que sucede.

Pero el aquí tiene una característica especial, este aquí tiene una dualidad, por un lado es un escenario sito en determinado lugar, tiene piso de madera, palcos bajos, telones, luces, etc. y por otro lado es un lugar imaginario, un lugar convencional, palacio, castillo, un jardín, etc. El uso real del escenario no nos crea demasiados problemas ¿ahora cómo cobra vida este lugar imaginario?

No basta que yo como actor me pare arriba de un escenario y cobre vida real a este ámbito. La mejor de las escenografías no va a dejar de ser más que cartón pintado en tanto no la use como lo que significa y no como lo que es en realidad. Si tenemos una pared con un ventanal y yo me apoyo violentamente esto deja de ser una pared con un vidrio, en tanto y en cuanto la utilice con mi comportamiento como ventana, es decir, me asome y mire; esto va a empezar a cobrar vida real. Un

escenario vacío puede empezar a transformarse en un palacio, una cocina, etc. por el comportamiento de los actores, con su comportamiento van creando un entorno, entorno no es solamente lugar, sino que es entorno lugar más circunstancias dadas y éstas circunstancias actúan desde afuera modificando el comportamiento del actor, es decir, si hace frío mi comportamiento está siendo modificado desde afuera. Estas circunstancias son visualizadas por el espectador a partir de la conducta del actor. Decimos que estos elementos de la estructura están relacionados entre sí y esto es tan así como que yo no me comporto como me comporto, si no está el dato del entorno, y el dato del entorno no estará presente, si yo, no me comporto, así hay una relación muy estrecha. Supongamos que tengo en un rincón un hueco con paredes de ladrillos y al fondo unas maderas con una luz de abajo que funciona como estufa, si tengo frío y me acerco esto empieza a ser una estufa, ahora si me acerco y me apoyo encima el elemento deja de ser creíble, no existe como tal, pero cuando empiezo a crearlo con mi comportamiento empiezo a estar condicionado por el uso permanente y cada vez que pase por la estufa tendré que accionar con un comportamiento que dependerá del entorno. El actor crea el entorno con su trabajo y ese entorno creado por él va a modificar y condicionar su comportamiento.

Sujeto teatral: Hay una pregunta inicial que se nos plantea ¿Cuál es el sujeto de acción dramática? ¿El actor o el personaje? Estos dos términos, entorno y sujeto, tienen una característica: no son lo que van a ser hasta después de un trabajo, es decir comienza como una cosa -lugar- y con el trabajo se transforma en entorno. Lo mismo pasa con este otro elemento de la estructura que es el personaje. Empieza como actor y debe llegar a ser personaje, pero quién pone el pie por primera vez es el actor, él empieza a transitar y con su trabajo va creando el entorno. Este sujeto de la acción dramática en el comienzo será el actor que tiene dos posibilidades cuando comienza su tarea:

¿Me decido como actor, y transito este espacio como palacio?, pero como palacio no existe. Y ¿por qué razón este señor está vestido con botas? ¿Por qué usa calzas verdes, sombrero, etc.?. aquí el trabajo comienza a complejizarse. El uso del escenario como tal no requiere problemas. Pero cuando comienzo a trabajar en el escenario como entorno, empiezo a comportarme y comienzo a trabajar con esta dualidad especial que tiene toda obra de arte, lo concreto y lo que significa: Un pedazo de material concreto con formas, redondeces, salientes, etc. Por un lado estas formas son lo concreto del objeto, y por otro obra de arte en cuanto a lo que significa escultóricamente. El actor tiene esta misma dualidad sólo que más compleja, la tiene unida. Lo que va a ser representado y lo que soy, es inseparable.

¿Qué nos propone este método? Partiendo de las acciones físicas más elementales nuestras, vayamos transitando el camino hacia el personaje, bastará al principio que el actor se proponga actuar en nombre propio en las condiciones de la escena. Esto quiere decir tener en cuenta los datos del entorno y asumiendo como propios los objetivos del personaje. Yo me propondré en nombre propio resolver las situaciones conflictivas planteadas en el terreno de lo ideal para el personaje, pero el camino que proponemos es iniciar este tránsito a partir de proponernos un objetivo para resolver esa situación conflictiva que no me es propia. Empiezo el trabajo en dos sentidos, por un lado un trabajo concreto: empiezo a accionar yo mismo con acciones propias, empiezo a resolver una situación que me es ajena, con comportamientos propios. No calificando al personaje sino que el personaje sería una sucesión de **quieros** del actor, es decir una sucesión de objetivos a conseguir. Yo me propondré conseguir determinados objetivos. **Quiero** esto y para conseguirlo hago aquello, teniendo en cuenta los datos del entorno que no son datos del personaje y que regulan mi comportamiento. Comienzo por un comportamiento propio pero va a ir siendo regulado cada vez más por los datos del entorno. Este comienzo voluntario

