

Las múltiples caras del actor

Cristina Moreira

Moreira, Cristina

Las múltiples caras del actor / Cristina Moreira ; ilustrado por Oscar Ortiz - 1a ed. -
Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2008.
200 p. : il. ; 22x15 cm. (Estudios de teatro)

ISBN 978-987-9433-56-0

1. Teatro Argentino. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 18/02/2008

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N°157/06
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

CONSEJO EDITORIAL

- > Roberto Aguirre
- > Rafael Bruza
- > Ariana Gómez
- > Nerina Dip
- > Carlos Pacheco
- > Marcelo Jaureguiberry
- > Carmen Saba

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación*)
- > Oscar Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Magdalena Viggiani (*Foto de contratapa*)

©Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-9433-56-0

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, Marzo de 2008.
Primera edición: 2300 ejemplares

A mi querido esposo Néstor (in memóriam).

*A mi hijo Maxi,
a Claudio y Ramiro, mis hijos del alma,*

a mis hermanos Jorge y Edgardo.

> palabras de bienvenida

Ya desde su título este estimulante libro establece la diversidad. Porque si bien puede entenderse, de una manera tradicional, como la multiplicidad de personajes de las que un actor puede ser soporte, creo que acertaremos si lo traducimos como: las diferentes formas de ser actor.

Y sí, al pasar de sus páginas el libro va desafiando la ilusión de una especie de matriz única, universal, del arte del actor, que por momentos parece haberse adueñado de la pedagogía en la materia. El encarar dicha enseñanza desde géneros, estilos y estéticas a veces tan contrapuestos, tan "dramáticamente" contrapuestos, ubica el ejercicio actoral en una perspectiva histórica y lo libera de la tiranía y cristalización de la moda y su discurso uniforme. Cristina Moreira pone en situación, analiza el nacimiento, el contexto en el que cada género se ha originado y desarrollado. Eso aleja su propuesta de todo formalismo. Se trata de encontrar el nervio, el alma, desde el que se desplegaron géneros paradigmáticos en la historia, y ver cómo eso nos puede servir para expresar los dilemas del presente. Y todo ello con la generosa actitud de "abrir el abanico": de desplegar todos los recursos que los tiempos han dejado a la libre elección del presente. No con afán historicista, ni mucho menos arqueológico, sino poniendo los resultados de esa búsqueda al servicio de la imaginación creadora.

Y aquí nos encontramos con lo que considero el núcleo esencial de esta propuesta: el desencadenamiento de la imaginación. El pasaje por la historia nos deja un regusto a sano relativismo. Es como si la autora, la artista, nos dijera: Desde todas estas perspectivas se han desplegado tales y cuales formas de ser actor; todas ellas son válidas y necesarias; y es misión de la imaginación llevarlas más allá, ampliar los límites. En este afán de ampliar los límites de la expresión hay una sutil polémica, no explicitada nunca, con el naturalismo psicologista, que queda atrás, desechado como una vestimenta descosida en el camino de esa ampliación.

Por último, el libro está sembrado por vivencias personales de la autora-artista: todo lo que ella expone, explica o propone, al margen de las reflexiones históricas, ha pasado por su experiencia personal, procede de su propia vida artística. Una vida rica en creatividad, desde la danza, la actuación, la dirección, lo autoral, lo pedagógico. Es en esa vasta experiencia en la que el libro echa sus raíces y cifra su excelencia.

RICARDO MONTI

La Pachamama de la nariz roja

Cuenta Cristina Moreira:

Cuando tenía 22 años, con la dictadura avanzando, estaba en la Escuela de Arte Dramático cursando la carrera de Actuación, en la Facultad de Filosofía y Letras en la carrera de Educación y trabajando en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Estaba en una cantidad de espacios que fueron muy golpeados en ese período y a mí se me dio la posibilidad, como bailarina e incipiente coreógrafa, de audicionar con el grupo de teatro Oper-Collage de Buenos Aires, del Instituto Di Tella. Ellos fueron a París y yo había pasado la audición y estaba convocada como intérprete permanente para las obras. En ese momento me fui no solamente porque me interesaba trabajar con ellos, sino porque yo sabía que en el país no podía desarrollar mi estudio. (...) Me fui a París en 1976. Esa efervescencia teatral que vivimos ahora, esta libertad no existía en aquel entonces. Y me quedé allí con absoluta conciencia de que estaba incompleta en mi formación. (...) Me atraían mucho las representaciones con máscaras, espectáculos que eran de directores relacionados con la escuela de Jacques Lecoq, el juego de comicidad. Y fui por ellos.

El tiempo demostrará que aquello que buscaba es lo que encontré. Allí, contaba en una entrevista pública que le hicieron en el Centro Cultural Ricardo Rojas (publicada en el libro *Clown*, de Jorge Grandoni y cuya edición es del mismo Rojas), se dio la gran panzada.

Fui muy feliz trabajando. Me pareció todo maravilloso. Y cuando volví, volví... (...) Pero no vine a dar clases, vine a vivir. Volví porque extrañaba. Porque ya tenía 30 años y me había cansado de la vida artística, en el sentido de vivir sola, en Europa, pensando nada más que en los personajes, en estudiar, en la giras. Volví por cuestiones puramente existenciales. Y me enamoré, tuve mis hijos, crecí como mujer y viví como cualquier ser humano.

Claro que aquel plan original se modificó en algunas cuestiones. Al tiempo de llegar, un periodista amigo le hizo una nota. La coreógrafa Adriana

Barenstein la encaró y le dijo: “No podés quedártelo todo para vos. Enseñá”. No le quedó otra. “Empecé con cinco alumnos, entre los cuales estaban Batato Barea, Cristina Martí, Guillermo Angelelli y Freddy Schussner. Fue fantástico, nos morimos de risa. En el curso siguiente ya eran veinte. Y después, cuarenta, y así”. Y estalló el boom Cristina Moreira.

El estallido lo cuentan ellos, algunos de sus alumnos.

Las clases [de Moreira] eran reírse y pensar cómo hacer reír a los demás –recuerda Olkar Ramírez en el libro *Te lo juro por Batato*, de Fernando Noy–. Había pocos ejercicios. Cristina traía la fórmula y decía lacónica: “Ahora salís y hacés reír, te doy tres tiempos, si en ese lapso no lo lográs, podés retirarte”. Tocaba un tambor, daba tres golpes y al principio uno se desesperaba. ¿Qué hago, doy vuelta carnero, me río de mí mismo? ¡Terminó el tiempo! Batato tenía problemas, aunque al final entraba en fórmula. Decía: “Noooo, no puedo salir, no me sale”. Y ahí se producía el estallido, la carcajada general. (...) El método Moreira era así: cuatro días a la semana, tres horas seguidas, durante un mes intensivo. Todo lo tenías que aprender. Cristina decía: “Para la semana que viene se buscan un traje, vos de albañil, vos de Superman”. Al final de las clases todos nos íbamos al bar.

Después de la dictadura, el contexto social y político estaba del lado de la risa, del lado de las largas mesas de los bares.

Era el verano de 1986 y el *clown* estaba en su apogeo. Cristina Moreira había vuelto de Francia con interesantes novedades para la actuación. De pronto, todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formarse en la “vanguardia” que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones, juglares y *clowns* de nariz roja habían invadido la ciudad,

cuenta María José Gabin en el libro *Las indepilables del Parakultural* (Libros del Rojas, 2001).

En medio de ese clima, Cristina se convirtió en una especie de Pachamama de la nariz roja a la cual todos acudían. Hernán Gené no fue la excepción. Lo cuenta él mismo en el libro *Batato y el nuevo teatro argentino*, de Jorge Dubatti (Temas de Hoy, 1995).

Tenía una novia, Karina Piaggio, que me dijo: “Voy a hacer un curso de *clown*”; era a la vuelta de casa, en Defensa y México. Fui de colgado y cuando llegué se me dio vuelta la cabeza. (...) Lo que tienen las clases de *clown* es que son muy conflictivas porque te enfrentás con cosas muy íntimas; pero, al mismo tiempo, es muy gracioso todo lo que pasa en un curso de 24 personas que están riéndose todo el tiempo. Porque salvo cuando vos actuás –que sufrís como un energúmeno– lo demás te parece fantástico. (...) Ese grupo que coincidió en lo de Cristina era muy fuerte: estaban Gabriel Chamé, Batato, Guillermo Angelelli, Carlos Lipsic (de La pista 4), Olkar Ramírez, Gerardo Baamonde, Karina Piaggio, Diana Machado, Horacio Gabín y 6 ó 7 más (...) A mí Cristina me cambió la vida”.

Claro, porque de haber ido al curso por puro colgado (y porque le quedaba cerca), Hernán Gené conoció ahí a los que luego serían los integrantes del mítico grupo el Clú del Claun. “Yo estaba con Gabriel Chamé, con Angelelli y Batato. Daniel Miranda se incluyó más tarde cuando hicimos un curso con Raquel Sokolowicz. Con Gabriel, Batato, Osvaldo Pinco, Guillermo y yo nos presentábamos en una plaza. Así empezamos pero aún no éramos el Clú del Claun”, contó Cristina Martí cuando el grupo se juntó en una entrevista pública realizada en 2006, en el Rojas. “El nombre –explicó Chamé en aquella oportunidad– salió en los ensayos de *Blanco, rojo y negro*, un espectáculo que dirigió Cristina Moreira, y ahí estaban Gerardo Baamonde, Carlos Lipsic, Sandra Zuñiga y Laura Merillo. (...) El hecho de trabajar en la calle era un evento social novedoso y fuerte”.

Cuando el Clú del Claun se encontraba de gira por Cuba, la revista *El Caimán Barbudo* (¡qué nombre!) los entrevistó. En aquella oportunidad, agregaron: “Todos tomamos en varias ocasiones el curso [de Moreira], que siempre era el mismo, porque, en realidad, la profesora no enseñaba nada. Lo que hacía era echar a un lado la máscara y permitirnos ser torpes, ridículos, ingenuos; todo lo que una persona normal tiende a ocultar. Lo que se perseguía en esas clases era desembarazar al alumno de todas las barreras”.

Los testimonios se agolpan. Guillermo Angelelli, en *El cuerpo del intérprete* (Cuadernos de Picadero, INT, 2004), acotaba:

Las clases de teatro llegaron a angustiarme porque a mí me parecía que existía un prejuicio muy grande sobre las emociones. Todas las emociones siempre tenían que ver con el sufrimiento, y yo sentía que si no lloraba no iba a ser un buen actor. Cuando empecé a estudiar *clown* con Cristina Moreira fue muy difícil tomarme en serio la solemnidad de esas clases. (...) [Pero] el *clown* es muy rico aun para el actor que no se va a desarrollar en ese género. Porque se trabaja con la vulnerabilidad, con la necesidad de establecer una comunicación con el espectador, porque se tiene conciencia de que el público es la razón por la cual se está en el escenario”.

Y de aquella época a la actual, el listado de los alumnos de Moreira (listado incompleto, claro está) es abrumador. Veamos: Nora Moseinco, Mike Amigorena, María José Gabin, Andrea Bonelli, María Rojí, Darío Levín, Horacio Banegas, Mariana Arias, Ana María Bovo, Daniel Casablanca, Claudio Martínez Bell, Tony Lestingi, Claudio Gallardou, Totó Castiñeira, Chacovachi, Karina Mazzoco, Florencia Raggi, Horacio Fontova, Cristina Murta, Laura Novoa, Cecilia Roth, Verónica Llinás, Alejandra Flechner...

Luego de aquella época, de los ochenta, Cristina Moreira volvió a Francia para cargarse las pilas. Retornó en 1994 y, apenas se supo que estaba aquí, muchísimos actores volvieron a llamarla. Y volvió a dar cursos, claro está. En un período como en el otro, montó –entre otros trabajos– *Blanco, rojo y negro* (1985), *La estraviata* (1986) a partir de un texto que compartió con Juan Carlos Fontana, *Mi corazón es un poco de agua pura* (1996), *Aria de capo* (1997), *El magnífico cornudo* (1999), *Payasos imperiales* (1999), *La pesadilla del actor* (2000), *Bolero* (2004) y *Mine Claire* (2006).

“Sé que me dicen la chica del *clown* –contaba en un reportaje publicado en el diario *La Nación*, en noviembre de 1997–. Pero yo diría que el actor que tiene la posibilidad de hacer reír es un privilegiado. Uno sube a escena para comunicar. Si lo lográs y recibís el aplauso, el amor y la risa de la gente, el resto ya no importa nada”.

ALEJANDRO CRUZ



Parados de izquierda a derecha: Daniel Guzmán, Claudio Gallardou, Torototo, Toni Lestingi, Flavia Abercobo y Vando Villamil.

Sentados de izquierda a derecha: Norma Angeleri, Carlos Santamaría y Cristina Moreira.



Blanco, rojo y negro, estreno Teatro San Martín, 1984.

De izquierda a derecha: Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé y Gerardo Baamonde.

Las múltiples caras del actor

> testimonio

Cristina Moreira es la llave que abre y libera la imaginación del histrión, es la visagra entre la escuela clásica y el nuevo actor, entre la nefasta etapa represiva y el advenimiento de la democracia, donde este actor recupera de manera específica la libertad y el juego en la creación teatral.

Cristina Moreira profundizó en la enseñanza de la tragedia, el melodrama, la comedia del arte, el bufón y principalmente en el *clown*. Con aguda observación, guió nuestra búsqueda en la intención de ahondar mucho más en géneros menos abordados por otras escuelas.

Los que fuimos formados desde el método de las acciones físicas, desde Constantin Stanislavski hasta Lee Strasberg, desde Agustín Allezzo hasta Carlos Gandolfo, grandes maestros que inculcaron en nosotros la vocación por el teatro, encontramos en Cristina Moreira el impulso propulsor hacia un infinito, disparado solo por la naturalidad que nos da el instinto.

Cristina Moreira con la introducción en Argentina del método de Jacques Lecoq, educó a una generación de actores, alumnos y directores que hoy forman la plataforma docente de la nueva escuela de la interpretación teatral.

Cristina Moreira hoy reconfirma su tesis en estos documentos de importantísimo valor para los que buceamos en el arte de la actuación.

CLAUDIO GALLARDOU

> palabras de la autora

Cuando me encuentro delante de un grupo de alumnos interesados en comenzar un programa de estudios de teatro, veo sus ojos atentos, expectantes. Algunos acreditan variados antecedentes, y otros se presentan con absoluta virginidad. El primer día de clase esta variedad es muy interesante porque induce a la pregunta de cómo llegar a cada uno de ellos, que no poseen la misma información pero están reunidos con propósitos similares.

