

ingreso

2023

CARRERAS DE

Artes del Espectáculo



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

módulo 2 Nivelación

B Específico por Carrera

- ▶ DISEÑO ESCENOGRÁFICO:
Introducción a la Escenografía y Dibujo
- ▶ LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO
PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN TEATRO
Práctica Escénica y Técnicas Vocales

del 13 al 23 de febrero de 2023

CURSADO OBLIGATORIO BIMODAL / EXAMEN PRESENCIAL

CURSADO: **13, 14, 15, 16, 17, 22 y 23 de febrero de 2023**

EXAMEN: **27 de febrero y 1 de marzo de 2023**

CONSULTA: **28 de febrero de 2023**

RECUPERATORIO: **1 de marzo de 2023**

RESULTADOS: **7 de marzo de 2023**

OBJETIVO

En esta etapa lograrás afianzar las competencias específicas que el equipo de profesores de cada Grupo de Carreras, estima indispensables para el cursado de la carrera elegida.

Los encuentros presenciales de todas las carreras son obligatorios para todos/as los/as estudiantes, tanto para quienes residen en la ciudad de Mendoza como para quienes residen en las afueras.

IMPORTANTE:

El cursado será **bimodal**, es decir, algunos encuentros virtuales a través de Moodle, otros encuentros virtuales de manera sincrónica y encuentros presenciales. **Examen presencial.**

ARTES DEL ESPECTÁCULO

Es muy importante que...

Asistas a eventos artísticos, especialmente teatrales, de cualquier género o perfil estético. También que escuches conciertos o recitales, veas películas, visites galerías de artes o museos...

Todas las prácticas artísticas que puedas realizar servirán para reafirmar tu elección vocacional.

Es nuestro deseo que alcances el desarrollo pleno de tu creatividad, sensibilidad y la responsabilidad que requiere cada una de las disciplinas, cuyo camino es el rigor profesional y la entrega necesarias para integrar el arte a nuestra sociedad.



ingreso 2023



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
ARTES
Y DISEÑO

CARRERAS DE
ARTES DEL ESPECTÁCULO

Arte Dramático

¡Bienvenidos al tramo Específico!

El equipo de profesores da la bienvenida a este tramo del Ingreso. Aquí están, listos para una nueva etapa que los acerca un poco más a cumplir con el sueño de la vocación.

Como saben, el Módulo 2 de Nivelación está integrado por los tramos de Comprensión Lectora y este tramo específico. División que se realiza con fines organizativos y didácticos, pero sabemos que el conocimiento no está fragmentado, pues las situaciones reales a las que nos enfrentamos requieren de la integración de conocimientos de las diferentes disciplinas. Comprender esto es muy importante para el estudiante universitario, ya que aplicar esta visión en su trayecto formativo le permitirá articular saberes y articular la teoría con la práctica.

Los textos analizados en el tramo de Comprensión Lectora fueron seleccionados con ese propósito, ya que sus planteos tienen una gran actualidad en el ámbito del arte en general y del Teatro en particular.

En este módulo específico, también encontrarán textos para analizar y comprender. Retomaremos el texto “Introducción al método de las acciones físicas” y aplicaremos lo enunciado por Justo Gisbert en el plano práctico. Éste les será de utilidad además, para el análisis de otro tipo de texto, el dramático, que tiene su particularidad. Ambos textos, más la experimentación a través de improvisaciones, la interacción con los compañeros y nuestra mediación, les ayudarán a preparar su trabajo final, la actuación de una escena.



Atención:

Este cuadernillo contiene el material de base con el que trabajaremos en este tramo del Ingreso. En el mes de febrero se decidirá la modalidad de cursado que podrá ser con clases presenciales (dependiendo de la situación epidemiológica y sanitaria en nuestra provincia), con clases virtuales sincrónicas y asincrónicas a través de distintas plataformas. Las decisiones tomadas al respecto serán comunicadas oportunamente a través del aula Moodle.

¡Les recomendamos que estén atentos a la mensajería!

Para cursar el tramo específico te pedimos

- 1 Asistir aseado, es muy importante, dado que trabajaremos con nuestro cuerpo y en general sin calzado.
- 2 Alimentación adecuada.
- 3 Traer botella con agua y colación.
- 4 Asistir con ropa cómoda, blanda, que permita el fácil movimiento del cuerpo (remera, calza, jogging) preferentemente de colores neutros y que no tenga broches, hebillas metálicas que puedan lastimar, raspar, engancharse, etc.
- 5 Traer cuaderno para apuntes.
- 6 Durante el trabajo se le solicitará que se quiten anillos, pulseras, aros colgantes, collares, y todo aquel elemento que pueda significar un riesgo para sí o para alguien al momento de la interacción física.
- 7 Llegar antes del horario de comienzo de la clase. Para que el tiempo sea aprovechado al máximo en cada encuentro.
- 8 Te solicitamos informar al docente responsable de la clase si tenés algún condicionamiento físico o de otro tipo, transitorio o permanente, que sea necesario tener en cuenta en las clases prácticas.

¿Qué te proponemos en este tramo?

En este módulo te proponemos afianzar las competencias específicas estipuladas, por el equipo de profesores del Grupo de Carreras de Artes del Espectáculo, como requisito para el ingreso a dicha carrera.

Las Competencias e Indicadores de logro para la evaluación de este Módulo son:

COMPETENCIA:

Actuar en situaciones escénicas con organicidad, unidad expresiva del cuerpo, la voz y las emociones en un espacio escénico.

Indicadores de logro:

Resuelve una situación dramática ante una consigna dada.

Investiga las situaciones conflictivas a partir de improvisaciones.

Interactúa con sus pares a través de la escucha, la recepción y reacción a estímulos diversos.

Acciona en la escena desde la primera persona a partir del compromiso con el aquí y ahora.

Memoriza el texto y lo utiliza con apropiación orgánica en relación con la necesidad de la escena.

Articula y modula la voz en forma clara y comprensible.

COMPETENCIA:

Analizar obras dramáticas atendiendo a su estructura y aplicando elementos técnicos para su investigación activa.

Indicadores de logro:

Reconoce las características formales del género dramático.

Identifica los elementos de la estructura dramática contenidas en el texto.

Identifica las unidades conflictivas para investigarla orgánicamente en la práctica.

COMPETENCIA:

Manifestar actitudes para el trabajo y la integración grupal.

Indicadores de logro:

Identifica las características de su rol individual en el hecho teatral.

Cumple el rol individual en función de un acontecimiento colectivo.

¿Cómo se organizará este tramo?