empieza a depender más de la situación creada en la escena que lo que yo me propongo al comienzo. En este trabajo veremos que al principio, **las acciones**, sólo tengo que querer hacerlas, pero en el transcurso del trabajo, va a ser el entorno el que va a condicionar mis comportamientos y por supuesto la relación que establezca con los otros personajes. Estas relaciones cada vez más profundas son las que van a ir dictando mis comportamientos futuros ya que no van a ser tan voluntarios y conscientes, dado que se van a ir transformando en las relaciones que se establezcan ya sea con el entorno o el partenaire, llegaré así a un instante, un momento, en el cual **mi comportamiento** será el comportamiento del personaje. Es decir, yo estaré actuando en una situación análoga a la del personaje y mi comportamiento será el comportamiento lógico del personaje.

Cuando yo el trabajo lo comencé a partir de mi propia lógica, termino el trabajo encontrando un comportamiento lógico para el personaje. Hablamos de comportamientos no de palabras, el personaje es lo que es por su comportamiento más que por la exteriorización verbal. Del mismo modo que los individuos somos lo que somos por lo que hacemos no por lo que decimos.

Actor L: ¿Quiere decir que el actor no entra totalmente siendo el personaje sino que lo va haciendo?

Gisbert: ¿Cómo puede entrar un actor siendo totalmente el personaje? Yo te podría plantear, del otro lado del telón sé el personaje. Serás el personaje, el personaje fuera de la escena si comenzás con una acción anterior, pero el personaje surgirá **aquí y ahora** cuando empiezas a comportarte y a relacionarte aquí y ahora.

Por lo que vimos cuando hablamos de entorno y personaje es la acción el elemento unificador. Son las acciones los elementos unificadores, el actor haciendo crea el entorno y haciendo deja de ser actor para transformarse en personaje. ¿Qué significa acción física o acción escénica? La denominación de acción física no nos satisface demasiado, digamos que serán acciones psicofísicas y perso-

nalmente creo que habría que hablar de método de los comportamientos. Esto de acciones físicas nos ha traído confusiones y nos ha llevado a accionar por accionar. Es la acción de que lo pensado se transforme en hecho concreto, por la práctica, que yo corroboro lo pensado en el terreno de lo teórico. La práctica como criterio de la verdad, la teoría más perfecta no nos sirve si no se la ha probado en la práctica. Es esa práctica la que a su vez genera cuestiones teóricas. Acción es: "Comportamiento voluntario y consciente, tendiente a un fin determinado" esta definición es de Boris Zahava discípulo de Vajtangov. Los movimientos no deben ser confundidos con las acciones, ahora bien: la acción tiene una característica particular: Tiene un sentido transformador, modificador, yo hago algo para cambiar, cuando tenga este sentido la consideraremos acción. A la definición de Zahava le vamos a agregar "Comportamiento voluntario y consciente, tendiente a un fin determinado, transformador aquí y ahora".

Actriz B: ¿Por qué entonces, acción física? ¿Cómo algo redundante?. Siempre una acción va a ser un movimiento físico.

Gisbert: Siempre la acción aparentemente implica movimiento, si tenemos en cuenta que tiene que ser modificadora aquí y ahora, te puedo asegurar que la inactividad puede transformarse en acción modificadora. Ejemplo Una persona sentada y otra persona parada un poco alejada. El que está parado llama a la persona que está sentada una, dos, tres veces para que se levante y si éste no lo hace va a modificar al que está parado yendo a buscar a la persona que está sentada. La inmovilidad del sentado motivó la modificación del parado. La inmovilidad en este caso es activa. Cuando la inmovilidad consigue una modificación, esta es activa y por lo tanto podemos considerarla acción. Podríamos señalar entonces, que las acciones son las herramientas destinadas a construir la interacción, la interrelación entre los sujetos o entre el sujeto y el entorno. Éstas relaciones entre sujeto y entorno o sujeto y sujetos es la que genera la aparición de las emociones, sentimientos.