Con sus diferentes niveles de experiencia, los alumnos deben ser considerados con equidad. Esto produce una agradable relación entre ellos. Se sorprenden con sus habilidades artísticas, sean innatas o adquiridas. Esta versatilidad frente a la diferencia promueve una didáctica rica en ejercitaciones, cuyas explicaciones deben ser claras y simples para permitir que todos participen con entusiasmo, generando desde la docencia la confianza en sí mismos y la expectativa por descubrir al otro.

El talento y la capacidad de reflexión son condiciones que van a ponerse en evidencia durante los años de estudio. Pero desde el primer día del curso el maestro sabe que en cualquier momento puede sorprenderse. Así comienzo un taller: con la esperanza de ser sorprendida.

La estructura del programa no intenta más que estimular el instinto actoral. Avivar la llama interior. Ofrecer la técnica y la información de manera que promuevan la independencia del artista.

El actor que estudia busca encontrar un camino para comunicar su mundo poético. Los talleres y los cursos son artísticos si cumplen con este propósito. La tarea pedagógica se convierte entonces en un laboratorio de lo propio, de lo íntimo, de lo desconocido.

Los estudiantes de teatro aceptan rápidamente el compromiso y se dejan conducir con confianza. Existen miles de recursos para lograr que no se abrumen, que no se desalienten, y que mantengan aquellos ojos vivaces del primer día. Pero el principio fundamental consiste en ubicarse en el lugar del descubrimiento del otro y no en el de la imposición de un modelo.

Creo que una de las facultades que hacen del docente un maestro es el

amor a su ejercicio. Debe amar el proceso de aprendizaje. El maestro de arte está abierto durante todo el tiempo que dura cada clase, en espera de que el otro surja. De no ser así, de no existir este invisible vínculo, las clases bien podrían ser teóricas, que por cierto también son necesarias. No obstante, en mi experiencia un modelo pedagógico cerrado no es aconsejable. Es preciso conocer qué es lo que le pasa al alumno durante la clase. Qué es lo que está aprendiendo, qué lo motiva tanto del programa como de la forma en que se le plantean los ejercicios. La dinámica de todos los estudios de teatro cede el lugar hegemónico al actor. Es un ir y venir entre la escena y el público. El docente está permanentemente observando. Los límites son débiles pero el control es fuerte.

Es que la pedagogía teatral no se parece en nada a otras disciplinas, porque para el estudiante de teatro el actor es su propio objeto de estudio. El bailarín ejercita en su cuerpo la dinámica del movimiento, el cantante emite sonidos que se afinan con el diapason o el piano, pero el actor construye personajes de ficción desde su psique más profunda. Y no hay modelo cerrado para esto. La pedagogía es un instinto, una guía casi espiritual, para que tanto el joven aprendiz como el experto encuentren herramientas que lo ayuden a no derivarse en detalles menores o superfluos y a reconocer aquellos valores que lo constituyen en actor, esa extraña habilidad para el desdoblamiento de su personalidad.

Podría decir que mi enseñanza se basa en incentivar la mente y el espíritu, el cuerpo y el movimiento, el espacio y el tiempo, la razón y la sensación.

Una reflexión en el momento de la acción es una mirada a distancia del objeto de arte que en el caso del actor es él mismo. Ficción y técnica para una actuación verdadera, paradoja que ya Diderot comentó apasionadamente en su ambiente iluminista.

El actor tiene que expresarse corporalmente, sus acciones deben coincidir con su pensamiento y su pensamiento debe dirigir esas acciones. Exquisito cortejo entre el cuerpo y la palabra que Shakespeare advirtió a sus actores en la voz de su personaje.

¿Qué debe pensar el actor para emocionarse o reírse en el momento justo? ¿Cuáles son las condiciones para lograrlo? Esta pregunta se podría responder con tres palabras: concentración, comunicación, convicción.

Pero existen además otras variaciones que hacen del hecho algo

irrepetible. Me refiero a la intuición, que permitió a los griegos su sabiduría. Es con la intuición como el hombre descubrió el fuego, la rueda, la gravedad. Es el pensamiento intuitivo el que abre las puertas a las ciencias. No hay técnica todopoderosa ni que sea indiferente al pensamiento intuitivo. Así las búsquedas, por metódicas que sean, necesitan del accidente, del error y de la evidencia.

El actor no debe sufrir; debe arriesgar y a la vez confiar en ese don que lo llevará al lugar que le pertenece, al lugar que le dará la razón de ser. Su verdad, su propia inclinación hacia lo cómico o lo dramático, hacia la mímica o el discurso, hacia la danza o la música, son instancias a descubrir en su formación.

Cada uno es un misterio, una extraordinaria composición que afortunadamente quiere actuar en la escena. Pronunciar fragmentos bellos, hablar, como solo lo hacen los personajes. Amar, odiar, pensar en voz alta, como solo se hace en la escena. Enloquecer, morir y renacer como solo sucede en la ficción.

Este extraño oficio de la vida dentro de la vida hace del hombre que abraza la profesión de actor un privilegiado y todos, no solo el público, se nutren de su vitalidad. El maquinista, el iluminador, los operarios, todos se contagian un poco de esa rara profesión de ser actor. Un verdadero don nadie, un farsante, un bohemio, un loco o un anarquista y sin embargo desde Téspis al señor Oscar no hubo ni habrá sociedad que prescindiera de ellos.

¿Por qué el hombre actúa?

¿Por qué algunas sociedades con teatro parecen más felices que otras?

¿Qué clase de conflictos plantea el teatro en la cultura moderna?

Quisiera cerrar este prólogo citando a Karl Valentin (1882-1948), quien en uno de sus monólogos, *El teatro obligatorio*, con el propósito de defender la precariedad laboral de los artistas del género, termina diciendo, con ironía, que el problema quedará resuelto cuando se promueva una ley que disponga la obligación de asistir al teatro, de modo que mientras la mitad de la población actúa, la otra mitad asiste para verla.

CRISTINA MOREIRA

Introducción

Enseñando teatro

A mi modo de ver, enseñar es un compromiso con el alumno: de horarios, de continuidad, de sinceridad. El maestro posee la condición del observador y el deseo de explicar las cosas, lo que hace de él un trabajador con vocación. El maestro sabe cómo hablarle al estudiante y ayudarlo a que él reconozca sus limitaciones.

En la enseñanza de teatro el rol del educador y el del educando son bien claros; sin embargo, existe una dinámica que muchas veces invierte estos roles. La obra artística del educando le enseña al educador.

La enseñanza camina por una sutil línea trazada entre el maestro y el alumno. Se dialoga y se plantean dudas que son las que orientan el proceso artístico.

Cada grupo con el que inicio el programa es un desafío para mí. ¿Será posible conectarme con este grupo?

Una circunstancia a definir es la elección del espacio, pues este debe ser propicio para enseñar teatro. Recuerdo algunos espacios que fueron incorrectos y horarios que obraron como sedantes, como cloroformo en la boca. ¡Un horror! El espacio debe ser silencioso, amplio y sin espejos, un espacio funcional.

Si bien la enseñanza requiere de un vínculo, este no es el único factor que produce el aprendizaje, pues muchas relaciones son vinculares y no por ello son educativas. Junto con la intención de enseñar existe el programa, esa suerte de contrato en el cual nos comprometemos a realizar tales o cuales actividades, a trabajar en torno de un determinado eje temático, para producir un nuevo saber, el que potencialmente trae cada estudiante. Es un programa flexible, que permite variaciones pero a su vez exige control.

¿Pero qué es lo que hay que controlar? En mis talleres, es el tiempo y el espacio. Por ejemplo, las unidades corresponden a un tiempo y a un espacio calendario. Los estudiantes se comprometen con el cronograma y trabajan con un ritmo cerrado.

Por ejemplo, el ciclo de un año tiene cuatro seminarios y los alumnos deben aprovechar durante la cursada los tiempos planeados para cada uno. Al finalizar cada seminario se crea la expectativa de iniciar algo diferente: se estudia otro género teatral, la atención de los estudiantes se renueva, todos comienzan de cero una vez más. El proceso de búsqueda de un artista puede llevar años pero el estudio debe ser acotado.

Un método, un libro

En este libro intento congeniar algunos lineamientos de la práctica docente. El actor cree vehementemente en la ficción, y ello permite que el público se proyecte a través de él, lo que no es tarea espontánea ni técnica solamente; se trata de un oficio particular que requiere de una práctica específica. El método inductivo-deductivo que los guía hacia su propio centro es una perspectiva entrópica que se revierte en el presente de la representación con público.

El programa de estudios expuesto en este libro atraviesa por diversas épocas de las cuales se pretende destacar cómo los comediantes y actores se comportaban en relación con los requerimientos del medio. El artesano talla la piedra, sopla el cristal o moldea la arcilla, pero el actor se ubica, en condición de materia y de acción, de instrumento y de intérprete, en condición de real y de supuesto, en el presente y en lo atemporal. Esta maravillosa condición del arte de actuar requiere el entrenamiento permanente. Con frecuencia en la actualidad los intérpretes eligen entrenarse o crear grupos de trabajo en los cuales subsiste su ejercicio. La inacción por falta de oportunidades laborales o de actividad artística es la peor realidad para el actor, quien no puede ejercer en soledad.

Los talleres son una buena oportunidad para que el artista continúe en ejercicio; el nivel de las clases debe poner su exigencia en la creación más que en el método.

Los ejercicios deben variar, deben ser creativos. En este libro ejemplificaré solo con algunos. Sería tarea de otro proyecto dejar por escrito las innumerables variaciones de ejercitaciones que requiere cada curso o cada seminario.

Pero quienes leen este material con el motivo de enriquecer sus prácticas

docentes, deben saber que al menos durante una jornada de clases el actor debe entrenarse en rutinas variadas; lo que implica que el docente prepare entre cinco y seis ejercicios por día, y que nunca repita las ejercitaciones del día anterior. La práctica, la exploración, el juego, harán del estudio un laboratorio.

La dinámica debe ser una preocupación para el docente. El control del tiempo, la orientación hacia aquellos que tienen menos experiencia, ayuda a que los alumnos se diviertan y optimicen sus prácticas.

A partir de la información que se les brinda, bibliografía, audiovisuales, diálogos con artistas reconocidos, pero especialmente consignas de ejercitaciones, los alumnos adquieren confianza en su capacidad creadora para encarar su actividad profesional.

Yo prefiero las consignas abiertas, como interrogantes. Entonces vemos cómo cada alumno resuelve de manera personal. Por ejemplo, un buen ejercicio es aquel que presenta con claridad la circunstancia y el propósito de los personajes, pero no anticipa la conclusión o bien permite tres posibles conclusiones presentes en el conflicto.

Para cada clase es aconsejable realizar un pequeño esquema, como si fuera un orden del día, que tiene relación con el programa. En algunos casos, me gusta tener una planificación, por ejemplo si se trata de actividades para *clown*, puesto que se trata de seminarios o clases muy concurridos y con múltiples ejercitaciones, es como trabajar con chicos. Tener el organigrama me permite ser una buena espectadora y divertirme mucho. En un curso de *clown* me río a montones. Por eso preparo tanto las clases, las escribo, reviso el programa y luego hago una especie de planificación, pero para que los alumnos no me vean desplegar esas enormes hojas cuadrículadas llevo una guía diaria en un pequeño papel que sostengo durante toda la clase junto con mi pandereta. Los alumnos se aflojan porque saben que hay un orden detrás de tanta locura, de tantos ejercicios insólitos, y es bueno que esto suceda.

En las clases de teatro, donde el docente permanentemente cede el lugar de poder a los alumnos, el ayudamemoria le permite no ser indulgente y cumplir con el propósito del programa.

La ubicación de las sillas en el espacio áulico, mi presencia sea en el escenario o en la primera línea de sillas, hace de la dinámica del taller teatral un ámbito muy particular. Se es un poco actor cuando se enseña pero también se

es admirador. Este movimiento de ser y aparecer, de proponerse a través de otros, es encantador: se trata de la maravillosa artesanía del arte de enseñar arte.

A través de los mundos de los que hablo en este libro voy llevando de la mano a los alumnos para que se planteen sus verdades. No todos las encuentran.

Intento ofrecer caminos con pautas delineadas para que investiguen cómo llegar a los oídos del público esperanzado con encontrar en la representación una versión ordenada, una propuesta, buena o mala, pero una lectura de la vida.

Los actores deben preocuparse por algún método que sostenga su profesión a lo largo de su vida pero antes que nada deben preocuparse por la vida. Allí donde no hay vida, no hay teatro. Y la vida es la libertad. Libertad moral, y racional, libertad política, libertad sexual, libertad para poder cambiar, para corregir, para volver a empezar. Libertad para imaginar un mundo mejor, para protestar por lo que no nos gusta. Para hablar, para pronunciar, para besar, para nacer, para morir, para danzar, para cantar.

Una buena interpretación está estrechamente vinculada con un conocimiento existencial igualmente profundo. Las dos carátulas son para mí dos miradas del mismo hecho de vida, que el hombre intenta comprender o aun sin comprender le dedica su atención porque lo sorprende.

A veces me es útil explicarles a los alumnos con imágenes, entonces en un estilo un tanto melodramático les digo que la vida es el río y sus márgenes, sus orillas, sus bordes, son la comedia y el drama, ambos beben agua del mismo río y acompañan el fluir de las aguas, ambas existen porque existe el río.

Si bien es necesario armar un programa, existe el peligro de alejarse del principio del maestro Jacques Lecoq (1921-1999), cuya pedagogía estaba instalada en el movimiento. Su lema era “*Tout bouge!*” (¡Todo se mueve!) y, si se desea seguirlo, la pauta pedagógica debe ser flexible.

Por eso en este libro me propongo desarrollar el sistema que, a partir de mi propio aprendizaje, aplico durante mis clases. Ese sistema se nutrió en principio en la tradición europea y me permitió encontrar mi propia voz y mi propio método como artista y como maestra de artistas.

En esta introducción expondré algunas características de la escuela donde me formé para luego detenerme en dos premisas básicas en mi

enseñanza: la importancia del contexto de los géneros teatrales, y el trabajo con el cuerpo y la energía. Al final de la introducción hay una serie de ejercicios generales relacionados con este último punto.

Cada capítulo está dedicado a un género y cuenta con una estructura similar. Primero brindo un breve panorama del contexto donde se origina cada uno, sin pretensión de exhaustividad. Se trata más bien de una incitación a búsquedas e investigaciones bibliográficas. Luego desarrollo los problemas y las características más salientes del género y/o de sus personajes. Finalmente, describo una serie de ejercicios apropiados para llevar a cabo en el aula o en el taller de actuación.

La sucesión de los capítulos, si bien pareciera azarosa, tiene el orden que da mi propia experiencia en el terreno de la educación teatral. Si bien he enseñado y enseñado todos los géneros, la *commedia dell'arte*, el *clown* y el bufón son los que más transitó; por ese motivo constituyen los capítulos iniciales. He preferido este orden y no uno más tradicional, como podría ser el cronológico, para dar cuenta también de las áreas a las que me he dedicado con particular interés.