El tramo específico del Grupo de Carreras Artes del Espectáculo se aprobará con la resolución de las actividades propuestas y con un examen que evaluará el grado de competencias específicas con su correspondiente recuperatorio.

Contenidos y estrategias a desarrollar en los encuentros:

Los contenidos se articulan en torno a los siguientes ejes: práctica escénica y entrenamiento vocal. Y trabajaremos:

- Ejercicios de integración, desinhibición y comunicación grupal.
- Desarrollo de la fantasía creativa a través del juego.
- Improvisación generada a partir de distintos estímulos.
- Aproximación teórico-práctica de acción; el sí mágico y las circunstancias dadas.
- Introducción al Método de las Acciones físicas fundamentales.
- La estructura dramática y sus elementos como método de análisis.

Eje de entrenamiento vocal

El propósito de este eje de trabajo es que puedas apreciar y reflexionar sobre las posibilidades expresivas de tu corporalidad-vocal en escena.

Esperamos que puedas conocer las posibilidades expresivas de tu voz e integrar el sonido-voz, la imaginación y el cuerpo en función de la presencia en la escena, a través del juego, pero un juego orientado y reflexivo.

Los encuentros previstos combinan distintas instancias de trabajo, algunas individuales y otras que realizarás con tus pares, según la siguiente secuencia:

Actividades específicas

- 1 Realiza la rutina física de activación de las funciones básicas como respiración, eliminación de tensiones musculares localizadas, emisión vocal natural indicada por el profesor.
- 2 Realiza las actividades de percepción de la propia voz indicada por el profesor.
- 3 Realiza los juegos de emisión vocal indicados por el profesor para lograr matices: tono, volumen, timbre.
- 4 Realiza improvisaciones vocales a partir de juegos corporales grupales generados a partir de distintos estímulos.
- 5 Puesta en común de la experiencia vivida.
- 6 Anota tus conclusiones, ideas, sensaciones, emociones y aquellos aportes del profesor que consideres importantes.

Eje práctica escénica

Para el actor, su propio cuerpo, entendido como integridad psicofísica, constituye una de las herramientas más potentes en el desarrollo del trabajo escénico. Seguimos la secuencia de trabajo propuesta.

Actividades específicas

- 1 Realiza la rutina física de precalentamiento indicada por el profesor.
- 2 Realiza las dinámicas de integración, desinhibición y comunicación indicadas por el profesor.
- 3 Realiza los juegos para el desarrollo de la fantasía creativa indicados por el profesor.
- 4 Por parejas: elige, lee y analiza una de las escenas del Anexo 2.
- 5 Puesta en común: expongan y comenten lo analizado en las distintas escenas.

PARA TENER EN CUENTA

Texto teatral o dramático:

Hasta aquí hemos trabajado textos y estructuras con las que ya estabas familiarizado desde el Secundario, pero tratando de profundizar y complejizar, para reafirmar tu competencia lectora.

En el módulo específico trabajarás con textos dramáticos o teatrales, que tienen características propias como ya lo anunciamos anteriormente. Este texto se diferencia de los anteriores, puesto que ha sido concebido por un dramaturgo y, además de formar parte de la literatura, tiene la particularidad de ser escrito para ser representado. El texto dramático es uno de los elementos que conforman la estructura dramática, es producido por el autor e interpretado por el director y los actores para su actuación.

Características:

Los diálogos y las acotaciones

En el margen izquierdo se suceden una serie de nombres escritos con mayúsculas, que se van repitiendo o alternando, y corresponden a los distintos personajes de la pieza teatral. Están escritos en una tipografía particular, que contrasta con la réplica que dice en voz alta cada personaje. A estas réplicas se la denomina **texto**, **texto primero** o simplemente **la letra**. La característica especial que transforma una conversación en diálogo teatral es el hecho de que el destinatario de cada réplica no es solamente el personaje que se tiene delante, sino también el público que observa el espectáculo.

Entre paréntesis aparecen ciertas indicaciones, llamadas **acotaciones**, las cuales completan el sentido o dan cuenta de los movimientos o de la propuesta que el autor ha imaginado sobre la puesta en escena.

Además de estas características que constituyen la estructura del drama, es importante que sepas quién es el autor, cuál es su nacionalidad, a qué generación pertenece, cuáles son los temas que le interesa tratar, su estilo de escritura, sus propósitos, si pertenece a algún movimiento artístico particular y todo aquello que te permita ampliar, relacionar, resignificar el texto.



Recuerda

El texto dramático constituye un objeto del trabajo del actor como parlamento a decir y como contenedor de una estructura dramática que el actor debe descubrir e ir recreando.

Actividades específicas del tema

1

Reunidos en grupos de no más de ocho personas reflexionen sobre las actividades realizadas en los distintos encuentros de este módulo. Tomen como eje de análisis y reflexión el siguiente cuestionario y anoten sus conclusiones:

- ¿Qué actividades han realizado?
- ¿Las actividades guardan relación/es con la tarea actoral? ¿cuáles? ¿Por qué?
- ¿Para qué creen que les hemos propuesto las actividades realizadas?
- ¿Qué fueron experimentando durante el proceso de trabajo?

2 Puesta en común: cada grupo comenta brevemente sus conclusiones y reflexiones.

3 Toma nota de los comentarios de los distintos grupos con el fin de enriquecer tu reflexión inicial.



Atención

Es importante que la escena de autor que hayas elegido sigas leyéndola, analizándola y memorizándola. Por ello deberás trabajar con tiempo suficiente, para lograr una maduración de su puesta en escena.

Recuerda: Los trabajos prácticos y el examen final girarán en torno a ellas.



Recuerda

Tal como ya hemos visto la dialéctica del trabajo creador del actor supone momentos sucesivos del hacer y de reflexionar sobre lo hecho.

Para el próximo encuentro debes:

- Leer el texto “Introducción al Método de las acciones físicas” (Anexo 1) y aplicar el modelo de comprensión lectora en tres simples pasos que ejercitaste en el tramo de Comprensión Lectora.
- Realizar las actividades previas a la clase que te proponemos a continuación.

Actividades previas a la clase

1 Segmenta el texto en bloques, a partir de identificar las preguntas implícitas que se van desarrollando según el tema de los párrafos.

2 Identifica el tema del texto.

3 Relee las preguntas que pertenecen al texto y la relación entre ellas y realiza un esquema adecuado según la organización de las ideas (cuadro sinóptico o mapa mental)

Actividades en clase

1 Reunidos en grupos de no más de 8 personas, realicen la puesta en común del análisis del texto (compartan sus cuadros sinópticos o mapas mentales)

2 Realiza la rutina física de precalentamiento indicada por el profesor.

3 En parejas y a partir de la escena elegida del Anexo 2, realiza improvisaciones, accionando desde la primera persona, interactuando con tu compañero/a y con los elementos de la estructura dramática, como plantea Gisbert en su texto.