La acción tiene un doble carácter, debe ser transformadora, pero además esta acción debe tener un carácter signíco debe ser significativa, estética. El actor debe plantearse en primera instancia encontrar a través de las acciones más directas, más personales, las vivencias correspondientes a ese personaje y luego de haber encontrado esas vivencias, ponerse a pensar en la significación estética y en las acciones reemplazables posibles por otras más estéticas, cuando ha encontrado las relaciones y los estados correspondientes.

El método de las acciones físicas es un camino técnico y no un tratado de puesta en escena. Una improvisación, con todo lo que tiene de bueno como técnica para encontrar estados internos, no se la puede confundir trasladándola como hecho artístico definitivo, a la escena. Si buscamos la improvisación la belleza sónica, no en nombre propio. Cuando improvisamos tenemos que olvidar que alguien nos mira, la improvisación es una herramienta que sirve al actor que la realiza y al director para encontrar cuestiones futuras de puesta.

Dijimos: Lo que condiciona a la acción es el **para qué** y no el **por qué**, este último tiene una característica psicológica que le es propia al personaje y no al actor. El actor cuando se propone para qué accionar puede asumirlo en nombre propio, yo puedo accionar sobre él para que se siente bien en la silla, no hay nada que me lo impida.

El texto: El texto y no otro material es el punto de partida indiscutible del trabajo del actor. ¿Pero qué tipo de trabajo tenemos que hacer con el texto? Lo primero que tenemos que investigar es el tipo de conflicto que se desprende del texto, ya vimos que conflicto, es la oposición de dos o más fuerzas y que se pueden dar entre un sujeto y otro, con estos elementos puedo comenzar a detectar, a partir de lo que estoy leyendo en la situación dramática que, el personaje que yo debo abordar tiene un objetivo y si este objetivo choca con otro objetivo de otro personaje. Por lo que leo detecto que Juan quiere una cosa y Pedro quiere otra, esto

hace aparecer un conflicto entre dos sujetos. Ahora bien, la tarea que tengo sería no conformarme con ver si solamente tengo un conflicto con otro sujeto, sino que hay que ver si no entra en situación conflictiva con el entorno, si además mi accionar, para resolver el conflicto detectado con el otro sujeto no me crea contradicciones internas, es decir si aparecen o no conflictos internos. Una vez hecho este análisis comienzo a priorizar el conflicto más grande, a resolverlo con el otro sujeto, estos datos del entorno que debo tener en cuenta también me conflictúan. Esto va condicionando mi comportamiento y a su vez tengo que investigar en la práctica si el intento de solución de esos conflictos no me genera conflictos internos.

La lectura de un texto nos genera imágenes muy claras, concretas pero están en el terreno de lo ideal, concretarlas es el problema. Imaginar la resolución de las situaciones conflictivas por lo que leo es un prejuicio, la investigación es el terreno de la práctica con todo mi organismo en funcionamiento. ¿Cómo podría resolver esta situación? Para encontrar el camino de resolución debo improvisar en nombre propio las situaciones conflictivas de la escena en cuestión. Los textos hay que tomarlos como punto de partida considerándolos como elementos del resto de la estructura dramática. Nos lanzaremos a la investigación a partir de la separación del texto en unidades conflictivas.

Todos los ejercicios que hacemos en la escuela en la primera etapa, están destinados a que el alumno entienda que la concentración puede ser producto de la acción. No exigimos el camino de la concentración por la concentración misma o en abstracto. Buscamos ejercicios que demuestran que la concentración se consigue más rápidamente cuando hay un objetivo concreto y este está inserto en la acción. **Ejemplo:** Ejercicio de coordinación, de entendimiento y de concentración, juegos con objetos imaginarios. Dos actores enfrentados imaginan una soga con mangos de madera en las puntas. La van a levantar y comenzarán a hacerla rotar para que un tercero salte sobre la soga imaginaria. Esto va a requerir que los dos

actores se pongan de acuerdo en el largo de la soga, cuál es la comba, para donde gira, el ritmo de la cadencia y después un tercero comenzará a saltar. La concentración en este ejercicio, -si se lo trabaja en profundidad- será cada vez mayor. La concentración es el resultado de este trabajo y siempre comienza de un modo voluntario y consciente.