Por último, quiero aclarar que, como ocurre con los géneros literarios, los teatrales tampoco son “químicamente puros”. Ello quiere decir que sus contactos y confluencias son más frecuentes de lo que se considera de manera habitual. Por eso el lector encontrará que, independientemente del capítulo donde se desarrollan, ciertas observaciones o ciertos ejercicios pueden ser útiles indistintamente, por ejemplo, para el trabajo con *clown* o con *commedia dell'arte*, e incluso para los géneros llamados “mayores”.

La escuela francesa

El arte del gesto tiene sus orígenes en la búsqueda de un teatro interior, de un teatro en el cual el mundo de las emociones habita literalmente en la columna vertebral del actor. Las máscaras vienen a ser el rictus de un rostro, y solo con un trabajo interior podemos interpretar ese rostro.

Las máscaras de la *commedia dell'arte* requieren de la interpretación interna del personaje, de sus movimientos, de su psicología, y solo así por

ejemplo la media máscara de Arlequino cobra vida en la escena.

Cuando a principios de la década del 80 comencé a enseñar en la Argentina aplicando el sistema aprendido en la escuela francesa fue una novedad. Se necesitaba un método que llevara a los alumnos a otra forma de mirar y analizar la escena. Lo más novedoso fue ofrecer a los alumnos ese método, que no solo les permitía sino que estimulaba el papelón. El estudio del *clown* propone al actor como un antihéroe, trabaja en la búsqueda del propio ridículo, del yo desplazado y desclasado, del niño travieso o del adolescente transgresor. Un yo poco elegante, ese otro actor dentro del actor que es el cómico, el burlón, el payaso.

Monsieur Lecoq entregó su vida a la enseñanza del arte de la escena. Interesado por la gimnasia, por la rehabilitación y por la geometría del espacio, investigó especialmente la *commedia dell'arte*. Diseñó junto con el escultor y artesano de máscaras Donato Sartori la *masque neutre* (máscara neutra), el modelo de máscara que serviría para iniciar a sus alumnos en la formación que proporcionaba su escuela.

La máscara neutra es el instrumento del método Lecoq. Quienes somos seguidores de su pedagogía continuamos indagando con ella el método de actuación. Esta máscara es un instrumento de búsqueda para el actor. Con ella se trabajan calidades y se componen personajes. El artificio que implica la neutralidad de una máscara que cubre por completo el rostro despierta el instinto más sutil del artista, pues lo oculta a la vez que lo expone.

Cuando integré como artista permanente la compañía Opera Collage, de 1976 a 1983, debí responder a nuevas exigencias. A veces una caminata en diagonal duraba tres minutos mientras se oía el idilio de Sigfrido. La de Jorge Zulueta y Jacobo Romano no era una dramaturgia convencional sino un exquisito teatro musical. Los diálogos se entablaban entre sistemas. El código musical con sus propias leyes y el código del actor con las suyas sin seguir las pautas tradicionales generaban un nuevo producto, donde la música y una estética desbordante de sensualidad creaban una propuesta artística singular.

La dramaturgia se encontraba en los ensayos, pero tan pronto surgía de una imagen, tan pronto de una canción, de una danza o de la historia de un compositor.



Cristina Moreira



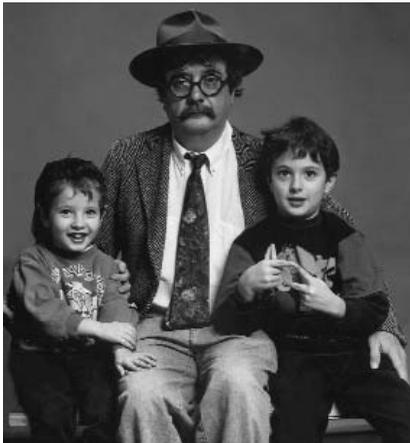
Jorge Zulueta y Cristina Moreira

Lo más atractivo para mí es llegar a la escena desde los conceptos. Cuando preparábamos con Zulueta una obra de Max Ernst y él me pidió que actuara como un violonchelo casi me desmayo. Pero durante las representaciones de *La femme 100 têtes* la gente moría de risa cuando yo, la *femme blanche*, bailaba jugando al golf y lanzaba pelotitas de ping-pong al teclado del maestro Zulueta para acaparar su atención. Finalizaba la danza saltando arriba del piano para lograrlo.

El criterio abierto de la enseñanza del método Lecoq me indicó un camino por el cual se podía investigar la creación de un sistema propio, abierto a entablar diálogo con las otras artes, una toma de posición del cuerpo del actor como creador.

Fue entonces cuando conocí al maestro Philippe Gaulier, al acróbata René Bazinet, al malabarista Didier, al actor Michel Simon, al *clown* David Shiner del Cirque du Soleil. Me sentí irresistiblemente atraída por esa modalidad de enseñanza, un tanto anarquista y absolutamente valiosa, a la que acudíamos muchísimos artistas que en la década del 70 habitábamos los barrios de París. Ya no recuerdo si me interesaba realizar los ejercicios o verlos realizar, si me interesaba crear el personaje o disfrutar de las enseñanzas de Philippe.

Sea como fuere, se trató de otra experiencia que me marcó de forma inalterable: la *joie*, la alegría de vivir antes que nada, la experiencia de la risa en el arte.



Philippe Gaulier y sus hijos

El maestro Philippe es un ser insólito, agresivamente cómico, jocosos; no permite ni un segundo de malhumor. Busca en sus alumnos y actores el todo, la entrega más absoluta en cada instante.

El principio de su enseñanza es el juego, quiere que el actor vuelva a abrir los ojos como un niño asombrado ante la vida.

La importancia del contexto

Todos sabemos que la historia nos permite entender el presente. Me interesé tempranamente por la historia del teatro, por investigar en las circunstancias sociopolíticas en las cuales surgieron los géneros teatrales, sus autores y sus intérpretes. Se trata de un interés que procuro desarrollar en mis clases y fomentar en mis alumnos, pues la vinculación de los géneros teatrales con el hecho social es fundamental.

En mi programa pongo el acento en la época y en las circunstancias sociales en las cuales se inscribe un género teatral. Por ejemplo, el *clown* en la segunda revolución industrial, el melodrama contemporáneo en la consolidación de los estados-nación decimonónicos, el burlesque y el vodevil en la conformación de los latifundios británico-americanos, el bufón en el llamado oscurantismo del Medioevo, la *commedia dell'arte* en el Renacimiento italiano, la tragedia en la Antigüedad clásica.

Partiendo de la investigación en el contexto es posible elaborar más acabadamente ejercitaciones como las que propongo para que los alumnos revivan esas circunstancias en el hecho ficcional y puedan recrear el personaje.

En mis seminarios el actor transita antes que nada una época y luego el personaje de la obra, para que finalmente aparezca la palabra del autor en su cuerpo como si fuera propia. De una manera casi pediátrica, digo que lo transita jugando con los objetos y las costumbres de la época, con sus disfraces, indumentarias y accesorios, con textos, cartas o documentos de época que los mismos alumnos proponen.

Para este propósito, hay que trazar líneas en el tiempo y espacio que lleven al actor a recrear el universo de las palabras. Cada uno de los integrantes de un grupo de estudio debe abrirse al conocimiento, superfluo si los temas y las orientaciones pedagógicas así lo son, y universales si se intenta reflexionar en esta línea de compromiso. Compromiso a partir del estudio del teatro, a partir del estudio de los momentos de la civilización en los que se produjeron las obras. No se los debe obligar a estudiar, solo hay que indicar, orientar y proporcionarles la información necesaria para que investiguen.

El método y su instrumento

La máscara neutra es una máscara de color natural sin expresión, sin rasgos de edad o género, que cubre el rostro del actor por completo. No genera asombro; la mirada del actor es igualmente neutra, un “no sé”, “no me provoca nada”, “¿qué es esto?”. Pero al tiempo que comienzan las ejercitaciones y las explicaciones, se transforma en un instrumento que potencia las iniciativas de los alumnos.



Jacques Lecoq

J. Lecoq creó la máscara y el sistema de juego con ella. Durante sus primeros años formó no solo artistas sino directores. Estimuló a pensadores y maestros. Artistas del mundo entero se acercaron a él y sus enseñanzas.

Con la máscara se vive el carnaval y con máscaras se interpretan la tragedia y la comedia clásicas. También con máscaras se juega el mundo del *clown* y con ellas el teatro antropológico hunde sus manos en la historia primitiva de los pueblos, sus celebraciones, rituales y ceremonias.

La máscara neutra es el instrumento de acceso a un mundo distinto, con reglas propias, las del teatro, donde el tiempo y el espacio son categorías caprichosas, como sucede en los sueños.

Podría decirle a un actor: “Lo que hacés no corresponde con lo que decís” o “Tu cuerpo no acompaña tus emociones” o “Estás bloqueado”, pero ¿qué le estaría enseñando? En verdad, muy poco; sería más bien una opinión. Si no le propongo un instrumento, un código, algo que lo lleve a resolver sus dificultades, parecería un diagnóstico sin remedio. Todo lo que le sucede al subir al escenario es porque debe actuar, debe fingir, debe creer y comportarse en un tiempo y espacio distintos de los cotidianos. Esta capacidad de desdoblamiento del actor requiere un entrenamiento que le dé confianza para su oficio, el maravilloso oficio del farsante.

A mi modo de ver la máscara neutra cumple esa función. Ubica a los actores en la sensación de lo desconocido, en la sutileza de aquella primera mirada. La máscara neutra es lo más parecido al asombro, a la instancia primitiva donde no existía ni el bien ni el mal. Es como la mirada de los niños, como el ímpetu de sus cuerpos en el mundo de los adultos, como la inocencia perdida a la cual siempre queremos volver.

El actor tiene que cultivar ese candor, ese *glamour*, esa inocencia, para interpretar los personajes, sean diabólicos o beatíficos. En la conjunción del espíritu y el cuerpo del actor los personajes encuentran terreno propicio para asomarse a la vida.

En el trabajo con máscara neutra se ejercita, a partir de conceptos, la convicción de las acciones. La imaginación se estimula con imágenes. El cuerpo se transforma en un instrumento vulnerable, los estímulos conceptuales colocan al actor con la máscara en un terreno de libertad y profundidad donde deben sostener el menor de sus movimientos y trabajar intensidades de energía.

Es un trabajo de presencia y de ausencia. De encierro y de libertades. El gesto, el comportamiento del actor, es una acción tan profunda como un iceberg: solo vemos un pequeño islote flotando en la superficie y, sin embargo, hay una inmensidad oculta.

Esa inmensidad es la que buscamos con la máscara. En lo profundo, en el interior del actor, está el concepto, como un motor que impulsa la nave, llena de imágenes, de resonancias. Y en lo visible está el gesto, el movimiento.

Les propongo imágenes que los estimulen a trabajar distintas calidades para encontrar la fuerza interior. Los conceptos de fuego, aire, agua y tierra ejercitan el cuerpo en la expresión más informal que se pueda imaginar. El

actor se convence de interpelarlos con toda naturalidad aunque al principio ello le resulta una tanto sui géneris. Esta descolocación de la forma humana hace del estudio del teatro un trabajo de investigación permanente, en el cual la asociación con materiales, animales, colores, ciclos del día y estaciones, minerales, son los principales recursos de inspiración para componer un personaje o resolver una escena.

No somos niños, ya no lo somos; pero el arte precisa de nuestra infancia dormida, de nuestra sinrazón, de nuestra chispa de locura, para recuperarla.

Por ejemplo, la congoja de Cyrano requiere de un cuerpo y espíritu entrenado para ello, la prominente nariz es una máscara que requiere de una interpretación adecuada. El actor necesita jugar esa máscara dándole curso a su espíritu. Es oficio de arte, es artesanía, personaje, ficción, abstracción.

El cuerpo y la energía

Es conveniente realizar durante más de una hora actividades en colchonetas antes de aplicarnos a las ejercitaciones con máscaras. Esas ejercitaciones no son competitivas; todo lo contrario, se trata de un trabajo agradable que intenta conectar y reconocer las propias limitaciones, aceptándolas, para trabajar con ellas.

Les indico o les muestro los ejercicios y dirijo la clase explicándoles cada movimiento. Las rutinas tienen principios de técnicas corporales varias que se fueron conjugando en mi experiencia como bailarina y actriz.

La columna vertebral es el eje, pues allí están los centros de energía. En ella se articulan las extremidades inferiores, superiores y la cabeza. Trabajamos hasta perder la alineación postural bípeda y transformarnos en un volumen sin peso que puede ponerse de pie comenzando por un movimiento de cadera o de rodilla, que puede levantarse del suelo iniciando el movimiento con la extensión de una mano. Esta articulación en el espacio compromete todos los músculos y el cuerpo intenta recordar la plasticidad de cuando se era niño.

Se trabaja con la distribución del esfuerzo muscular y de esta manera se intenta distribuir el peso, generando movimientos livianos y cuerpos vulnerables

al desequilibrio en el espacio. Se está siempre en movimiento, algunos evidentes y otros interiores, pero estos últimos descargan en los grandes desplazamientos. El actor aprende a oír esos desplazamientos y dinámicas internas que libera en formas danzadas. Se trabaja sin buscar una forma estética sino indagando el cuerpo en el espacio, su energía, las dinámicas, la expresión de cada una de sus partes: la espalda, los pies, los dedos de la mano, la cara, el perfil, las rodillas, el torso, el plexo, la nuca, la cadera de frente, de perfil, de espaldas. Como si fuéramos una marioneta, utilizamos el máximo de rendimiento de nuestras articulaciones y bailamos una danza que es guiada por la emoción o por la imagen interior de cada uno, en relación con las consignas planteadas.

Las secuencias de movimientos son inclusivas. Con su repetición se genera una rutina de trabajo con la cual el cuerpo se acomoda y se predispone al trabajo exploratorio. Durante el año las unidades de movimiento se integran en una sola gran forma danzada donde incluimos la palabra, los suspiros, las risas o los lamentos.

Al promediar el año todos los alumnos alcanzan niveles parejos de ejecución. El segundo semestre consiste en la repetición de la danza y la interpretación de los géneros.

Las bases de este trabajo se inician en la improvisación de calidades. La gimnasia y los ejercicios propuestos invitan a iniciar los movimientos desde la respiración, desde el pulso cardíaco o desde la evocación de formas vivas.

Ejercicio 1

Les propongo contar una historia. Portando la máscara neutra los alumnos pasan al escenario y se acuestan en el suelo. Deberán concentrarse en sus imágenes, las de su historia, y dejarse llevar por la imaginación corporal. Por ejemplo, les propongo trabajar con el proceso de la lana. Les cuento una serie de imágenes sucesivas: primero tenemos a un animal pastoreando, luego tenemos a ese animal mientras es trasquilado, luego el traslado del vellón en una furgoneta por un camino ríspido, etcétera, hasta llegar al color, a la comercialización del producto, al escaparate de una tienda, a las manos de una

señora que teje el pulóver para su hijo, al cuerpecito del niño.