- 4 Reflexionen en parejas sobre el proceso de trabajo, la investigación realizada sobre las situaciones conflictivas, los comportamientos que surgieron. (Apoyarse en el texto de Gisbert para realizar la reflexión)
- 5 Realicen acuerdos para seguir investigando la escena desde la acción.
- 6 Ensayen y ajusten la escena.

Instancia personal de estudio:

Si bien no trabajaremos específicamente con el texto “El proceso crítico del actor” de Luis de Tavira, situado en el Anexo 4, te recomendamos su lectura y análisis, puesto que contiene importantes reflexiones sobre el trabajo del actor.

Recuerda



El talento consiste en inventarlo, y en creer en él y actuar en consecuencia. El actor descubre que el trabajo es consigo mismo. Que el trabajo es él mismo. Que el territorio de su lucha es él mismo. (*Luis de Tavira en “El proceso crítico del actor”* (Anexo 3))

Un hombre

Raúl Serrano "Nueva tesis sobre Stanislavski"

1. Pasa un hombre por la calle. Lo paro y le digo:

- ¿Señor? Estamos preparando un espectáculo. ¿Quiere usted entrar y tocar en el piano una sonata de Chopin?

El hombre me mira extrañado y me dice:

- ¡Señor! No sé tocar el piano.

2. Pasa un hombre por la calle. Lo paro y le digo:

- Señor, estamos preparando un espectáculo. ¿Quiere usted entrar y sentarse a una mesa tomando un café antes de suicidarse?

El hombre sonrío y me dice:

- ¡Por supuesto! Lo intentaré.

De lo cual se deduce que al hombre le parece más sencillo "hacer sonar" a un hombre sobre la escena que a un piano. Se deduce que el cuerpo humano le parece un instrumento más sencillo de hacer funcionar como herramienta que el piano.

3. Estamos en el ensayo. El hombre aparece en el escenario y comienza a beber su café. El director le dice:

- Señor, recuerde que es el último café antes de suicidarse.

El hombre, hace fuerza y piensa en ello. Nada sucede. El resultado es lamentable.

4. Segundo ensayo. El hombre se sienta, toma su café y hace fuerzas por llorar. El resultado es peor aún.

5. Tercer ensayo. El hombre sigue con el café. Ahora solloza sonoramente y pone caras. El resultado es cada vez peor.

6. Cuarto ensayo. El hombre sigue frente al café. Se retuerce sin saber qué hacer. De golpe se para y dice:

- Señor, tampoco sé actuar.

Serrano, Raúl. Nueva tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica. Bs As, ATUEL, 2004

[anexo 1]

Introducción al método de las acciones físicas

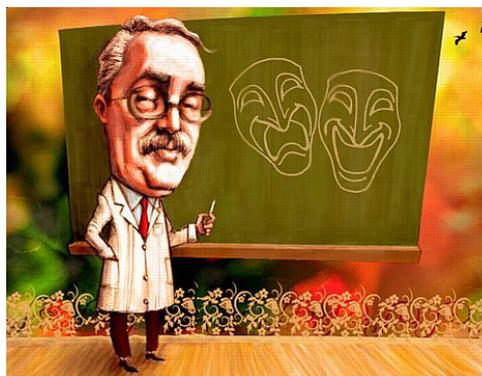
Justo Gisbert. Mayo 1986

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 potpourri 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 me-

yor 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 porque el personaje no existe concretamente. El actor debe investigar y es a él que le deben suceder cosas. Decimos que para que apa-

rezca 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 leyeran sus obras pero si lo que tenemos que hacer es recrear sus obras aquí y ahora todas las noches, debemos acor-

dar 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 que 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 misma 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 cons-

cientes, 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 personalmente 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 de-

finición 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 signico 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 compor-

tamiento 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.

[anexo 2]

Fragmento de la obra

Cuánto vale una Heladera

(Adaptación) **Claudia Piñeiro**

(Escenario a oscuras. Suena un teléfono. Se detiene el sonido porque atiende el automático.)

LOCUTOR.- (Off) Gracias por comunicarse con Energé, su compañía de electricidad. A continuación pulse el número correspondiente a la opción deseada.

Falta de suministro, pulse 1.

Facturación, 2.

Corte de suministro por falta de pago, 3.

Corte de suministro por otro motivo, 4.

Prejudiciales, 5.

Judiciales, 6.

Emergencias, 7.

Catástrofe, 8.

O aguarde y será atendido. En estos momentos todos nuestros operadores están ocupados. Por favor, intente más tarde o preséntese en nuestras oficinas en el horario de 8 a 14 hs. Muchas gracias por comunicarse con Energé.

(Sonido de teléfono de corte y ocupado. Se enciende la luz del escenario. Es la oficina de atención al cliente de una compañía de electricidad. Hay un escritorio, detrás del cual un empleado termina de acomodar unos papeles. Claudio espera ser atendido, parado en una fila de dos o tres personas. Se ve cansado. Hace rato que espera.)

EMPLEADO.- (Grita al salón) Sesenta y nueve... rosa. (El grito del empleado sobresalta a Claudio)

CLAUDIO.- Yo... acá... (Avanza torpemente buscando el número, va hacia el escritorio y se sienta.)

EMPLEADO.- Dígame...

CLAUDIO.- Vengo a hacer el reclamo... yo vivo acá a tres cuadras y ayer estuvimos sin luz todo el día...

EMPLEADO.- (Sin interés, pero con falsa sonrisa). Última factura paga y documento por favor...

CLAUDIO.- (Busca y rebusca en una carpeta). No, pero mire que yo no vengo por el tema del corte... (Encuentra los papeles y los saca sin dárselos todavía.) A mí la luz ya me volvió... lo que pasa es que cuando la dieron, vino con demasiada tensión y me quemó la heladera...

EMPLEADO.- (Le saca la factura y el documento de la mano y los lee.) Ajá...

CLAUDIO.- Una heladera recién comprada, doble puerta, esa que saca los cubitos al vaso... Todavía la estoy pagando...

(El empleado hace uso de su poder y se toma su tiempo para revisar los papeles.)

EMPLEADO.- (Marcando exageradamente la diferencia entre los dos apellidos.) En el documento dice Claudio Piñeiro y la factura dice Claudio Pineiro...

CLAUDIO.- Sí...