Improvisación: Ya hemos visto las cuestiones teóricas respecto a la improvisación, para esto nos hemos basado en este curso, en un trabajo de Alberto Mediza (1). Ahora veremos algunas cuestiones prácticas de la improvisación. Pedimos a dos alumnos o actores que tomen una escena x, se reparten los personajes y el primer trabajo que tienen que hacer sobre el texto, es encontrar el conflicto fundamental de la escena. A partir del análisis del personaje que le toca, hacerse esta pregunta ¿Qué quiere este personaje y que se le opone a esto que él quiere? ¿Se le opone un objetivo en el otro personaje? Si es así aquí encontramos un conflicto entre sujetos. Encontrando esto le pedimos que detecte si además de este conflicto entre sujetos, su personaje no está en relación conflictiva con el entorno. Y una tercera búsqueda que se da en el terreno de la práctica cuando comienza a intentar resolver el conflicto encontrado, **en la práctica**, atiende la posibilidad de un conflicto interno en el intento de resolver el conflicto con el otro. Respecto de estas dos zonas conflictivas que se buscan, debe estar atento a la aparición de algún momento en los textos en los cuales a partir de determinados parlamentos aparece un conflicto distinto al conflicto que está intentando resolver, dividiendo los textos en unidades conflictivas o boyas que serán tratadas como escenas en forma individual, como si fuera una totalidad. De esas boyas, el actor, en una primera etapa debe tener presente para ordenar la improvisación que deberá tener en cuenta **de qué hablan** los personajes, **no qué dicen**, y a partir de ahí largarse a la práctica de la improvisación.

Se deducirá en cada una de estas zonas **qué quiero** y me abocaré a la tarea de conseguirlo en la práctica. Haremos una indagación orgánica de las situaciones, mi única preocupación en esta instancia será preguntarme permanentemente **¿qué quiero?** Luego, ¿qué hago?. En esta instancia en la cual las preguntas son elementales, aparecen conductas lineales en la mayoría de los casos. Cuando esto aparece seguramente no estamos teniendo en cuenta la existencia de algunos de los elementos conflictivos con el entorno o interpersonales. Estos conflictos con el entorno, paralelos, en la existencia con el conflicto interpersonal, son los que funcionan como moderadoras de la conducta. La contradicción interna es importantísima tenerla presente porque funciona moderando la conducta. Avanzando en este proceso el paso siguiente sería encontrar los parlamentos textuales más importantes a tener en cuenta para acercarnos al texto. Esto nos lleva a que, finalmente, tener la totalidad del texto es una necesidad no una traba.

Stanislavsky hablaba de pensar haciendo y hacer pensando en la tarea de improvisación, una tarea que puede asumir el actor mientras se improvisa es pensar en voz alta lo que quiere. También en la primer etapa habla del hilo del pensamiento del personaje, traducido a nuestro lenguaje técnico sería, la sucesión de conflictos por la que va atravesando el personaje, éste es un discurso permanente en el actor. Muchísimas gracias.

Concepciones sobre la educación artística

3.1 Antecedentes

8. Muchos de los rasgos con los que aún hoy se define la Educación Artística comenzaron a instituirse en occidente durante el siglo XVII, bajo el estatuto y el pensamiento de la modernidad. La Educación Artística surge como heredera de la Tradición Clásica Europea Occidental, fundada en la estética del iluminismo enciclopedista, que acuñó los conceptos de “Bellas Artes”, “Obra” y “Genio Creador”. El arte es visto aquí como complemento del conocimiento -entendido como unívoco y universal- y por lo tanto es reductible a la esfera de lo sensible, opuesta a lo inteligible.

9. Al considerar exclusivamente a las manifestaciones artísticas denominadas “cultas” -o con posterioridad a las populares aceptadas para su incorporación a la esfera de tal status-la copia, la imitación y la reproducción de modelos secuenciados de manera acumulativa constituyen las estrategias pedagógicas por excelencia para la adquisición de saberes y destrezas. La mirada se centra en el reconocimiento del canon establecido como válido, básicamente de acuerdo al criterio de belleza de los siglos XVIII y XIX. Dentro de este paradigma, trascender el canon es tarea de los genios, razón por la cual no tiene lugar en la educación general.

10. A partir de este paradigma tradicional la Educación Artística, en su construcción histórica, dio curso a otras concepciones respecto del sujeto, el contexto y la producción, aportando diferentes sentidos, propósitos y finalidades educativas. Las mismas pueden resumirse como sigue:

La Educación Artística, fundamentalmente...