Son historias sencillas que poseen múltiples memorias: auditivas, afectivas, sensoriales, especulativas. Entonces cada alumno es libre de proyectar desde su trabajo físico lo que va pensando a medida que narra esta historia con sus acciones corporales. La máscara neutra facilita la narrativa, porque el trabajo va tiñendo la expresión como por reflejo. No es una máscara que impone una sola interpretación sino que en ella es posible proyectar múltiples lecturas.

Al finalizar les pido que permanezcan quietos, que mantengan la actitud de ser el abrigo de ese niño. Cuando todos han concluido les retiro las máscaras suavemente para no desconcentrarlos y los observo: sus rostros son increíblemente bellos. Relajados, han realizado bien su trabajo; es el rostro de la concentración, del trabajo interior y sincero.

No tienen que exagerar por el hecho de que pueden hacer lo que quieran. Es entonces cuando afirmo que la libertad para improvisar debe tener ciertas normas y pautas. Entonces comprobamos la belleza del inconsciente, rostros neutros y a la vez llenos de expresión, no un rictus cotidiano sino ojos de asombro, tensiones sutiles que se proyectan en la mirada de unos y otros y en cada uno de ellos de manera distinta.

Si el trabajo fue logrado, le hago preguntas a cada uno de ellos. Por ejemplo: “¿Qué te gustaría decirnos ahora?”. Algunos contestan desde la oveja y otros desde su personaje, pero sin quedarse en lo figurativo del relato sino en la carga emocional que lleva toda la secuencia; a ellos les pregunto: “¿Cómo te llamas?”, y generalmente inventan el nombre del personaje.

Si mantienen su concentración les sugiero que narren un pequeño texto o fragmento de poesía o si lo prefieren que canten una canción.

La elección en este momento es significativa de la capacidad creadora de los alumnos. Con un trabajo de improvisación física de esta naturaleza las propuestas deben coincidir con el clima de lo que han realizado. Si no se atreven porque pierden la convicción, se acuestan nuevamente y terminan el ejercicio, respirando profundamente tres veces hasta recuperar el pulso normal.

Ejercicio 2

Escribo en el pizarrón la palabra *metrópoli* en el centro y la encierro en un círculo. Luego trazo flechas hacia afuera. Les pregunto qué encierra este concepto, y voy escribiendo al final de las flechas: *hacinamiento, clase social, dinero, poder, vértigo, comunicación, marginalidad, familias, progreso, velocidad*, etcétera. Nos hemos puesto de acuerdo con lo que quiere decir *metrópoli*.

Luego dibujo en el interior de la palabra otro círculo pequeño y escribo la palabra *aldea*. Les explico que con la máscara interpretaremos el proceso desde la aldea hasta la metrópoli. Que piensen en algún referente a aquella aldea de la infancia soñada o vivida y de aquella metrópoli deseada o sufrida. Pueden tomar un lápiz y un papel y en pocos minutos escribir las imágenes o los temas a los que se refiere cada concepto, el de aldea y el de metrópoli.

Seguidamente realizarán la improvisación a partir de una actividad que antaño se desarrollaba en la aldea y con el progreso se transformó en otra cosa, en la metrópoli. Por ejemplo, el agricultor de huerta deviene gremialista de una pyme; o bien el almacenero de pueblo en dueño de la cafetería de un shopping, o el cartero en un adolescente que chatea.

Igual que en el ejercicio anterior, pasan de a grupos pequeños y se acuestan en el suelo. Comienzan a improvisar desde lo mínimo, con el movimiento del pie o de un dedo de la mano, hasta pararse y desplazarse. Ritmos variados, energía, dinámicas, se prodigan en este ejercicio. Cada alumno es diferente y sorprendente, cada uno dice lo que está pensado con su cuerpo.

El cuerpo del actor transita por intensidades muy diversas mientras imagina. Con su máscara está eximido de realizar cosas evidentes o literalmente obvias, figurativas; no obstante, cuando finalizan su discurso se mantienen quietos, en actitud; quiero verles el rostro, cuál es su expresión después del trabajo. Les quito las máscaras y observo actores en una pausa llena de sentido. No hace falta nada más, ni siquiera hablarles. Cada uno de los alumnos es un personaje. Podemos proyectarnos en su silencio de mil maneras, nos han conmovido con su trabajo y no es preciso quebrar esta ejercitación pidiéndoles algo más.

Ejercicio 3

Este ejercicio apunta al dominio de las imágenes y a la coherencia entre el cuerpo y la palabra. La técnica se instala en el cuerpo en movimiento, un cuerpo ágil, vulnerable y enérgico, un cuerpo sin tristeza. Por ejemplo, caerse, pelearse o saltar de alegría no deben existir en la escena de manera cotidiana. El artista debe reinterpretar y aligerar lo más que pueda su cuerpo para que su criatura, tan efímera, se sienta cómoda. Seres volátiles que desde la tinta y el papel vuelven a la vida en el cuerpo de otro, que es el actor. Es un misterio precioso. Improvisar, entonces, es un acto de exploración.

La creación del personaje es una instancia posterior a la descrita. El actor debe detenerse, sentarse, meditar acerca de lo que hizo, de lo que encontró. El actor debe pensar de noche y de día hasta ver al personaje, conocerlo en su mente. Él ya lo convocó, ahora debe esperar que se le presente. Volver a la escena con un perfil ya más definido de esa criatura y experimentar con su cuerpo, el tono de voz, su psicología, su mirada, sus conductas más destacadas: cómo se para, con qué accesorios se presenta, de dónde viene, en qué estado entra en la escena, por qué viene a la vida, qué quiere contarnos, qué quiere decir hoy, qué ama, qué desdén. Entonces con cada interrogante los actores van imaginando esa criatura, la van componiendo, juegan con el personaje. Improvisan hasta vestirlo, hasta elegir qué es lo que viene a decir; seleccionar el texto o bien escribirlo.

Al finalizar el estudio de máscara neutra todos presentan una escena, un monólogo o simplemente una acción dramática inspirada en el trabajo realizado.



Máscara de Ratislav Doboujinski para Las penas del corazón de una gata inglesa, de Génèvieve Serreau, basada en H. Balzac. Creación del grupo Tsé. Puesta en escena Alfredo Rodríguez Arias (teatro Gérard Philipe, Saint Denis, 1977).

Clown: el mundo
ingenuo

capítulo 1

¿Una nariz roja, una simple bola de color ridículamente sujeta en mi cara, cambiaría mi vida? En un ambiente en el que los artistas se encuentran y comparten estéticas o bien confrontan principios, un buen día me deslumbré con un *clown*. Como en los cuentos orientales en los que el ruiseñor le quita la melancolía al príncipe, así llegó el gesto del *clown* a mi vida, como un canto de esperanza, y me quitó de un soplo la tristeza.

El *clown* propone una búsqueda profunda. No exige traducción ni interpretación de terceros. Se impone, surge, y la vivencia del intérprete es tan intensa que modifica el *parecer* para dejar al *ser* su propia indumentaria, dándole lugar a lo prohibido, a lo escondido durante años por un rostro adulto. El *clown* se construye desde el yo borrado, desde el ingenuo. Un yo que ha quedado marginado y no sabe cómo hacer para mostrarse. Es casi un ser en abandono, encerrado o salvaje que con el juego artístico del *clown* se despabila, brota, se demuestra y dice una verdad tierna. Las estructuras que ayudaron al hombre a crecer dejaron olvidado a su pequeño infante.

Tal vez no exista otra forma más fácil de llegar a uno mismo que no sea la de partir desde un disfraz, desde una pampina, de quitar los esquemas por un rato y soñar dejándose llevar por la imaginación.

La mirada es ingenua, anterior al pensamiento abstracto. El pensamiento incapaz de comprender teorías es analógico, intuitivo, emocional y por lo tanto espontáneo. La mirada que sostiene este tipo de pensamiento nos mantiene maravillados por la vida, nos permite sorprendernos, y en nuestro asombro se desliza la admiración a la naturaleza. Nacen aquellas preguntas sencillas, que en la exigencia de crecer quedaron olvidadas.

Cuando el *clown* se manifiesta provoca transformaciones en el intérprete, quien ya no volverá a verse de la misma manera.

Después de encontrarse con la propia cara, grotesca, de payaso, con su perfil ridículo de perdedor o de ganador, de feliz o de infeliz, y de hacer reír a los demás con las propias debilidades, se experimenta alivio y felicidad. Y esto

es suficiente fundamento para incluir en los estudios de teatro la búsqueda del mundo ingenuo.

En los albores de la sociedad premoderna encontramos personajes simpáticos, nómadas veloces, que entrelazaban sus historias con la figura del comerciante y adinerado Pantalone de la *commedia dell'arte*.

La pobreza, la marginalidad, la deficiente salubridad, la falta de prevención, la burocracia de las organizaciones públicas, los suicidios, fueron los fenómenos que preocuparon a los pensadores del siglo XIX. El payaso surgido en ese siglo hereda de los *zanni* (muchachos) del Renacimiento italiano su condición errante, de saltimbanqui. Verdaderos buscavidas que en un mundo cambiante en el que se instalaban las primeras reglas del libre comercio se alistaron en las carpas y los coliseos ecuestres de la época. Con el Renacimiento y, luego, la Revolución Industrial y la Francesa, la sociedad entra en una crisis de tradiciones y se plantean problemas hasta el momento impensados.

Cuando coinciden la demanda de producciones espectaculares y la falta de trabajo se observa un resurgimiento del circo y del payaso. El payaso es tan solo una chance, una forma de vivir integrándose a la producción del circo.

En el estudio del *clown* el artista ensaya, se equivoca, repite, sin el deseo de recordar nada. El *clown* hace una pirueta con el tiempo vivido y elige para sí otro tiempo, otro lenguaje, otra manera de vivir la vida, que básicamente consiste en no tomarse demasiado en serio.

Cuando el alumno se pone la nariz de payaso se toma un recreo o una vacación. Ya no le interesa ser eficiente, ni flaco ni gordo, ni lindo ni feo; solamente cree en el amor.

El payaso del siglo XX generó la idea de un mundo mejor, la esperanza de amor y amistad, lo que hace de él un tonto. La carcajada surge por lo absurdo. La incongruencia, el percance, el error, la sorpresa, la desventura, el accidente, lo muestran constantemente perdido, en tiempo presente y obstinado por llamar la atención.

No hay mucha dificultad en hacerse el payaso, pero sí la hay en la profundidad de lo que se hace. Los que educamos debemos insistir en no aprobar cualquier cosa solo porque sea graciosa.

Como dije en otras oportunidades, la diversión no es sinónimo de superficialidad.¹ Es una instancia del comportamiento en la cual se renueva la energía, se liberan tensiones y se vuelven a afirmar valores luego de cuestionarlos.

Bastará con generar pensamientos nuevos, que analicen el deseo del actor de comportarse como un tonto para comprender la desilusión que arrastra en su interior. De lo contrario el teatro sería un ejercicio más parecido a un pasatiempo poco redituable.

El *clown* se presenta en crisis. Se trata de un desorientado que capta la atención de muchos que están igual que él. Desde esta mirada podemos entender su apariencia, con su grotesca cara pintarrajeada con su sonrisa forzada, alguna lágrima que recuerda al Pierrot y cejas de asombro, como si no pudiera comprender tanto cambio en la vida que lo rodea. Él dice: “Este soy yo, un payaso, un ridículo, un ser minúsculo en el mundo que gira”.

Sus rutinas de golpes y porrazos, su violencia y su estupidez indican que lo está pasando mal, que lo dejaron solo, que perdió el tren del progreso y desde ese lugar marginal se ríe y hace reír a los demás.

Estos payasos encuentran su espacio en la carpa del circo. El público y el empresario coinciden en que son buenos y entonces les dan un lugar.

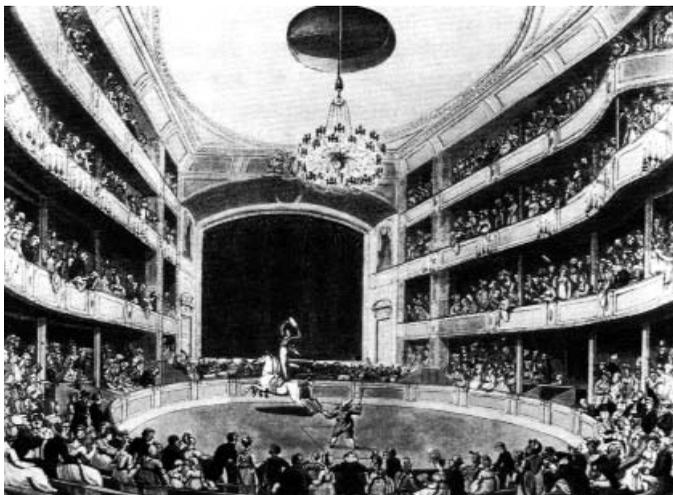
Recuerdo el comentario de uno de los artistas del circo Les Plummes: “Para ser un hijo de obrero tener un diploma técnico es bastante”. El mismo artista comentó cómo él creció en la aldea de Renault, donde todo era de esa empresa automotriz: las casas, los autos, los negocios, las familias. Ahora él es libre, dice; conserva su dignidad haciendo en el circo sus números de *clown* malabarista, ya no sigue el camino marcado para tener un título técnico y reproducir las condiciones de vida de la aldea de Renault, pues se escapa con el

¹ Remito al lector a mis artículos “La gracia en el *clown*”, en O. Pelletieri (ed.), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2003; “El rol de la mujer en la *commedia dell'arte*”, en O. Pelletieri (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2003; “¿Qué estás haciendo en París?”, en *El cuerpo y el intérprete*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004; “La voz del *clown*: cóctel de letras”, en *Huellas escénicas*, en O. Pelletieri (ed.), Buenos Aires, Galerna, 2007; “Improptu de la comedia”, presentado en el XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, GETEA, agosto de 2004; “Una payasada muy importante”, presentado en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Buenos Aires, 2005.

circo en una realidad globalizada integrándose al mundo del espectáculo que funciona como barcarola.

La máscara y el vestuario del *clown* no cambian con el tiempo, son un punto fijo, y esto ofrece cierta promesa de estabilidad.

El mundo poético del payaso trata de darle una respuesta a la angustia que siente por la violencia y a su deseo de un mundo mejor. Sus características peleas ruidosas de los *sketches* clásicos de la primera mitad de siglo XX aluden a esta imposibilidad del hombre de vivir en paz.



Royal Amphitheater (1788).

El origen del circo inglés.