EMPLEADO.- ¿Y usted quién es?

CLAUDIO.- Claudio Piñeiro...

EMPLEADO.- El trámite es personal, tiene que venir el titular...

CLAUDIO.- El titular soy yo...

EMPLEADO.- (Vuelve a marcar la ene.) El titular de la factura es Claudio Pineiro...

CLAUDIO.- Sí, soy yo...

EMPLEADO.- ¿En qué quedamos, usted es Piñeiro o Pineiro?

CLAUDIO.- Yo soy Piñeiro, pero ustedes cuando facturan escriben Pineiro... debe ser que no tienen ñe en el sistema...

EMPLEADO.- En años de servicio no recibí una queja relacionada con la ñe.

CLAUDIO.- *(Se empieza a fastidiar.)* No le habrán quemado la heladera a nadie que lleve ñe en su apellido...

EMPLEADO.- *(Golpeando con la lapicera el listado como que ahí también lo encontró.)* En el listado de clientes también me figura como Pineiro. *(Cierra el listado como dando la cosa por terminada.)* Lo siento, si en nuestros registros figura Pineiro, yo necesito que se presente Pineiro...

CLAUDIO.- Es que Pineiro no se puede presentar porque no existe...

EMPLEADO.- ¿Pero de quién es la heladera, entonces?

CLAUDIO.- ¡¡¡Mía!!!

EMPLEADO.- A ver... déjeme entender... usted es quien vive en el domicilio que figura en esta factura...

CLAUDIO.- *(Se entusiasma, parecería que el empleado empezara a entender.)* ¡Sí!

EMPLEADO.- Y usted es Claudio Piñeiro.

CLAUDIO.- *(Feliz, cree que al fin entendió.)* Efectivamente...

EMPLEADO.- Entonces tramite un artículo 38...

CLAUDIO.- ¿Qué es eso?

EMPLEADO.- Cambio de titularidad... Si cambia el titular hay que hacer un artículo 38...

CLAUDIO.- ¡Pero si el titular no cambió, yo vivo ahí desde hace 15 años...!

EMPLEADO.- *(Con un sarcasmo que no tiene.)* ¿Y en quince años no se preocupó por poner la factura a su nombre...?

CLAUDIO.- ¡Ese es mi nombre! Ustedes lo escriben mal... ustedes arman todo este entuerto... ¡Ustedes son los que no pueden escribir una ñe como corresponde!

EMPLEADO.- *(Con calma estudiada y exagerada.)* No me falte el respeto que yo a usted lo estoy tratando bien...

CLAUDIO.- *(Se indigna.)* ¿Yo le falté el respeto?

EMPLEADO.- Escúchese el tonito...

CLAUDIO.- ¡Escúchese usted, que habla y habla y no soluciona nada...!

EMPLEADO.- Pero no le levanto la voz...

CLAUDIO.- ¡¡¡Levánteme la voz, insúlteme, pégueme si quiere, pero haga algo para que me paguen mi heladera...!!!

EMPLEADO.- *(Repite lo cree obvio)* Art. 38 cambio de titularidad...

CLAUDIO.- ¡No se da cuenta que si pidiera cambio de titularidad estaría mintiendo...!

EMPLEADO.- Ah, ese no es mi problema... usted quiere solucionar la cosa, yo le digo como... después cada uno sabe lo que hace o deja de hacer...

CLAUDIO.- *(Respira, trata de calmarse aunque le cuesta, y luego habla.)* Señor, mi apellido es Piñeiro, con ñe, mi abuelo Pepe nació y murió en Coruña, con ñe, y mi abuelo materno se llama Adolfo Peña, también con ñe... En la historia de mi familia hay demasiadas ñes, y nunca nos han traído ningún problema, hasta hoy...

EMPLEADO.- Cada uno carga con su cruz, señor. Tuvo suerte que recién ahora se dio cuenta. ¿Sabe cómo me llamo yo?

(Claudio, casi sin fuerza, niega apenas con la cabeza.)

Culotta... ¿Sabe las cargadas que me comí toda mi vida...? Hasta a mi mujer la han cargado por mi apellido... ¿Y yo me fui a quejar a alguna parte...? ¿Sabe cómo se llama mi mejor compañera de secundario? Zimbrosvchuvnick... Todos le decíamos Porota, inclusive los profesores... ni uno acertaba con el apellido... hasta en el diploma se lo escribieron mal... ¿Y usted se queja porque el suyo tiene una ñe...?

CLAUDIO.- Yo no me quejo de mi apellido... Me quejo de ustedes que me lo cambian en la factura... y eso les sirve para no pagarme la heladera...

EMPLEADO.- La heladera se la pagaremos con todo gusto... Eso nadie le dijo que no... pero al titular... Y para eso el único camino posible es el Artículo 38, cambio de titularidad.

CLAUDIO.- *(Queda vencido, lo duda un instante y luego como dándole el gusto de harto que está.)* Está bien, quiere un artículo 38, hágame un artículo 38...

EMPLEADO.- *(Complacido.)* Como no, señor..., enseguida se lo hacemos... ya le doy los formularios... los tengo acá... formulario AJ3B, original y duplicado.

(Le extiende los papeles y una birome con pío-lín atado a la pata del escritorio.) Compléte-los en imprenta mayúscula, si es tan amable, que yo después no entiendo la letra...

(Claudio toma la birome y empieza a llenarlos. Mientras escribe, de pronto se da cuenta de algo. Duda, no sabe si seguir escribiendo, lo mira, sigue, tiene miedo de preguntar, pero finalmente se decide y lo hace)

CLAUDIO.- Una duda me queda, ¿quién me garantiza que después de tramitar el cambio de titularidad, en la factura va a aparecer Piñeiro?

EMPLEADO.- ¿Usted puso Piñeiro ahí?

CLAUDIO.- Obviamente puse Piñeiro.

EMPLEADO.- Si usted puso Piñeiro, yo informo Piñeiro...

CLAUDIO.- Entonces en la factura va a decir Piñeiro.

EMPLEADO.- Eso ya no sabría decirle... Yo lo informo así como está, ahora lo que después hacen en sistemas ya no es mi responsabilidad...

CLAUDIO.- O sea que podría ser que yo haga todo este trámite, en imprenta, mayúscula, todo prolijo, por duplicado, pierda mi tiempo, le haga perder el suyo, y después...

EMPLEADO.- *(Se acuerda de algo, lo interrumpe cordial.)* Discúlpeme que lo interrumpa, pero me olvidé de decirle que el trámite tiene un costo de 25 pesos...