- Desarrolla, de modo central, aspectos emocionales y afectivos de los sujetos.
 - Proporciona ocasiones para el entretenimiento y el buen uso del tiempo libre.
 - Se constituye en un área de complemento terapéutico.
 - Es considerada un área de apoyo a otras asignaturas del currículum escolar.
 - Se define como el espacio educativo que permite acrecentar la creatividad individual.
 - Ejercita las capacidades sensoriales y psicomotrices de las personas, centrándose en la enseñanza de técnicas, herramientas y destrezas.
 - Está dirigida especialmente a los estudiantes que presentan determinadas condiciones para el arte, a fin de potenciar sus aptitudes y talentos naturales.
11. Las posiciones teóricas que sustentaron las concepciones de la Educación Artística enunciadas precedentemente impulsaron aportes valiosos para la construcción del área. Sin embargo, las transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales de las últimas décadas plantean un contexto inmensamente distinto del escenario moderno que les diera origen. Es por eso que dichos sentidos y finalidades resultan actualmente limitados para dar cuenta de la especificidad y relevancia de la enseñanza del arte en las instituciones de la Educación general y específica.

12. Parecería obvio afirmar que el arte existe al margen de la educación formal y que los niños ingresan a la escuela con un bagaje de experiencias y conocimientos que, la mayoría de las veces, han resultado modos placenteros y significativos de apropiación. Es posible aceptar la contribución de la Educación Artística al desarrollo de la sensibilidad, de la expresión y de los aspectos emocionales. Más aún, un enfoque terapéutico podría considerarla como un interesante medio de autoexpresión creativa para canalizar conflictos y sentimientos. Pero cuando el interés recae sobre los procesos formales de enseñanza y de aprendizaje, estos enfoques presentan debilidades.

13. Aún cuando la creatividad, la sensibilidad, la espontaneidad y la libertad expresiva son atribuidas conceptualmente como lugares comunes a los lenguajes/disciplinas artísticas, en la actualidad se va consolidando el criterio de que no existen campos disciplinares más aptos que otros para abordar tales temas y por tanto no son exclusivos de la Educación Artística.

14. En cuanto a las tendencias que colocaron el acento en la transmisión de técnicas y en el desarrollo de destrezas tampoco lograron colocar a la Educación Artística en un lugar prioritario dentro del currículum escolar. Aunque estas cuestiones resulten necesarias para el aprendizaje artístico, una educación centrada casi exclusivamente en ellas limita la comprensión de las producciones artísticas al dominio de lo técnico, dejando escaso margen para abordar aspectos vinculados a la interpretación contextualizada de dichas manifestaciones y, consecuentemente, para el desarrollo del pensamiento crítico y divergente. Asimismo, algunas de las posturas relacionadas con estas tendencias, sostienen que no todos los sujetos poseen capacidades suficientes para dedicarse a la actividad artística y, por tanto, deben someterse a pruebas de selección. Más allá de las discusiones ideológicas al respecto, lo que

resulta importante señalar aquí es que estas concepciones han encontrado serias dificultades para responder a los proyectos educativos de enseñanza artística destinados al conjunto de la población, para la permanencia y terminalidad de estudios.

15. Tal vez los esfuerzos por jerarquizar la enseñanza del arte hayan tropezado con algunas interpretaciones derivadas de estos enfoques, que marcaron una ruptura con el conocimiento y los procesos cognitivos, al reducir los objetivos de la Educación Artística al desarrollo de destrezas, o a las respuestas emocionales y afectivas.

16. La Educación Artística no se define exclusivamente por la expresión y la creatividad, en tanto forman parte también de otras disciplinas tradicionalmente vinculadas al campo de las ciencias. En el arte intervienen procesos cognitivos, de planificación, racionalización e interpretación. Y como ocurre con otros campos del conocimiento y el desarrollo profesional, la producción artística está atravesada por aspectos sociales, éticos, políticos y económicos.

17. De lo precedente deriva la necesidad de interrogarnos acerca del sentido de la enseñanza del arte en las instituciones educativas. Sobre cuál debe ser el papel de la Educación Artística para contribuir a la formación de ciudadanos capaces de intervenir y participar plenamente en la sociedad actual. En otros términos, cuál es el lugar de la Educación Artística, como espacio curricular imprescindible en la educación contemporánea de nuestro país, para la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política. Esto es, para la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio – histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla.

3.2 Desafíos de la Educación Artística en el contexto contemporáneo

18. En la cotidianeidad contemporánea abundan imágenes, sonidos, movimientos, gestos, que conforman discursos portadores de múltiples significados y sentidos. El manejo de la metáfora, las diversas lecturas acerca de un mismo hecho, la apropiación de bienes culturales y el desarrollo del pensamiento crítico, son considerados hoy cuestiones fundamentales a la hora de comprender la complejidad del mundo en que vivimos.