En 1768 el empresario de caballos Phillippe Asley fue el primero en abrir una escuela de equitación en las afueras de Londres, donde se combinaban competencias ecuestres y demostraciones con *clowns* y *tumblers*. De esta forma dio origen al espectáculo comercial de circo ecuestre. Posteriormente fundó el Royal Amphitheater (1788). Un competidor edificó el Royal Circus y comenzó a representar obras sin licencia. Asley también comenzó a hacerlo y ambos fueron obligados por las autoridades a cerrar sus respectivos emprendimientos. Asley buscó nuevas oportunidades en París desde 1782 hasta el estallido de la Revolución Francesa en 1789, cuando regresó a su tierra. En 1801 publicó *Sistemas de educación ecuestre*.

Las ganas de hacerse el payaso buscan no tomarse nada en serio, porque por el camino de la seriedad se construyó un sistema monstruoso, que deja a más de medio mundo muerto de hambre. El *clown* habla de los valores que necesita para vivir mejor y desde su máscara trasluce en estas preocupaciones sociales.

Cuando el joven minimiza sus ambiciones de éxito y potencia la reflexión social puede llegar a crear números trascendentes, puede encontrarle una razón de ser a su experiencia. Personalmente, me disgustan los números con payasos donde no se cuenta nada, ni se intenta criticar o parodiar alguna temática. Es pertinente recordar las palabras de Karl Valentin en *El teatro de los jardineros*: “Me prometí que volvería al teatro con la condición de que el espectáculo fuera recordado al día siguiente”.

¿Quién es ese payaso?

El *clown* construye la mimesis y la empatía como una forma de acercamiento para llegar al otro que hay en uno mismo. Comienza andando el camino de la infancia perdida, recuperando el lejano sabor de la niñez.

En el sendero encuentra tensiones, rechazo, contradicciones. Comenzará a reconocer en sí mismo al otro que vive oculto en su interior. Ese otro es el revés de la trama, y lo halla en el proceso de revertir, de dar vuelta el guante, de mirar hacia adentro y descubrir a ese otro que habita en él. El descubrimiento de ese otro conlleva la aceptación de la diferencia y esto implica la paz interior. Cuando se acepta el payaso en uno, se aprende a convivir con la diferencia de los demás.

En la actualidad se ha renovado el interés por estudiar el *clown*. Los jóvenes encuentran que hacerse el *clown* es divertido. En ese desasosiego están comenzando a jugar con los primeros balbuceos teatrales y llegará un día en el que tomarán la decisión de comprometerse con el arte, en cualquiera de sus manifestaciones. Creo que esto es lo que los jóvenes intentan por el camino del *clown*: liberarse de un sistema bipolar que los abrumba. Hablamos de blanco y negro, de hombre y mujer, de lindo y feo, de sano y enfermo, de derecha e izquierda, de ricos y pobres, etcétera; tendemos a encerrar en conceptos

opuestos la vida. El *clown* reeduca este criterio; para él la diferencia con los demás es un motivo de admiración. Su empatía se manifiesta en múltiples acercamientos que son como bálsamos para la convivencia.

El personaje se construye entre los opuestos, entre las normas, entre los valores, y por ello es un *clown*, un marginal o un anarquista, porque está permanentemente poniendo en cuestión el sistema lógico con el cual las sociedades se organizan. Aunque conocemos sus fallas, no es tan fácil cambiarlas. Desde el terreno del teatro, el *clown* está mal visto o no se le tiene mucho respeto o valoración. Desde el circo, es una atracción más entre todas; se trata de algo diferente y por ese motivo encuentra un espacio para demostrar su habilidad artística en la pista.

Es una característica del género la soledad del *clown*, característica que por lo general aparece con gran definición en los números musicales. Pero cuando el *clown* toca un instrumento vemos que se olvida de su grotesca figura para llevarnos a un mundo abstracto y a partir del lenguaje musical comunica su poética.

El *clown* que yo investigo y que mis alumnos buscan es el otro que hay en cada uno.

La mirada a público

La mirada a público es una instancia importante aunque no siempre necesaria. Se trata de jugar con la actitud del payaso de pista que entra a la arena para el público, pero no quiere decir que durante una improvisación el *clown* deba buscar permanentemente la mirada a público, pues le quita concentración y desmerece el trabajo, lo limita a un rol de presentador de espectáculos.

Si bien es importante que el *clown* juegue con la complicidad con el público, la mirada debe ser rápida y definida, como si dijera: “¿Me siguen? ¿Comprenden lo que les quiero decir?”, o como cuando en una conversación telefónica después de hablar un largo tiempo uno le pregunta al interlocutor si sigue en línea y dice: “¿Hola, me oís?”.

Es necesario que el *clown* se aisle un poco en su locura, porque la

sociedad tiene miedo a la locura, a las locuras negativas, siniestras, a las que todos somos vulnerables. Esta locura de amor y paz que el *clown* despliega donde puede, en una calle, en el circo, en el trabajo, en su dramaturgia, debe ser claramente contenida, o por las reglas del juego o por la distancia que el mismo intérprete necesita para sostenerla de manera traslúcida. El público debe ver a través de él un mundo, ni mejor ni peor; sino la lectura de la vida que el payaso quiere comunicar con su lenguaje.

El aparte o las miradas a público deben ser como la sal en el guiso y no una reiteración que termina opacando el trabajo artístico. Bastaría con recordar el efecto emotivo de algún número musical en el que sería imprudente mirar al público. El *clown* toca un instrumento y se olvida de su grotesca figura para llevarnos a su mundo poético. Un espectáculo artístico intenta transportarnos a otro universo, y el *clown* desde sus pantomimas, golpizas y picardías también lo intenta, a sabiendas que será en las escenas de soledad donde más fácilmente lo logre.



Cristina Moreira, con su equipo de cátedra (Mariela Acosta, Martín Álvarez Pizzo) y alumno, en una clase de clown. Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, 2005.

La subversión del espacio

Una de las premisas clave para ordenar el trabajo en escena es aceptar un código que pone límite entre lo que es la realidad y lo que es la ficción, un punto de entrada en el juego teatral y un punto final a ese juego.

Recurso a una señal auditiva, el redoblante de un tambor, que le indica al alumno que debe entrar en la ficción, su trabajo es con su personaje en acción. Debe responder a la señal ingresando a la escena como personaje y permanecer actuando hasta que escuche la orden sonora de stop con un golpe seco en el pandero o mi voz diciéndole: “Muchas gracias”. Es entonces el punto final de su representación, el límite de su trabajo. Se trata de una regla de juego, una orden externa. Ya dentro de la escena el personaje puede criticar, burlarse de la consigna y del reglamento e incluso manifestarse políticamente opuesto al sistema de la clase. Pero esto irá en favor de la búsqueda de su personaje, por lo que si la rebeldía es auténtica la personalidad de su *clown* esta dándose a conocer y por lo tanto el reglamento ha funcionado.

Diariamente realizamos juegos recreativos. Una vez creado el clima de competencia deportiva intentamos entrar en la escena de la misma manera, como si se tratara de una recreación diferente.

El punto de partida es el límite entre la ausencia y la presencia en la escena. El alumno, expectante detrás de la pata –biombo, practicable o cortina–, escucha el redoblante y luego los tres golpes secos del tambor, entonces debe irrumpir en escena con la misma energía, entusiasmo y concentración que en los juegos recreativos. No puede perder el tiempo dudando en salir, debe aparecer a la orden. Si escuchó correctamente, debe presentarse; no está permitido volver para atrás ni ignorar a la audiencia. Porque de eso se trata el juego: salir a improvisar para el público, permitiendo que aparezca el personaje con el cual se comunicará de manera espontánea.

Cuando el alumno se olvida de la consigna y por inhibición vuelve a ocultarse dejando la escena vacía, pierde la oportunidad de continuar en el escenario.

Se va instalando en el curso un juego que desafía el temor de exponerse a improvisar en la escena, que es sustituido por la preocupación de no olvidar las reglas. Generalmente al cabo de unas pocas clases los estudiantes ya se

habituán y aceptan esta conducción que por cierto genera mucha sorpresa y también el deseo de transgredirla.

Es una manera fría, metódica, de dar lugar a la palabra de cada uno pero dentro de la escena, evitando comentarios improductivos acerca de lo que hizo o dejó de hacer; buscamos evidencias, como la risa del público o el aplauso.

Los ejercicios convierten la clase de *clown* en un laboratorio, y promueven la reflexión posterior a la experimentación.

Dado que el payaso es naturalmente transgresor, resulta aconsejable enseñar con disciplinas y reglas que al finalizar el curso puedan ser tomadas en broma. Que el propio principio educativo sea subvertido por los educandos.

Para este propósito, el ejercicio de *clown* que enfrenta a la autoridad es uno de mis preferidos. Para que estas ejercitaciones sean motivadoras, el alumnado ya tiene que estar avanzado. Aunque no todos tengan el mismo nivel de juego, unos con otros cooperan con el mismo fin ya que se trata de improvisaciones grupales.



Claudio Gallardou en La comedia finita, teatro Fundación Banco Patricios, 1994.

Ejercicio 1

Estás en el restaurante y vas a pedir el almuerzo con vino, soda, primer plato, segundo, postre y café. Listo a gastarte todo el dinero que encuentres en

la calle, vas a darte el banquete de tu vida. Junto a la ventana observás contento mientras cae la lluvia. Entretanto aparece afuera una señorita. No lleva paraguas y está mojada hasta las orejas, con frío, y se cobija en el alero del restaurante. La mirás, te mira, la mirás nuevamente y le sonreís sin percatarte de la situación en la que estás por entrar.

Ella siente cada vez más frío al tiempo que te mira de forma más dulce y piadosa. Viene el camarero y despliega todo el servicio de cubiertos; se va y vuelve con la bebida. Vuelve a retirarse y finalmente trae los platos humeantes de comida recién preparada. Cada vez que el camarero sale por el fondo y regresa con algo nuevo la señorita observa el recorrido de la bandeja, como si esperara que alguna vez viniera algún plato para ella.

Me dirijo al actor que interpretará al *clown* que va a comer opíparamente y le digo: “Mirás tu comida y mientras esperás que vuelva el mozo, la mirás a ella y con un gesto cándido con la mano le expresás: ‘Hola, qué tal’. Al tiempo te das cuenta de que ella está muy mal. Tratás de decirle algo más con tus gestos, pero siempre interrumpes al camarero. El plato más apetitoso ya está delante de tus ojos y volvéis a tu asunto. Cuando estás por llevarte el primer bocado con el tenedor, algo te sucede: la mirás y no sabés cómo hacer para comer tranquilo, poco a poco te vas sintiendo incómodo por la presencia del otro afuera que no tiene nada con que abrigarse y nada para comer”.

La escena debe ser actuada con elementos, objetos. Se deben crear los espacios de adentro y afuera, marcarlos con iluminación o con un banco. Puede ser resuelta de múltiples maneras: o bien que ella entre y se coma todo, o bien que él la ignore mientras come indiferente, o bien ella entra y gentilmente comparten el almuerzo mientras se enamoran el uno del otro.

También hay variantes. Se enamoran y uno pierde el apetito por completo. O se da la invitación del que come al abrigo de la lluvia que puede jugar el rol de poderoso o de perverso. O el del necesitado, esa presencia que sin pedir está exigiendo una respuesta, puede hacer intervenir al mozo, el tercer *clown*, quien puede optar por ser cínico o compasivo. Le arroja un hueso, como a un perro, o la invita y estafa al comilón para darle un dinero a la chica. O simplemente se enamoran y mientras el cliente come ellos se besan. Es decir que son múltiples las variantes que pueden darse. Les sugiero algunas para que

los alumnos tomen sus iniciativas en la improvisación. Dentro del conjunto de los tres personajes deben tener sentido común y concretar la idea de cómo resuelve el *clown* esta situación.

Son escenas en las cuales se trabaja la decisión del *clown* en un conflicto de comportamiento solidario o indiferente.

No se trata de hacer moral y pensar qué es lo que cada uno quiere decir bajo la forma de un discurso del bien y del mal, porque entraríamos en el mismo juego bipolar. Se trata de comprender que el *clown* tiene la libertad de expresarse desde su inconsciente ingenuo y desde esa posición se construye una escena cómica, con caracteres grotescos. El tema ya refleja una denuncia social. Si en algún momento uno se detiene a reflexionar, no tendría el encanto que tiene en la improvisación.

Es en estos trabajos más comprometidos con el otro, con los sentimientos de solidaridad, donde aparecen escenas de un candor que transforma, aunque sea tan solo por un momento, a todos los que estamos en la clase. Y es bueno que deseemos volver al día siguiente, para volver a ver algo así de tonto, así de simple, así de bueno.

Ejercicio 2

En este ejercicio se propone el juego con el lenguaje. La consigna genera un falso tiempo en el diálogo de un ventrílocuo y una actriz que busca trabajo. Les explico que deberán contestar un tiempo más tarde, entonces se sucederán situaciones de incoherencia que promueven otro sentido en la frase. El siguiente guión que escribí como ejemplo para orientar a los alumnos en la improvisación del diálogo, puede también plantearse como texto para una escena absurda. Les doy un tiempo para leerlo en grupo y analizarlo. Luego pasan a improvisar la escena recordando algunas de las preguntas y el humor un tanto cínico a la vez que discriminante de la propuesta.

El tema es la búsqueda de trabajo. El diálogo es alterado; el espíritu de la escena, irritante.

A es un ventrílocuo y empresario de un programa itinerante de variedades, de cuarenta años aproximadamente. B es una joven actriz sin

experiencia que necesita trabajo y nunca había entrado a un circo, de veintisiete años aproximadamente.

A está sentado a la izquierda delante de una pequeña mesa donde apoya a su muñeco al que le está arreglando la solapa del traje, con hilo y aguja. A la derecha en el otro extremo hay un biombo. La señorita B entra sin ser anunciada por la derecha y se detiene un largo rato a dos metros de distancia, observa al señor A y luego tose tímidamente para hacerse notar.