CLAUDIO.-... pague 25 pesos... y a pesar de ello existe el riesgo de que la factura siga saliendo mal...

EMPLEADO.- Riesgos siempre hay... Uno hace su trabajo bien... pero los demás... No está dentro de mis funciones...

CLAUDIO.- *(No logra contenerse más.)* Y dígame, ¿dentro de las funciones de quién mierda está?

EMPLEADO.- Señor, le aconsejo que se tome las cosas de otra manera... Si no se calma, yo no lo puedo seguir atendiendo...

CLAUDIO.- ¡¡¡Dígame quién carajo me va a atender entonces porque no me pienso calmar!!!

EMPLEADO.- *(Ofendido, mientras anota rápidamente en un papelito que luego le da.)* Gerente de Sistemas, Ingeniero Lobatti, piso 3ero. Oficina 5. *(Gritando al salón el siguiente número.)* Setenta rosa...

(Se prepara el que sigue. Claudio toma sus cosas con disgusto y se va. Las luces se apagan y el escenario queda totalmente a oscuras.)

Piñeiro, Claudia (2009). Cuánto vale una heladera: En: Teatro por la identidad. Antología. Buenos Aires. Colihue. Pags. 115 a 121

Claudia Piñeiro nació en Burzaco. Provincia de Buenos Aires en 1960. Es escritora, guionista de televisión y dramaturga, autora de las novelas *Tuya* (2005) y *Elena sabe* (2007). Con *La viuda de los jueves* recibió el Premio Clarín de Novela 2005. *Cuánto cuesta una heladera* fue presentada en la edición 2004 de Teatro X la identidad.

Andén

Adriana Genta

A Mercedes Galarza
protagonista real de esta historia
y asesora

Andén de la estación de tren de Caballito,
2 de la madrugada.

Roki (*muchacho joven*), cartonero. **Grise**
(*muchacha joven*), cartonera.

Grise duerme, mal apoyada contra la pared. **Roki** está pelando cable con cuchillo, rescatando el cobre del centro, mientras contempla a **Grise**, que de pronto se desliza hacia un costado y el sacudón la despierta. Se pone rápidamente de pie y mira para todos lados, buscando con la vista. Ve a **Roki** pero no le presta atención.

Roki: ¿Buscás el carro?

Grise: ¿Eh? No.

Roki: ¿Te ayudo?

Grise: No. (*Termina la inspección ocular a distancia y vuelve a sentarse contra la pared*)

Roki: (Le extiende unos cartones) Para reposera.

Grise: Gracias. (Los acomoda sobre piso y pared y se tiende sobre ellos)

Roki: Perdimos el tuerto de la una y media. (*Pausa, Grise no contesta*) Ahora hasta las 4... ¡Qué embole! Y hay que ver si nos dejan subir. Depende el gorra que toque. Bueno, para vos sin carro es más fácil. ¿Lo dejaste en el depósito de Yerbal? (*Grise asiente con la cabeza*). Aumentó a 75 ese. Y allá en Moreno un peso la camioneta para el lado de Rififí. Todo suma. Capaz que vos querés dormir y yo te jodo.

Grise: No te enojés pero ¿podés ponerte un poco más allá?

Roki: ¿Te molesto?

Grise: No es eso.

Roki: ¿Qué? ¿Apesto?

Grise: Cualquiera. Si yo me caí del tren y del golpe me quedé sin poder oler.

Roki: Ah, por eso te bancás esa baranda que viene de ahí.

Grise: ¿Y vos por qué entonces te ponés justo acá, con lo grande y vacío que está el andén?

Roki: Es que el lugar está joya. Más calentito y si se larga a llover hay chapa...

Grise: Más allá también hay chapa ¿para qué vas a estar encima?

Roki: (*Se aleja un poco*) Estás esperando a un chabón... (*Grise se encoje de hombros*) (*Se quedan en silencio, Grise mira a lo lejos, Roki se pone a pelar el cable, pero la relojea. Grise se frota las piernas frías. Roki le tira un diario. Grise se cubre las piernas*).

Roki: Yo me llamo Roki ¿vos? (*Silencio*) ¿Hablar de lejos tampoco se puede?

Grise: Gris.

Roki: Gris... ¿qué?

Grise: Gris me llamo. De Griselda.

Roki: Ah, entonces Grise.

Grise: No. Gris.

Roki: Gris no va. Gris es la calle, la chapa, el cielo de tormenta. Muy triste. Griss-seeee con 'e' brilla más. Va más con vos. Más luz.

Grise: ¿Sos medio poeta, loco?

Roki: No, boluda, poeta no... pero compongo temas... tengo un grupo con unos vagos.

Grise: ¿Cómo se llama el grupo?

Roki: Gonorrea.

Grise: Qué nombre.

Roki: Es un apellido colombiano. Al principio nos pusimos "Inundación". Pero era muy bajón. No daba. Ya tocamos una vez en Tetra. Pero no somos muy conocidos todavía, estamos empezando. ¿Querés que te cante el último tema?

Grise: Mejor no.

Roki: ¿Por el chabón?

Grise: Es tarde, te vas a poner a cantar, boludo.

Roki: ¿Qué tiene? Estoy pila.

Grise: No da...

Roki: Y si viene el chabón, ¿qué onda?

Nada. Soy un loquito del cartón que cuando está pila canta solo. No le doy bola y chau. Yo a la gilada la miro de arriba.

Grise: Sí... de arriba. Cuando le veas el lomo. Además el problema lo voy a tener yo.

Roki: ¿Te faja el conchaesumadre?

Grise: No.

Roki: ¿Entonces...?

Grise: Nada, loco, yo no quiero que me vea con otro.

Roki: Yo no soy otro. Soy Roki... tu ángel del anden.

Grise: Tomate el palo... ángel del anden. Dejate de boludiar.

Roki: Te reíste, te gustó. Mirá... esto también te va a gustar. *(Canta y baila con música de cumbia)*

Si yo te toco yo te toco
si yo te toco tu canción
bailás moviendo el almohadón
y se me para se me para
y se me para el corazón.

(Se golpea el pecho) La compuso papá.

Grise: Esa es la música de Reloj Cucú.

Roki: Bueno, se parece un poco, pero la letra ni ahí. Tengo otra. Escuchá...

Grise: Cortala, loco. De onda, cortala.

Roki: 'Ángel del Anden', se llama el tema.

Grise: ¡Basta!

(Roki se aleja y retoma el pelado del cable. Grise se levanta y otea la estación en todas direcciones.)

Luego busca afanosamente dentro de su mochila. Extrae un palito con un resto apenas de chupetín.