19. En este contexto, las producciones artísticas abarcan un gran abanico en términos estéticos, tanto en lo que se refiere a las manifestaciones populares como a las provenientes de una tradición clásica ligada a ámbitos académicos. Las mismas se expresan en diversos circuitos, pero sin duda, son los medios de comunicación los que adoptan un rol fundamental en la cotidianeidad. Éstos, sin embargo, no son neutros y pueden tanto favorecer la construcción de valores esenciales - la diversidad, la interculturalidad, la convivencia y la democracia- como privilegiar los mensajes que tienden a la homogeneización y al pensamiento único.

20. En la actualidad se reconoce que el arte es un campo de conocimiento, productor de imágenes ficcionales y metafóricas, que porta diversos sentidos sociales y culturales que se manifiestan a través de los procesos de realización y transmisión de sus producciones. Estas últimas se expresan con distintos formatos simbólicos estéticamente comunicables que cobran la denominación de lenguajes artísticos, en tanto modos elaborados de comunicación humana verbal y no verbal. Entre ellos, pueden mencionarse - considerando los desarrollos históricos y las presencias contemporáneas- a la música, las artes visuales, el teatro, la danza, las artes audiovisuales y los lenguajes multimediales. Todos ellos son también considerados disciplinas cuyos contenidos sustantivos se emparentan

fuertemente con los procesos vinculados a la interpretación artística.

21. La capacidad de interpretación está íntimamente ligada a los procesos de producción artística. Esta última, en tanto generadora de discursos polisémicos, nunca es totalmente agotada desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar. Por lo tanto, la actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico: desde el momento inicial de la producción hasta que ésta, una vez concretada, inicia el diálogo con el público. En este sentido, el realizador también es un intérprete, ya que elige, selecciona, decide los recursos y los criterios con los que cuenta para producir una obra. Entendida de este modo, la interpretación incluye a la comprensión, porque procede a partir de una particular mirada del entorno y se proyecta hacia la construcción de múltiples realidades posibles y deseadas. En este marco la interpretación, en materia de arte, no se restringe sólo a los momentos de análisis y crítica, sino que acompaña todos los procesos de producción artística.

22. Asimismo, el arte pone de manifiesto la diversidad y la divergencia. En la interpretación y en la producción artística pocas son las certezas; es propio del campo artístico la convivencia con la incertidumbre, distante de las verdades universales y de la realidad unívoca.

23. En esta línea de pensamiento, la Educación Artística centra su atención en los procesos de interpretación estético – artística. Esta última incluye saberes vinculados al desarrollo de las capacidades espacio – temporales y de abstracción para la producción poética y metafórica, entre otras.

24. Fundamentalmente se vincula con los saberes y capacidades específicos afines a la experiencia artística, es decir a la enseñanza de los lenguajes/disciplinas artísticas, a los procesos de producción y

a los de análisis crítico relacionados con la contextualización socio- cultural. Estas cuestiones suponen el aprendizaje de saberes que no son abordados por otros campos disciplinares y que resultan fundamentales en la actuación ciudadana y en la formación artística profesional.

25. Considerando la gravitación de las ideas de la modernidad en la construcción del pensamiento artístico y en las representaciones sociales, que en torno a él aún hoy se hayan presentes, resulta necesario resaltar que el arte, sus saberes y capacidades, no forman parte de una excentricidad de la razón. En este sentido, el modo de pensar estética y artísticamente - pensamiento por el cual se perciben y expresan la síntesis, las diferencias y la totalidad – no es exclusivo de algunos pocos elegidos o talentosos, sino que es parte de una cualidad humana que necesariamente requiere ser desarrollada en todos los sujetos, sobre todo considerando las particularidades culturales del presente.

26. Es por estas razones que en la elaboración de las políticas educativas para los distintos niveles y modalidades del Sistema Educativo Formal, resulta estratégica la consideración del campo de la Educación Artística como área privilegiada para el desarrollo de capacidades vinculadas a la interpretación crítica de la realidad socio - histórica y a la producción cultural identitaria en el contexto argentino y latinoamericano.

FRAGMENTO DE:
RESOLUCIÓN CFE N° 111/10 – ANEXO- “La Educación Artística en el Sistema Educativo nacional” (Punto 3. Pags. 4 a 8). (2010).
Bs As: Consejo Federal de Educación



NIVELACIÓN

Tramo Específico por Carrera

El material correspondiente a este tramo
será publicado a la brevedad.

¡¡TE RECOMENDAMOS ESTAR ATENTO A LAS COMUNICACIONES!!