- A: ¿Qué hora es?
 B: ...
 A: ¿No va a responderme?
 B: Vine para la prueba de trabajo, no voy a responder otras preguntas.
 A: ¿Con quién vive? ¿Tiene familia, hijos, está casada, con marido, es madre soltera, es adúltera? Tiene que saber que esta es una cooperativa... con producción. *(Toma al muñeco y le hace decir: "La producción es mía y la cooperación de los demás". Se ríe burlón).* O sea, achique sus gastos. Si tiene familia no la queremos aquí. Los números no dan para tanto.
 B: Diecisiete. *(Mirando el reloj).*
 A: *(Mirándola sorprendido, deja al muñeco en la mesa).* ¿Habla idiomas?
 B: En familia. *(Respondiendo a con quién vive).*
 A: Usted parece un poco tonta, por su apariencia... Veamos, ¿qué sabe hacer?
 B: Soy actriz.
 A: Entonces haga la comida, digo la comedia. *(Vuelve a su mesa y toma a su muñeco).*
 B: ...
 A: ¿Sabe cocinar? Aquí todo es cooperación... *(Se ríe de manera burlona).*
 B: Shakespeare, Molière...
 A: Dígame una cosa... *(Hace hablar al muñeco).* ¿Cuántos amantes tuvo mientras buscaba trabajo?
 B: ...
 A: ¿Preparó algún monólogo?
 B: ¡Ninguno! *(Refiriéndose a los amantes).*
 A: ¿Entonces para qué vino?
 B: Días felices... *(Pausa. Se queda quieta).*

- A: Usted me esa tomando el pelo. Venga y siéntese en mi rodilla. *(Dejando el muñeco en la mesa).*
 B: ¡Jamás lo haría!
 A: Venga, o no sabe que soy ventrílocuo y estoy buscando quien reemplace a mi muñeco. La gente ya no quiere verme con este trasto viejo, quieren cosas nuevas, ¿me entiende?
 B: Yo no soy un muñeco, soy actriz.
 A: Entonces actúe bien. ¿Tiene vergüenza?
 B: Vine a pasar una prueba.
 A: Le estoy tomando la prueba. Venga.
 B: ¡¡¡No!!!
 A: Cómo que no, le estoy pidiendo que haga de muñeco, yo soy el ventrílocuo. ¿No estudió nada?
B se prepara para irse.
 Usted me interesa... tiene carácter, tiene convicción. ¿Piensa irse?
 B: Ibsen. *(Respondiendo a la pregunta por los estudios previos).* Cuando Nora se separa me sale muy bien.
 A: ¿Por qué vino a mi oficina si ya sabe que soy ventrílocuo? ¿Qué piensa que le voy a pedir para hacer de muñeco? ¿Un currículo?
 B: Sí.
 A: Pues no, no me hace falta. Venga a sentarse en mi rodilla ahora, o pierde el trabajo. Va a ganar 3.000 pesos al mes. ¿No está mal, verdad? *(Ríe maliciosamente).*
B saca de su cartera unos papeles con su currículo y se los entrega, con respeto.
 ¿Entonces acepta?
 B: No puedo aceptar este trabajo.
 A: ¿Quiere trabajar y no acepta el trabajo? *(Cínico)* Quiere tal vez un marido que la lleve al cine. ¿Qué película le gustaría ver? ¿Eh?
 B: De ninguna manera.
 A: ¡Me está volviendo loco! ¿Qué ropa trajo para la escena?
 B: Una de Almodóvar. *(Soñadora respondiendo a la pregunta cínica).*
 A: Vaya y cámbiese detrás del biombo.
 B: No traje ropa.
 A: Ah, entonces es nudista profesional.
B va detrás del biombo.
 ¡Actrices!

Una vez realizado este ejercicio siguiendo el modelo sugerido, les pido que imaginen otra situación, por ejemplo un marido que regresa de una gira de trabajo y se encuentra con su mujer. En este enfoque el disparador de la acción no es el conflicto dramático sino el conflicto en la comunicación. El diálogo entre estos dos payasos será igualmente quebrado; las respuestas llegan tarde y se produce una confusión, generando un nivel de estrés en la improvisación que potencia al juego irreflexivo de los comediantes. Con el lenguaje no se logra la comunicación; entonces buscarán recursos como la pantomima, detener la frase o simplemente pausas, para coincidir.

Las confusiones alimentan el efecto cómico y disparatado de la situación. Si el dúo está improvisando con inspiración, puede intervenir otro alumno, un personaje inesperado que entre en la escena provocando aun más desconcierto entre los dos actores. La sorpresa refuerza la improvisación desde el punto de vista de la veracidad en la interpretación.

Ejercicio 3

Un *clown* está en escena pensando, con los gestos más característicos. Se toma la frente. Está quieto, tranquilo. Cambia de vez en cuando de posición, se cruza las piernas, se cruza de brazos, se reclina en la silla, etcétera. Cada una de las posiciones que adopta es de convincente y seria preocupación. De pronto entra otro *clown*. Ellos no se conocen. Este se sienta equidistante y lo observa, luego lo imita, repite cada uno de sus gestos. Si el *clown A* se levanta y camina pensativo, el B lo imita. De esta manera, llega un momento en que A se sorprende de tener a un payaso que lo sigue en espejo y trata de averiguar qué es lo que piensa ese imitador.

Entonces se pueden guiar por el siguiente diálogo para disparar luego sus propias preguntas y avanzar en la improvisación. El diálogo se escribe en el pizarrón y los alumnos pueden mirarlo durante la escena, lo que genera aún mayor extrañamiento en el hecho representado.

Las ausencias de respuesta, la falta de memoria y las equivocaciones ubican a los actores en un espacio realmente absurdo. Es conveniente que el

pizarrón esté ubicado en la escena, detrás o a derecha o izquierda, pero que integre el juego de los actores.

A: ¡Y usted! ¿Quién es?

B: Yo, soy yo.

A: ¿Y qué es lo que está haciendo?

B: Estoy pensando.

A: ¿Y qué es lo que piensa?

B: Lo mismo que usted.

A: ¡Ah, sí!... Entonces dígame cómo hago.

B: Ah, no, no, no, no, no, nunca haría eso... no podría.

A: Entonces no me moleste.

B: No era mi intención.

Etcétera. A partir de este pequeño diálogo escrito en el pizarrón los alumnos continúan la improvisación. La consigna promueve la indagación en las pausas y en la mimesis, tiempos de silencio que generan una sensación de vacío, de abismo, interrumpiendo el relato.

Ejercicio 4

El espejo roto es un clásico número de payasos de circo, de la primera mitad del siglo XX. El número tiene el valor de la parodia del borracho que ve doble, borroso, etcétera. Los movimientos precisos y el juego de errores con el espejo animado ponen en evidencia la habilidad expresiva de los payasos y su conocimiento del gesto.

En la pista de un circo el *clown* de cara blanca es la estrella principal. El empresario viene a decirle que le ha llegado una encomienda muy grande. En ese momento pasa caminando su ayudante, el payaso Augusto. El *clown* le pide a Augusto que le traiga el espejo de su camarín porque tiene que ensayar las actitudes de su personaje. Mientras tanto, el empresario le hace traer la encomienda que resulta ser una caja de champagne.

El *clown* se da corte de famoso y dice que irá a repasar la letra a su camarín, ya que tiene un nuevo contrato que le han ofrecido en el Odeón, para interpretar Cyrano el mes siguiente. El empresario le da la caja y le dice que no se vaya a tomar todo el champagne él solo. El *clown* le contesta que solamente lo probará para calentarse la garganta.

Cuando el *clown* y el empresario salen se escucha el ruido de un gran vidrio roto en mil pedazos. El empresario vuelve al mismo tiempo que entra corriendo Augusto sin querer mirarlo a la cara. Entonces el empresario lo detiene y le pregunta:

EMPRESARIO: Oye, ¿no ibas a traer el espejo del camarín para que tu amigo ensaye?

AUGUSTO: Sí, sí, ya lo traigo.

(Sale a buscar el espejo y lo trae roto en mil pedazos.)

EMPRESARIO: Ahora sí que veré una buena riña de payasos. Se enojará mucho, hazte pasar por espejo si no quieres perder el empleo.

Entra el *clown* con una botella en la mano tambaleando y dando algunos tragos del pico. En un momento el *clown* ebrio pasa por dentro del marco del espejo, ambos intercambian los lugares y el número se desarrolla con absoluta ingenuidad.

Se trata de una buena rutina para que los alumnos se acostumbren a componer escenas cómicas, pues en este número no se pudo improvisar, se trabaja la escena como si fuera una acrobacia.

Luego se repite cuantas veces sea necesario para corregir, para mejorar el ritmo. Al igual que otros números de payaso de animación infantil, este requiere de objetos, elementos, caracterizaciones. Los tres personajes —el empresario, el *clown* y Augusto— deben ser distinguidos por su vestuario.

El estudio de *sketches* clásicos de pista hace que el *clown* construya y repita el número durante años. La dificultad está en no forzar un número de *clown* sino en encontrar el que le corresponde a cada uno, sea creándolo o investigando en los tradicionales.

Ejercicio 5

La propuesta de este ejercicio es la realización de un monólogo. El texto que presento es una traducción hecha por mí de “El anillo de brillantes”, de Karl Valentin.²

Hace tres años que salí del servicio militar, y al otro día perdí mi anillo de brillantes. No me puedo olvidar de ese anillo, que guardaba siempre en el mismo lugar; aunque debí haberlo guardado en otra parte. Total qué importa, si ese era un anillo único, primeramente por el hecho de que tenía sólo uno... Tenía una luz adentro aquel anillo, tan potente que una vez me confundieron con un bombero. Era un anillo que resplandecía como una lámpara. Que a veces cambiaba de tonos; era un anillo de tonos fulminantes. Una vez estaba al lado de uno que me dijo: “Fúlmine, qué lindo anillo que tenés”. Cómo puede ser que haya perdido este anillo, para mí es todavía un misterio, porque apenas era el otro día y todavía lo tenía, y ya lleva perdido nueve días. De mi anillo no me importa, pero me intriga qué es lo que habría hecho propio a su naturaleza bizarra y misteriosa. A lo mejor se encontró con otro anillo que era igual a él. Bah, paciencia, ya se fue, no hay nada más que hacer. Y miren que lo había hecho ensanchar para que siempre me entrara en el dedo. Pero el orfebre lo había ensanchado tanto que mi mujer lo habría podido llevar como brazalete. Y si se hubiera perdido otra vez yo me hubiera decidido a poner un aviso en el diario, pero ya han pasado ocho días, y no recuerdo cómo fue, solo me acuerdo que tenía un agujero donde entraba el dedo y que me había costado 90 pesos.

Después de todo, Dios mío, anillos como esos hay tantos por el mundo.

En el fondo estoy contento de haber perdido ese anillo; podría haberse dado tranquilamente que un día cualquiera me lo hubieran robado.

El monólogo se trabaja en el curso de *clown* a partir de ejercicios de búsqueda del lenguaje. Las imitaciones de sonidos de animales, maquinarias, automóviles y todos los ruidos que nos rodean en la vida son el primer paso

² Tomado de K. Valentin, *Tingeltangel*, Milán, Adelphi, 1980.

para que los alumnos pierdan el miedo de expresarse con el sonido de su voz sin articular palabra alguna. Una dificultad en los textos de Valentin es la alteración del sentido del lenguaje, en cuanto al uso de adverbios de tiempo y lugar y conjugaciones que resultan extraños, dándole al personaje el perfil de mayor desamparo o de extranjero.

Ejercicio 6

Una vez que los alumnos han experimentado con su voz los balbuceos de conversaciones como bebés, se realizan ejercicios de imitación de idiomas varios, ya no tratando de hablarlos correctamente sino imitando su fonética. Para esto el mejor ejercicio es cuando deben hablar en algún idioma ignorado por completo.

Por ejemplo, se les dice a los alumnos que el *clown* ha sido invitado a una representación en Indonesia o en una comunidad africana, y que en una conferencia de prensa pretende ser políglota. Nos explicará sobre su carrera, sobre sus proyectos, y contestará las preguntas que les hagamos como reporteros.

Entonces el *clown* se divierte al tratar de hablar sin saber cómo, realiza asociaciones, imagina, integra balbuceos, mímica, sonidos con las manos y hasta objetos pequeños como puede ser un silbato o algún elemento que tiene en sus bolsillos, para completar las ideas que nos quiere transmitir hablando en un idioma desconocido.

Es interesante comprobar que para cada alumno los idiomas alejados de nuestra conciencia suelen ser disparadores muy efectivos para encontrar la voz del *clown*.

Recordemos la definición de *grammelot* que ofrece Dario Fo en su *Manual mínimo del actor*:

Es un término de origen francés, acuñado por los cómicos de la *commedia dell'arte*. Es una palabra que no tiene un significado intrínseco, sino que consiste en un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso. *Grammelot* significa, precisamente, juego onomatopéyico de un discurso, articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un discurso completo.

Cuando queremos realizar el ejercicio de *grammelot*, el alumno ya experimentó con otros ejercicios y se podría decir que se entrenó en desarticular un poco su propio idioma. Recién entonces propongo que dos alumnos realicen el juego del *grammelot*. El alumno A dirá un fragmento de una poesía o de un texto dramático. Debe ser un fragmento literario y una interpretación artística, un texto rico en cadencias, modalidades, susurros, exclamaciones, interjecciones, etc. Una interpretación excelente.

Primer paso. A dice solo tres o cuatro líneas. B escucha a un costado. A espera a que B repita en *grammelot*. B se limita a repetir al finalizar cada fragmento, imitando sus palabras, el idioma, el sentido de la frase, y dándole una opinión, el contenido.

Segundo paso. Al finalizar la exposición vuelven a realizarlo. Esta vez A dirá el texto con una sola pausa en la mitad. B entonces tiene una intervención en la mitad del relato y una al finalizar.

Tercer paso. Si el alumno B se desenvolvió creativamente con el ejercicio, se le puede decir que lo realice solo en *grammelot*.

Entonces veremos a un *clown* que interpreta un fragmento literario que se convertirá en un discurso cómico. Entenderemos qué es lo que piensa el *clown* de lo escuchado, de la forma y el contenido. Está jugando con el sentido del lenguaje y con su musicalidad.

Ejercicio 7

1. Ejercicios de menor dificultad que van ubicando a los alumnos en la búsqueda de su propio *clown* son los de control de la expresión.

a) El alumno debe narrar con su cuerpo, como se hace en la ilustración de historietas, debe buscar la síntesis en tres o cuatro casilleros. Se pueden colocar

tres sillas o realizar tres cruces en el suelo o poner tres alfombritas de distinto color. La consigna puede ser: “Fui a limpiar la jaula de mi canario y cuando estaba poniéndole su alpiste se me voló”.

Los momentos del episodio se van a contar en cuadros cerrados. Pueden hacer lo que quieran: silbar, cantar, hablar, hacer mímica, pero la historia la deben contar en tres pasos. Delante de cada marca concentran el relato.

La dificultad de cerrar la historia y cambiar de lugar los ejercita para después contar la historia sin cambiar de lugar para darle ritmo y claridad al relato.

b) Otro ejercicio consiste en pasar a contar una historia inspirada en una obra de teatro o en una película, eligiendo el momento más trágico o el más romántico. Estos entrenamientos capacitan al alumno para concentrar su improvisación buscando síntesis en el relato y economía de gestos.