Se pone a chuparlo. Roki saca un envoltorio. Grise observa la operación. Roki abre el envoltorio, aparece un sánquche al que le falta un mordiscón. Roki registra que Grise mira)

Roki: ¿Lo querés?

Grise: ¿Lo estabas comiendo vos?

Roki: No, lo encontré así. Pero está lim-pito. Te lo doy. *(Se lo alcanza)*

Grise: *(Lo toma)* ¿Y vos?

Roki: Yo no tengo hambre.

Grise: *(Come)* ¿Comiste de las monjas?

Roki: No. Yo también llegué tarde. Ya habían levantado todo.

Grise: Entonces comé...

Roki: No. No tengo hambre. Posta.

Grise: Bueno, gracias.

Roki: Ah, tengo algo que encontré hoy. *(Saca un peluche usado)* Para tu hijo. O hija.

Grise: Hijo. ¿Cómo sabés vos?

Roki: Si el año pasado cartoneabas con el bombo.

Grise: ¿Me veías?

Roki: Obvio. *(Le entrega el peluche)*

Grise: Está re-lindo. Le va a gustar a mi negro. *(Roki se sienta al lado de Grise)*

Grise: Roki...

Roki: ¡Dijiste mi nombre...!

Grise: Sí, pero para pedirte que te muevas para allá.

Roki: Cortala, con el chabón. ¿Qué onda? ¿Es el padre de tu hijo?

Grise: No.

Roki: ¿Entonces qué? ¿Es tu novio? No, no es tu novio porque nunca anda con vos. Y si es tu novio es un hijoeputa que te deja sola todo el tiempo.

Grise: Es que me re-gusta. No ando con él, pero si viene y me ve con vos no se me va a acercar.

Roki: A esta hora ya no viene nadie. De-jame estar al lado tuyo. ¿Sabés cuánto banqué para encontrarte sola? Siempre vos con tu vieja y tus hermanas. Tu vieja encima es re-cuida.

Grise: Yo a vos nunca te vi.

Roki: Sí que me viste. Muchas veces te ayudé con el carro yo. ¿Te acordás cuando se te trabó una rueda y yo fui corrien-do desde dos puertas a ayudarte?

Grise: ¡Qué se yo! Tantas veces se me trabó.

Roki: Pero esa fue jodida mal, boluda. Apenas lo pudimos zafar al carro que ya arrancó el tren. Yo te lo zafé. ¿Y la

vez que vos ibas re-preñada y el barral del carro se te encajó en la panza que ya estaba como globo para reventar y yo hice levantarse al gordo que estaba tirado lo más pancho en el vagón, para hacerte un lugar a vos y el loco me bardió mal y nos tuvieron que separar? ¿No te acordás?

Grise: Si, me acuerdo del gordo, pero de vos no.

Roki: ¿De mí no? ¿Y cuando te abarajé el sán-guche de mila que vos te asomaste por la ventanilla antes que el tuerto arrancara y un tipo de atrás casi te culea y vos te fuiste para adelante y se te cayó el sán-guche y yo estaba todavía en el andén y te lo atajé y te lo di por la ventanilla y el tren arrancó y yo me quedé como un boludo en la estación haciéndote adiós? ¿No te acordás?

Grise: No.

Roki: ¡Qué cagada! No me viste nunca

Grise: Te veo ahora.

Roki: Grise... sos tan linda y tan trabajadora... ¿Te puedo hacer una pregunta que es un deseo que tengo desde que te conozco aunque vos no me conozcas?

Grise: ¿Qué?

Roki: ¿Te puedo robar un beso?

Grise: Si me lo pedís ya no es robado.

Roki: Uy, tenés razón, qué boludo.

(Roki se queda cabizbajo, en silencio. Grise lo mira desconcertada. De repente Roki, con movimiento rápido le toma la cara con las manos y le da un largo beso en la boca)
¡Ahora sí te lo chorié!

Grise: Es el beso más dulce e intensivo que conocí.

Roki: *(Le canta bajito, con la misma melodía de la canción anterior):*

Yo soy tu Ángel del andén

Cuido tu carro y tu cartón

Te robo un beso frente al tren

Vos me robás el corazón.

GENTA Adriana. Pequeñas dosis. Siete micro obras teatrales para actores. Buenos Aires. CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. 2009

www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Recursos humanos

de Gracia Morales

PERSONAJES: MUJER ADULTA y MUJER JOVEN

Despacho. Una mesa de trabajo, un sillón de oficina tras ella y dos sillas enfrente.

Una MUJER ADULTA (unos cuarenta años), vestida con ropa de trabajo, está sentada en una de las sillas. De pie, aunque apoyada sobre la mesa, se encuentra una MUJER JOVEN (alrededor de veinte años), vestida con traje. Permanecen en silencio durante un momento, en actitud de cierta tensión, antes de empezar la escena.

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: ¿Está segura?

MUJER ADULTA: Yo no hice esas pintadas.

MUJER JOVEN: Pero sabe quién ha sido.

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: Le tengo que confesar una cosa. Algo que seguramente no sospeche. Hace unas horas, cuando los hemos reunido a todos y les hemos expuesto la situación, les estábamos grabando.

MUJER ADULTA: ¿Para qué?

MUJER JOVEN: Y después, hemos revisado con cuidado las imágenes.

MUJER ADULTA: ¿Quiénes?

MUJER JOVEN: Qué importa eso. Varias personas, de Recursos Humanos.

MUJER ADULTA: Ya, pues... yo... Yo no hice esa pintadas.

MUJER JOVEN: La creo.

MUJER ADULTA: Entonces... ¿Por qué me interroga a mí? No tengo quejas contra la empresa.

MUJER JOVEN: Pero hay quienes sí, parece ser.

MUJER ADULTA: Parece ser.

La MUJER JOVEN guarda un momento de silencio. Toma asiento frente a la otra mujer, en el sillón de oficina.

MUJER JOVEN: ¿Conoce bien a Andrade?

MUJER ADULTA: ¿A Roberto?

MUJER JOVEN: Sí, Roberto. Roberto Andrade.

MUJER ADULTA: Bueno... Los dos llevamos varios años trabajando aquí.

MUJER JOVEN: Usted lleva exactamente tres años, cinco meses y ocho días. El Sr. Andrade está con nosotros desde hace algo más de seis años.

MUJER ADULTA: No trabajamos en la misma sección. Quiero decir, ahora. Ahora no trabajamos en la misma sección. A él lo trasladaron.

MUJER JOVEN: Sí. Conozco todos los detalles.

MUJER ADULTA: Claro.

MUJER JOVEN: ¿Por qué miraba tanto a Roberto Andrade durante la reunión?

MUJER ADULTA: ¿Lo miraba?

MUJER JOVEN: Sí.

MUJER ADULTA: Pues, no sé... Lo tenía enfrente... ¿Por qué no podía mirarlo?

MUJER JOVEN: ¿Ha sido Roberto quien ha hecho esas pintadas?

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: El señor Andrade sí tiene quejas con respecto a la empresa, ¿verdad?

MUJER ADULTA: Eso se lo tiene que preguntar a él.

MUJER JOVEN: No digo que no tenga derecho. A las quejas. A las críticas. Si quiere meterse en la lucha sindical, claro que tiene derecho. Siempre hay alguien así. En todas las empresas. Pero lo de las pintadas es otra cosa. Eso va contra la ley. ¿Sabe cuánto nos ha costado devolver a

su estado natural el edificio? Además, que los mensajes eran claramente amenazantes. No podemos dejar impune algo así.

MUJER ADULTA: ¿Por qué piensan que ha sido Rob... el señor Andrade?

MUJER JOVEN: ¿Por qué lo piensa usted?

MUJER ADULTA: ¿Yo? Yo no pienso que haya sido él. ¿Todo esto es sólo porque le he mirado durante la reunión? Eso es una locura.

La MUJER JOVEN no responde. Comienza a tomar notas, sin levantar la vista de su cuaderno. Seguirá con esta acción hasta que se indique lo contrario.

MUJER ADULTA: Quiero decir... Yo... No sé qué importancia puede tener eso.

MUJER JOVEN: Usted miraba a Andrade de una forma especial. Como con... ¿cómo llamarlo? ¿preocupación?

MUJER ADULTA: Pero eso... Eso no es ninguna prueba.

MUJER JOVEN: No, es cierto. Si eso fuera una prueba, no habría hecho falta traerla a hablar conmigo.

MUJER ADULTA: Es que... Yo no puedo decirles nada. No sé quién ha escrito esas cosas. Me las encontré al llegar ayer.

MUJER JOVEN: ¿Eso es todo lo que está dispuesta a decir?

MUJER ADULTA: Eso es todo lo que sé.

MUJER JOVEN: Muy bien. Ya está. Puede retirarse.

La MUJER ADULTA se levanta. La JOVEN no alza la mirada del cuaderno. La MUJER ADULTA va a salir de la habitación, pero duda y se vuelve cuando está junto a la puerta.

MUJER ADULTA: ¿Por qué a Roberto?

MUJER JOVEN: ¿Cómo dice?

MUJER ADULTA: Al señor Andrade. ¿Por qué han recaído sobre él las sospechas?

MUJER JOVEN: Estamos en proceso de investigación.

MUJER ADULTA: Pero él no fue.

MUJER JOVEN: Entonces, ¿sabe quién lo hizo? ¿Quiere acusar a otra persona?

MUJER ADULTA: No. Pero es que... Él no pudo hacerlo. Eso quiero decir. Que él... Estoy segura de que él no fue.

MUJER JOVEN: (Levantando la mirada del cuaderno, para dirigirla hacia la MUJER ADULTA.) ¿Por qué?

MUJER ADULTA: Porque anteayer él... Estuvo toda la tarde conmigo. Y la noche también. No pudo hacerlo.

MUJER JOVEN: ¿Con usted?

MUJER ADULTA: Eso he dicho. Sí. Y por eso le miraba antes. En la reunión. Estamos juntos. Roberto y yo. Fuera de aquí, quiero decir. En nuestra vida privada.

MUJER JOVEN: Nadie me lo había dicho.

MUJER ADULTA: Lo sabe poca gente.

MUJER JOVEN: ¿Desde cuándo...?

MUJER ADULTA: Desde hace unos meses.

MUJER JOVEN: ¿Unos meses?

MUJER ADULTA: Cuatro meses. Llevamos juntos cuatro meses.

MUJER JOVEN: Muy bien

Breve silencio.

MUJER ADULTA: Roberto me contó que usted y él...

MUJER JOVEN: (Interrumpiendo, muy seca.) ¿Qué?

MUJER ADULTA: Nada.

Breve silencio.

MUJER ADULTA: Bueno, pues si ya hemos terminado... (Se dirige a la puerta.)

MUJER JOVEN: Dígame que se ande con ojo. No se puede ir por ahí revolucionando a la gente. Si ha habido despidos es porque era necesario. Eso él debería saberlo mejor que nadie, estuvo tres años en Recursos Humanos.

MUJER ADULTA: Él no ha hecho esas pintadas.

MUJER JOVEN: Eso ya es lo de menos. Lo que preocupa es el ambiente que se está creando. Las pintadas son un ejemplo más. Que se ande con ojo. Dígaselo.

MUJER ADULTA: De acuerdo.

MUJER JOVEN: Y usted también.

MUJER ADULTA: ¿Yo?

MUJER JOVEN: Tenga cuidado con el señor Andrade. Nos conocemos desde hace tiempo. Y sé que es capaz de manipular a cualquiera según sus intereses.

MUJER ADULTA: Yo también conozco a Roberto.

MUJER JOVEN: Él no debería olvidar lo que esta empresa ha hecho por él. Cada quien puede hacer lo que quiera fuera del trabajo. Pero los directivos no van a permitir más actos de vandalismo como este. Que lo tenga en cuenta.

Las dos mujeres se quedan un momento en silencio.

MUJER ADULTA: Yo no me dejo manipular.

MUJER JOVEN: Ya puede irse. Sánchez debe estar esperando en la puerta. Dígale que en unos minutos le atiendo.

La MUJER ADULTA sale. Al quedarse sola la MUJER JOVEN mantiene su actitud durante unos segundos, pero luego se afloja y parece como si fuera a echarse a llorar. Tocan a la puerta. La MUJER JOVEN se recompone rápidamente.

MUJER JOVEN: Adelante.

APAGON

Morales, Gracia. Bailes de Salón. 10 obras breves para Talleres de Teatro. N° 36. Buenos Aires. CELCIT. Centro latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. 2017. Pag. 24- 30. Disponible en <https://www.celcit.org.ar/bajar/typ/036/> (Consultado el 08/08/2017)

[anexo 3]

El proceso crítico del actor

Conferencia de Luis de Tavira, 1998, México.