2. Ejercicios para la búsqueda de la personalidad del *clown* o de Augusto. Estos se trabajan en dúos. Por ejemplo, A es el empleado de un bar y está lavando el piso con jabón. B es el mozo; cuando pasa por el lugar se resbala y cae ruidosamente. ¿Qué es lo que hace un *clown* en esta circunstancia? Pueden suceder múltiples versiones pero elegiremos tres opciones:

- * puede volver a caer, volver a tirar agua en el piso, volver corriendo y lanzarse patinando, jugando con el percance;

- * puede lamentarse y enojarse con su compañero, que lo está mirando muerto de risa. Lo saca a patadas y espera a que pase su patrón a quien le hará la misma broma

- * no reacciona, interpreta que es algo natural, y sin expresión alguna se incorpora, se acomoda, toma el balde de agua, lo vuelve a tirar y se va tambaleando, puede hasta saludar a A por su función maligna o imprudente.

Es decir que cada uno de los alumnos que pasa a realizar el ejercicio descubre su característica. Es natural que aquel que es mejor en acrobacia interprete el *clown* B. Las caídas requieren cuerpos seguros de su destreza, podrán realizar piruetas si están entrenados para ello.

3. Jugando con personajes imaginarios

a) Les propongo la fiesta sorpresa. El *clown* A llega su casa, es su cumpleaños y un poco triste entra en la escena cuando de pronto es sorprendido por un mundo de amigos y familiares que le han preparado un festejo sorpresa. El alumno debe gesticular, trabajar con los personajes imaginarios. No hay nadie más que él en la escena pero su mímica y pantomima nos demuestran todo lo que va imaginando. El punto final de esta improvisación es en el centro. El único mobiliario es una mesa. Le decimos que imagine que allí existe una torta con su nombre y velitas, y que debe terminar la improvisación con todos sus amigos y familiares reunidos alrededor de la mesa, que él pedirá tres deseos y soplará las velitas, finalmente todos serán retratados en una foto de familia. Debe permanecer en actitud realizando stop y proyección.

b) Ejercitaciones de múltiples objetivos como las de entrar al lugar equivocado ponen al descubierto el temperamento del *clown*.

Se indica la entrada y la salida del escenario, si fuera posible con dos bastidores negros a cada lado cerca del foro. Entonces invitamos a los alumnos a pasar en grupos, de a tres o cuatro por vez. Deben esperar en las patas (detrás del bastidor) mientras uno por vez realizará el ejercicio. Pueden utilizar todo el espacio comprendido entre los dos bastidores y también ganar a proscenio, pero de ninguna manera pueden irse de la escena hasta que se les indique stop o se golpee el tambor para darle la señal del final.

Las consignas pueden ser:

- * El *clown* había comprado una entrada para el espectáculo, pero el destino lo hace equivocarse y cuando pasa la puerta se encuentra en el centro de la plaza de toros y el toro ya en la arena.

- * El *clown* fue al dentista pero ya en el hospital se equivocó y entró en la sala de cirugía mayor.

- * El *clown* supone que entrará en el palco adonde estaba con su amiga pero después del entreacto se demora y equivoca el camino. Entra a escena y se encuentra en medio de un espectáculo de ópera.

A cada alumno le doy una consigna diferente, la improvisación es absolutamente libre, pero tiene que tener especial atención en registrar el momento de la sorpresa de estar en un lugar equivocado del que no pueden irse y en el que corren algún tipo de peligro o situación embarazosa.

Ejercicio 8

a) EL CLOWN EN EL RECLAMO LABORAL

Se trata de un grupo de payasos que están planeando presentarse en la oficina del director del circo o el productor de mayor poder en la empresa. Le quieren pedir aumento de sueldo. Les propongo que formen grupos de cinco.

Deben estar en medio mutis, es decir a mitad entre la presencia y la ausencia. No se sabe si están por irse o por entrar en la escena, y permanecen juntos como si fueran un equipo de rugby. La autoridad está ubicada en la silla, de la primera fila, exactamente donde yo estoy sentada. La dinámica de esta propuesta es que el *clown* enfrenta a la autoridad haciendo reír. Entonces no puede recurrir a violencia cotidiana o a pancartas lógicas, en caso de que quisiera utilizar el pizarrón. La originalidad de enfrentar a la autoridad surge del complot y la capacidad de los payasos de decir las cosas indirectamente, buscando metáforas, o combinando poesía con hechos ruidosos, etcétera. Es increíble cómo cada grupo de alumnos genera una nueva y original protesta. Hay quienes piden llorando, quienes piden silbando, quienes logran una escena desopilante de burla y parodia sobre la autoridad. Durante la improvisación se van exponiendo de a uno por vez al frente como si el que actúa fuera el delegado gremial, pero si se extralimita y teme perder por completo la fuente de trabajo el mismo grupo lo retiene, lo lleva hacia el lugar del comienzo (medio mutis) y realizan conciliábulos para ver con qué nueva estrategia encaran la protesta.

Es bueno que se enojen conmigo y digan desde el juego todo lo que les fastidia o los ha fastidiado del curso; se potencia la verdad de sus palabras al tomar como autoridad a la propia maestra. Con ello entablan un vínculo de respeto frente a quien les ha puesto límites cada día de clase.

Durante la improvisación, una vez enfrentados a la autoridad, a todo lo que ella representa para los *clowns*, aparecerá la síntesis del reclamo en la palabra, por ejemplo:

- Quiero un pan más, solo uno.
- Sí, por cada uno.
- Y por cada día.
- Y por el año completo.
- Lo que hace un total de...
- Y si multiplicamos los del año pasado que no nos los dieron todavía tenemos la suma de...

Así terminarán multiplicando hasta el infinito.

Este es un ejemplo pero los mismos alumnos crean el propio discurso. La dramaturgia de estas improvisaciones debe ser inducida por el maestro y dejar las páginas en blanco, abiertas, para que se atrevan a decir de mil maneras.

El personaje puesto en la acción descubre su inconsciente. Frente a la autoridad, mi tarea consiste en llevarlos hasta a este punto en el que deben emanciparse de lo aprendido. Entonces la experiencia de la búsqueda de su personaje es ciertamente impactante en su formación.

En esta ejercitación hay grupos que se comprometen con los roles paternos, hay quienes tienen mensajes políticos, otros que reclaman por los problemas ambientales, etcétera.

La improvisación se fortalece mientras está presente la intención de derribar los principios de esa autoridad y decírselo pero con precaución hasta que logran generar un hecho cómico y a la vez cierta denuncia social.

La maestra fue un personaje más en esta ejercitación para permitir que se acerquen lo más posible al conflicto y que experimenten en la realidad, sin una cuarta pared, la protesta al control que esa autoridad ejerció durante la cursada.

b) EL DIRECTOR DE ORQUESTA

Se trabaja en grupos de diez. Mientras uno juega el rol de director, los restantes son músicos de la orquesta.

En este ejercicio se comportarán como chicos, con el criterio de jugar a la empatía y la emulación de todo aquello que los haga crecer, como a los niños. Copiar, imitar, acercarse, distraerse, perder el interés, son algunas de las actitudes con las que pueden trabajar durante la improvisación.

En primer lugar, deben reunirse en grupos y encontrar una frase musical o una estructura rítmica. El director se preocupará por conseguir esa música de *clowns*, se puede recurrir a la voz o al piano de la sala, etcétera. Luego cada grupo presentará la música que han preparado.

En segundo lugar, el grupo pasará con la idea de ejecutar esa melodía, pero nunca se logrará porque permanentemente aparecen ocurrencias extrañas de alguno de los músicos. Por ejemplo, el director con su batuta prepara el compás y en el momento en que debe comenzar (atacar) alguien estornuda soltando su arco, entonces otro que también tiene un instrumento de cuerdas suelta el arco, y un tercero suelta su guitarra para tomar el arco en el aire, etcétera.

Vuelven a comenzar, el director marca el ataque y otra ocurrencia interrumpe, esta vez por ejemplo un músico se ha quedado dormido y ronca ruidosamente. Inmediatamente uno de sus compañeros se ríe y otro también y un tercero dice en voz alta dirigiéndose al público: “Señoras y señores, comprendan el cansancio de nuestro colega, es que no le alcanza para comer, tiene la panza vacía y se duerme en medio de la función”, etcétera.

Caos total; el director nuevamente da la orden y un músico deja su silla para acercarse rápidamente al director con urgencia y decirle un secreto al oído. Entonces otro hace lo mismo con el de al lado, un tercero se acerca al director mientras se van yendo algunos (mutis por el foro) y los demás se quedan esperando qué es lo que van a decir para irse, guardan sus instrumentos, etcétera.

Nuevamente el director pone orden. Está desesperado, no logra tener a la orquesta reunida ni un segundo. Veremos cómo algunos payasos se suben a la silla mientras otros hacen una pirueta. En medio de ese caos y juego descontrolado el director logra un instante en el que están todos juntos, tal vez todos arriba de sus sillas, tal vez en una montaña humana, tal vez de espaldas al público o por los rincones asomándose desde las patas. Ese es el momento en que el director marca el compás y esta vez sí se oye sin

interrupciones la música que habían preparado, pero desde una asimetría y composición del espacio absolutamente inesperada para la convencional imagen de una orquesta.

Este juego de orden y caos, de autoridad y revolución, es muy creativo y propone un imaginario en el que se instala un cuadro original al que llamaremos “La orquesta de *clowns*”.

c) EL *CLOWN* FRENTE A LAS ESTRUCTURAS DE PODER

Este ejercicio se realiza en dúos. Se reflexiona sobre aquellos espacios de poder en los cuales el hombre es sometido consciente o inconscientemente. Les sugiero bibliografía optativa para investigar el tema y les propongo comenzar por realizar la ejercitación acerca de poderes naturales que no podemos transgredir ni cambiar. Si la ejercitación les resulta positiva, podrán encarar un trabajo más profundo a largo plazo.

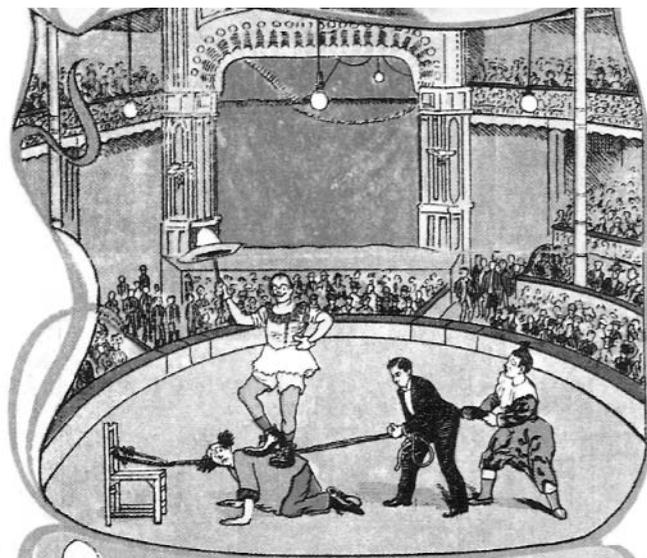
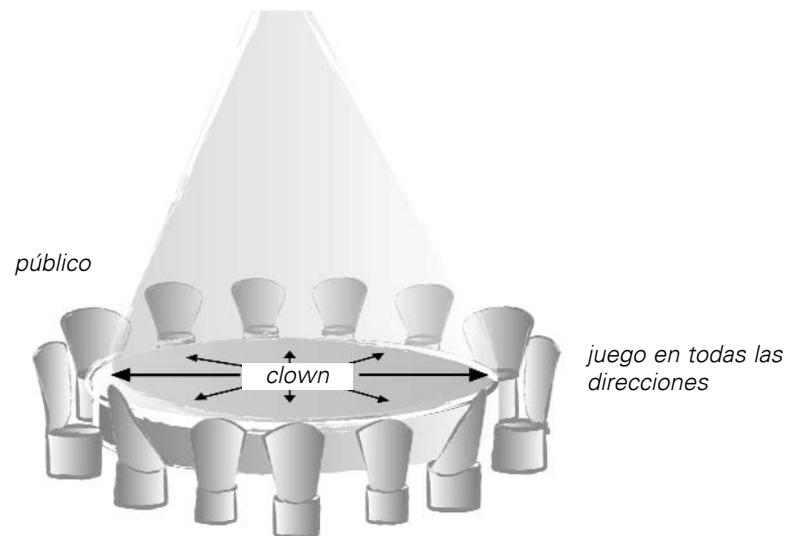
En respuesta a mi pregunta los alumnos sugieren temas como las leyes de física, de genética, los cambios climáticos, el ecosistema, etc. Luego deben elegir un compañero y preparar una escena a partir de algunas de las propuestas, en la cual se intentará desviar esa ley poderosa o cambiar el sistema.

Por ejemplo, un número muy original fue el de dos alumnos que jugaban el rol de sendos payasos que querían tener un hijo chino, a pesar de que uno era de origen ruso y la otra era latina. La ocurrencia y el comportamiento de estos dos payasos frente al problema de la poderosa naturaleza estaban llenos de connotaciones. La payasada era una pintura abierta a la reflexión sobre lo no dicho, sobre la diferencia, sobre lo oculto, y lo deseado; en síntesis, sobre la alteridad. También se desnaturalizaba el sentido de familia tradicional al considerar el deseo de tener un hijo como una inversión.

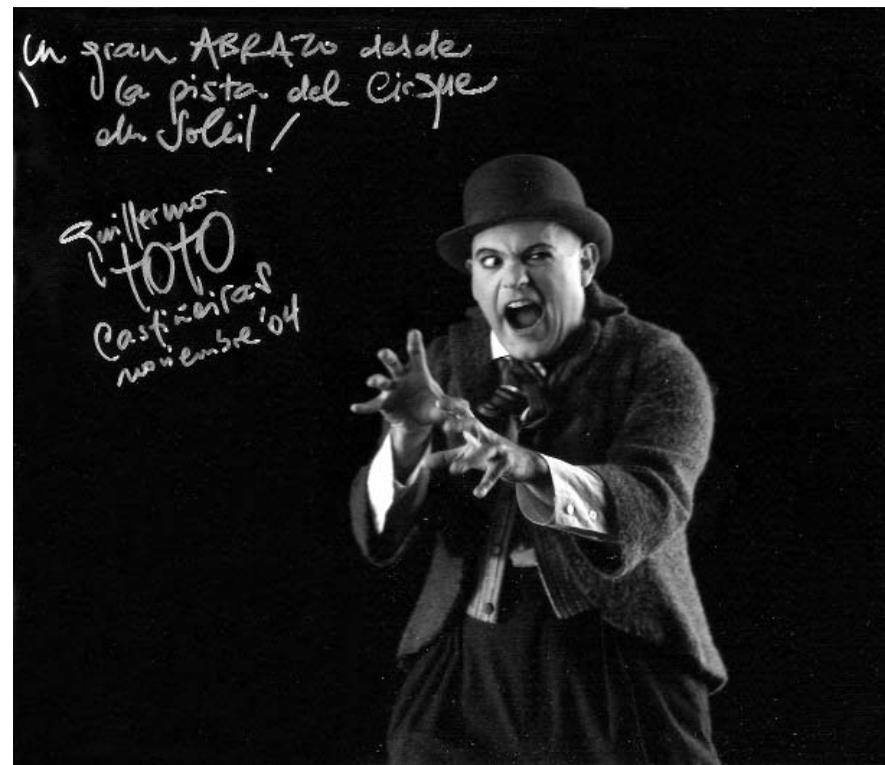
Los payasos eran alumnos avanzados, conocían cómo comportarse en escena, pero el tema que habían elegido hizo de aquella improvisación un número sorprendente.