Quisiera leerles una cita de Diderot que no pertenece a La Paradoja sino al Diccionario Enciclopédico. Dice Diderot en el Diccionario Enciclopédico, en su artículo sobre el comediante: "... el arte del actor...", y aquí plantearía yo la primera diferencia, el arte del actor y no la actuación, no el lenguaje de la actuación, no la técnica de la actuación, "... el arte del actor exige gran número de cualidades que la naturaleza reúne tan pocas veces en una misma persona, que abundan más los grandes autores que los grandes comediantes". Creo que la afirmación de Diderot requiere un análisis bien detallado de lo que quiere decir. "El arte del actor...". Va a concluir diciendo que hay muy pocos grandes autores, a la altura del arte del actor, lo que sociológicamente y estadísticamente no es cierto, hay muchísimos más actores que autores, pero todos estos actores que actúan y que practican esa empiria que llamamos actuación, no son actores según el arte del actor. Probablemente son actores según el ejercicio lingüístico democrático, en donde cualquiera puede subirse al espacio vacío para ser contemplado. Pero poder acceder al espacio vacío no necesariamente quiere decir, por ello mismo, ípso facto, convertirse en un artista. La segunda afirmación o la segunda observación sería percatarnos del verbo principal de la oración. "El arte del actor exige". El verbo es "exige". Yo pienso que con que reflexionáramos un rato largo simplemente pensar el simplísimo título del libro de Stanislavsky, entenderíamos muchas cosas. Basta simplemente pensar el simplísimo título, en efecto El Actor Se Prepara. Si entendiéramos esto, si aceptaríamos a profundidad lo que afirma el simple título entraríamos en una dinámica de pensamiento que no solemos frecuentar, el actor se prepara, por lo tanto hay una enorme cantidad de cosas antes que actuar.

Aquí Diderot dice "el arte del actor exige", no pide, no tolera, no comprende, "exige". La actuación como arte va a suponer una dimensión de exigencia, de desafío, de aquello que Nietzsche en otra perspectiva llamada "el acceso a una vida peligrosa". "El arte del actor exige...", y luego dice: "... gran número de cualidades...", y aquí está la primera paradoja, "...gran número de cualidades...", es decir una cantidad de calidad, porque se nos podría ocurrir pensar simplemente en una gran cantidad de cosas, no es una gran cantidad precisamente, de calidad, pero es sólo calidad, es gran cantidad de calidad. Como es una definición para el diccionario enciclopédico, no se va a tomar el trabajo de explicarnos y de discernirnos qué quiere decir con gran número de cualidades, ni cuáles son, simplemente nos desafía con la imaginación a que pensemos en lo que queda afirmado en la proposición paradójica entre cantidad y calidad. Gran número de cualidades que la naturaleza, es decir, entramos en el debate aquel que queda fundado en el umbral de la Universidad Salmantina "cum natura non dat, Salamanca non presta". Pero también ahí hay una ironía, aquello que la naturaleza da, y si no lo da, la naturaleza, el arte no podrá hacer con ello nada, es la condición básica de lo que sin embargo sí hará el arte, es decir una dotación natural que nos ha llevado a concebir al actor en su condición innata. Esto tan debatido en otro momento de otra manera: el actor nace, o se hace, y que nos lleva a concluir; las dos cosas. Nace y se hace. Porque no llegará a ser actor el que no nació, tampoco llegará a ser actor aquel que no se hace, porque si no, Salamanca no tiene sentido, porque si natura ya dio, para qué queremos a Salamanca. Entonces podemos encontrarnos a alguien que quizá nació con ese gran número de cualidades que le dio natura, pero que no llegará a ser actor porque no

lo hace, porque no se hace, tanto como no llegará a ser actor el que no lo nace, y así intente como quiera intentarlo hacerse, y no lo conseguirá. Lo que está ya expresando algo mucho más profundo, lo que el arte del actor hace con lo que dio la naturaleza, que nos acerca a una concepción de la actuación bastante más peligrosa: la actuación es un hecho antinatural. Actuar es contra natura. Desde natura, contra natura. Y sigue Diderot: "...que la naturaleza reúne tan pocas veces...". En efecto esto suena mal en éste ámbito de modas y posturas ampliamente democráticas. No, no cualquiera. Y esto implica saber quien sí y quien no, y aquí nos enfrentamos a esa terrible crisis que es la incógnita por el talento. ¿Tendré talento? Ésta crisis existencial del actor que se pregunta por su talento y entra evidentemente en la parte más delicada de su condición. Ahí donde entra en crisis su autoestima. ¿Seré yo? En donde tiene claro qué lo trajo al teatro, en la incuestionable, en la indudable para él, expresión de su necesidad del arte. Y entonces la paradoja se plantea en el dilema entre el discernimiento de la necesidad del arte, frente al desafío de la capacidad para el arte. Y parece ser que lo que aquí se implica es esa regla cruel y terrible de la proporcionalidad entre la necesidad del arte, y sin embargo no tienen clara la proporcional capacidad que a esa necesidad corresponde. O al revés, alguien puede tener muy claras sus capacidades, y en cambio no tiene para nada claras sus necesidades.

Yo estoy convencido compañeros, que el talento consiste en la talentosa capacidad de inventarlo. Sólo aquel que es capaz de inventar su talento, tiene talento. El talento consiste en inventarlo, y en creer en él y actuar en consecuencia. Es como la inteligencia. El más inteligente invento de la inteligencia, es la inteligencia, porque sólo alguien muy inteligente inventó la inteligencia. Y entonces a éste actor que llega fundado en este querer que se descubre poder, y que se sabe empieza a andar en la aspiración de esa superación, de que aquello que se es puede ser más, en el desafío de saber también que puede ser menos. Y entonces descubre que el trabajo es consigo mismo. Que el trabajo es él mismo. Que el territorio de su lucha es él mismo.

Cuando el actor descubre que se trata de ser el mejor actor que sólo él puede llegar a ser, también descubre que esto es imposible, afortunadamente, porque ¡ay! de aquel que algún día se plantee que lo ha conseguido. Ese día se acabó.

módulo 3 **Ambientación extendida**

Durante el primer cuatrimestre del 2023

CURSADO BIMODAL (PRESENCIAL CON APOYO EN LO VIRTUAL)

OBLIGATORIO

OBJETIVOS

En esta instancia aprenderás a manejarte con seguridad en esta nueva etapa universitaria. Conocerás las exigencias académicas, modalidades de cursado, condiciones de aprobación de las materias, etc.

MODALIDAD

Cursado: obligatorio y común a todos los aspirantes de las carreras de la Facultad de Artes y Diseño.

Son 40 horas reloj, distribuidas en el transcurso del primer cuatrimestre. Requisitos de asistencia: 100% Asistencia OBLIGATORIA.