ESQUEMA DE PROYECCIÓN ESCÉNICA DEL TRABAJO DEL CLOWN

Ubicación del público con respecto a un número de clown



Presencia de los payasos en la cartelera circense, 1900.



Guillermo Castiñeiras, Cirque du soleil, 2004.

*Commedia
dell'arte: el mundo
del equívoco*

capítulo 2

> **Commedia dell'arte: el mundo del equívoco**

Sabemos que 1492 es una fecha en la cual se abre una nueva ruta de comercio que provocará transformaciones científicas y culturales. Este mundo redondo pone en duda todo lo antedicho como verdad pura y ello se ve reflejado en el pensamiento filosófico. Los adelantos técnicos como la imprenta permitieron la difusión de la información hasta entonces en poder de los claustros religiosos. Aquella sociedad renacentista evidenciaba su deseo de independencia del poder eclesiástico, para incrementar su propia riqueza y conquistar un espacio social, finalmente logrado al cabo de dos centurias.

Durante el Renacimiento nuevas rutas de comercio unieron a Europa con Oriente y Occidente dando impulso a profesiones como los doctores en jurisprudencia y en medicina. La sociedad abre su entendimiento a las ciencias y a otras culturas a partir del acceso a Oriente y a la América indígena.

Ciudades como Bolonia, Venecia, Sicilia, Génova, se fortalecieron transformándose en centros de intensa producción económica. En el caso de Venecia, llamada “la Reina del Adriático”, su autonomía política y comercial la distinguía entre otras ciudades por su calidad de república desde el siglo XIII, hecho novedoso para una civilización hasta el momento dirigida por la alianza entre la Corona y la Iglesia. Pero paulatinamente se fue convirtiendo en una rígida oligarquía, a pesar de lo cual no perdió el poderío obtenido. A finales del siglo XV era la principal potencia marítima del mundo cristiano.

El poder veneciano se expresaba en actividades acordes a su clase dominante. En la ciudad florecieron los mecenas, que apoyaron económicamente diversas actividades artísticas.

Las escuelas de artes y oficios, las academias de música, los teatros palaciegos y las actividades relacionadas al *bel canto* propiciaban un estilo de vida en el cual las máscaras fueron el accesorio perfecto para el travestimiento en los festejos de la clase gobernante.

La posibilidad de cambio, de mutar, de fingir, de hacerse pasar por otro, coincidía con la ideología mercantilista de la ciudad, con sus intereses económicos y por sobre todo con su perfil esnob.

Por todo ello no resulta extraño que el eje de la *commedia dell'arte* fuera el personaje de Don Pantalone, un viejo y adinerado comerciante veneciano a quien la vida citadina sonreía.

Fueron múltiples las fábulas de la *commedia dell'arte* que durante dos siglos encantaron tanto al pueblo como a príncipes. En la primera mitad del siglo XVIII quedarían subsumidas en planteos argumentales propios de los nuevos intereses sociales, políticos y burgueses, sordos a sus cándidos mensajes de felicidad.

Los personajes de las grandes máscaras que corresponden a los viejos de la comedia, o los mayores, son Don Pantalone y Dottore Galeano. Estos arquetipos fueron elaborados y creados por los propios intérpretes, y no se puede precisar cómo y cuándo se fueron integrando al género. Sabemos que la primera y más antigua de todas las máscaras es la de Polichinela, *zanni* de origen siciliano. También se sabe que la primera actriz con permiso legal para trabajar en teatro fue la mujer del comediante italiano Gomassa, quien consiguió el permiso de un alcalde de Aragón, España, para dejar entrar a su esposa en ese pueblo como trabajadora en el espectáculo que allí ofrecería.

Pero no existen registros que precisen cuál de todas las compañías itinerantes de la época fue la creadora de cada una de las máscaras. La bibliografía existente en la historia del género registra que los roles se iban creando en las familias de comediantes en la medida en que los hijos menores llegaban a la edad de participar del espectáculo. Así se estima que fueron apareciendo nuevos *zanni* y múltiples criados. Los adultos cedían los roles más acrobáticos a los jóvenes y se integraban a la historia con personajes de mayor edad.

Se fueron creando caracteres de acuerdo con las necesidades del argumento y a la importancia de la compañía, la posibilidad de continuidad de trabajo, etcétera. El nivel artesanal de su lenguaje hizo la diferencia, y al mismo tiempo impuso el derecho de autor. Si bien no puede atribuírsele a nadie la creación del personaje de Arlequino, nadie puede apropiarse de su creación, como tampoco puede hacerse con Pierrot o con cualquiera de los arquetipos que integraron el *cannovaccio*.³

La originalidad de la *commedia dell'arte* reside en la improvisación, pero

³ El significado de la palabra italiana *cannovaccio*, de la francesa *canevas* y de la española *cañamazo* es similar en las tres lenguas, y refiere a una tela clara en la cual se trabaja un bordado o bien a un tejido en tela de

la misma máscara marca su soberanía. A nadie se le ocurre intentar transgredir esta tradición, en parte porque para transgredir una tradición es necesario conocerla, pero sobre todo porque la máscara no es un títere al que podemos manipular: se trata de una condición del actor que puede mimetizarse con ella y prestarle el cuerpo para que la máscara cobre vida.

El trabajo de interpretación de las máscaras de la *commedia dell'arte* requiere un seguimiento y un estudio muy específico para que el actor se sienta cómodo con su uso. No todos los comediantes pueden jugar con las medias máscaras de la *commedia dell'arte* y hacer de su trabajo un hecho cómico, que integre los originales *canevas* del siglo XVI.

Compañías de *commedia dell'arte* como las de los Gelosi, los Fildeli, los Scala, trabajaron con los mismos caracteres (Pantalone, Capitano, Arlequino, Colombina, Isabella...), y se diferenciaban por la fábula, el relato y, por cierto, la interpretación. A veces lideraba la actuación Isabella, otras Arlequino y otras Pantalone o Capitano, que se destacaba por su espectaculares *lazzi*. Los llamados *lazzo* o su plural *lazzi* consisten en dichos graciosos que conforman momentos únicos, propios del género. La primera acepción de la palabra indica gesto, mueca, chanza, pero también significa divertimento, burlón y picante. El *lazzo* requiere una habilidad especial del intérprete que consigue de la audiencia el efusivo aplauso en medio de la acción. Un *lazzo* memorable de Arlequino es el tradicional juego de la mosca que sobrevuela el plato de sopa cuando se dispone a comer. La caza de la mosca se convierte en un verdadero conflicto; el comediante realiza con su boca un zumbido que evoca el vuelo del

cáñamo de hilos dobles, utilizado para bordar el tapiz. Como los cruces de las puntadas son muy cerrados, crean en perspectiva un verdadero panorama, generalmente de paisajes o cuadros de la naturaleza. En síntesis, un bordado artístico artesanal. También el término remite al aro o soporte para bordar en esa tela de cáñamo. Pero de todas las definiciones, la más específica es la francesa, que además agrega al término *canevas* el significado de estructura de obra, o sea, plan de trabajo.

Es evidente la relación del juego de la comedia con el término *canevas*, por los cruces que los personajes deben realizar creando un verdadero tejido que solo cobra definición en su conjunto. Las intervenciones de los personajes son breves como las puntadas de un bordado. Si nos acercamos a un trabajo de punto cruz solo vemos hilos de colores en los cuales el ojo no alcanza a distinguir figura alguna, mientras que tomando distancia del telar completamos las formas y entendemos el conjunto, recibiendo la impresión de un solo cuadro.

Utilizaré el término *canevas* para identificar la estructura de improvisación de las historias de la *commedia dell'arte*, la técnica de cruce y trenzado que inspiró el lenguaje teatral de los personajes, y el tratamiento del espacio al aire libre.

insecto y así desdobra su comportamiento en una extraña escena de titiritero. La gracia singular de Arlequino, sus muecas y su histrionismo hicieron perdurar este legendario *lazzo*, que narraba algo que todos podían comprender.

Los *lazzi* cumplían la función de enlaces. Eran tan espectaculares que fueron incorporados en diversos argumentos. Allí donde se interrumpía el relato porque los actores se olvidaban de salir a escena, o porque el *canevas* no daba solución a la continuidad de dos escenas, aparecía el *zanni* para entretener a la audiencia con un verdadero *lazzo*.

El *lazzo* no era propiedad de una sola máscara. Por ejemplo el *lazzo* de Isabella en *Pazzia de Isabella* consistía en su habilidad para hablar cambiando de idiomas, imitando a gran velocidad a todos sus compañeros, demostrando su ductilidad y elocuencia interpretativa.

La *commedia dell'arte* es un fenómeno particular, único en la historia del teatro occidental, donde se establece la supremacía del personaje respecto del autor, y que inaugura la tradición del personaje enmascarado y su composición de movimientos acrobáticos y danzados. Pero también debemos resaltar la genuina inspiración de aquellos comediantes en los prototipos de la sociedad en que vivían, personajes de acción y fundamentalmente de emancipación, lo que les da el valor pintoresco de una época y un comportamiento social en el cual había permiso para la diversión.

En *Arlequino, servidor de dos patronos*, Carlo Goldoni (1707-1793) muestra el afán de los comediantes de procurarse la subsistencia, el hambre de Arlequino, su viveza para moverse como un gato para saltar y sorprender a unos y a otros. Su ritmo *vivace* lo distinguía entre todas las máscaras. En la *commedia dell'arte* ganaba el personaje más ágil, el más pícaro, el que tenía el instinto de hacer negocio. Cabalgata de criados y señores que haciendo reír al público fueron espejo de una nueva y joven burguesía que poco más tarde se levantaría en una revolución.

Nunca un marqués o un conde integrarían los escenarios de la comedia. En cambio, los arquetipos de este género teatral serán Capitano, Don Pantalone, Dottore Galeano, Orazio –el hijo del doctor–, Isabella –la hija de Pantalone–, Colombina –la criada de Pantalone–, Silvia –la hija del Dottore– y los criados *zanni*: Arlequino, Briguella, Polichinela, Buratino, Pierrot, Tartaglia, Francesquina, Lizetta, Esmeraldina, entre otros.



Los actores de la Comedia italiana o el teatro italiano, pintura de N. Lanceri, siglo XVIII (Museo del Louvre, París).

El público que estaba acostumbrado a ver a un hombre travestido, al joven lampiño que interpretaba a las más deliciosas mujeres en las obras de Shakespeare, comenzó a mirar con interés el cuerpo femenino. En la *commedia dell'arte* la figura femenina era la única que no podía emplear máscara, por cuanto su permiso alcanzaba para estar en escena como la mujer del capo cómico. No obstante si el argumento lo requería, podía intercambiar vestuario haciéndose pasar por hombre, circunstancia teatral que invierte el juego ficcional. Doble juego de seducción, que duplica el interés de su aparición en la escena.

Podemos comprender el efecto cómico de la criada que se hace pasar por su señora o viceversa, o el de la criada que decide hacerse pasar por doctor o por mendigo. La comediante imitaba no solo la actitud corporal del personaje sino también su dialecto y lo que decía.

Sabemos que el público se asombraba al ver a la dulce Isabella convertida en caballero de armas. Ella fingía el tono de su voz, su modo de pensar y de actuar, y entraba en la escena armada como caballero, dispuesta a batirse en duelo como si en verdad fuera un experto espadachín.

Los dos personajes femeninos más representativos, Colombina e Isabella, de la comedia del arte sorprendían con su travestimiento. Esta ductilidad,

expresada en los cambios del lenguaje, maravillaba al público del 1600. Se puede considerar al personaje de Isabella, la enamorada, la precursora de la *grande attrice* italiana, la inconfundible *prima donna*.

El carnaval y el trabajo con máscara

El carnaval encontró en Venecia el escenario propicio para llamar la atención de todas las clases sociales y desplegar su ritual. Imaginemos el archipiélago, con sus murmurantes chapoteos de agua golpeando en las costas, en los muros; las góndolas negras meciéndose en el agua mientras el festejo surge como una sombra espectral entre la niebla y el vapor del agua. Grandes capotes negros, máscaras, movimientos obscenos de los diabólicos disfraces, el permanente sonido de los coturnos, botas y tacones haciendo resonar el empedrado de añejos adoquines, y la comparsa, como una legión de locos, que deambula por las calles de la histórica república. Cualquiera que visite Venecia durante el carnaval se dará cuenta del misterio que anida en sus calles, el lado oscuro, el recuerdo de un mundo pagano y sacro, aristócrata y plebeyo, el hechizo de un pasado mundo diferente. El carácter frívolo, picaresco de los personajes enmascarados de la *commedia dell'arte*, es reflejo de la vida mundana de una Venecia sensible al rito carnavalesco.

La coquetería de la *donna* veneciana la hacía gastar dinero en el culto por su apariencia. Las costumbres, los peinados, las máscaras y los atuendos reflejaban el comienzo de una forma de vida en la cual la imagen y el mercado gozaban de cierta autonomía para negociar. El espíritu liberal ya había comenzado a trazar su camino en la República. Así como el carnaval y el uso de las máscaras ponía a todos en igualdad de condiciones, el teatro popular hacía de sus argumentos un atrevido juego de intercambio de roles donde el pobre, el rico, el noble y el criado formaban parte de la misma historia.

En la carrera apresurada por ganarse el pan, tenemos por un lado a los *zanni* y criados, con la prioridad de proteger el lugar de su trabajo y la relación con su patrón, y por el otro a los amos, cuya prioridad será resolver cuestiones de dote y de finanzas antes de casar a sus hijos.

Así se cruzan las historias en la *commedia dell'arte*, entre criados y

señores en quienes prevalecen los intereses por encima de los suspiros de amor de los jóvenes enamorados. La máscara, elemento fundamental de estas costumbres, tuvo sin duda en Venecia su mayor desarrollo y difusión, que ha llegado hasta la actualidad.

Las mujeres de la *commedia dell'arte*

La criada Colombina

La mujer surge en la *commedia dell'arte* como una obrera de la escena, activa en el escenario pero restringida en la ficción. Ella era la traspunte, la ayudante de escena, la telonera, la presentadora, la peinadora, la planchadora; en fin, cubría todos los roles de un trabajador *off-stage*.

Esta mujer con permiso legal para trabajar no podía actuar ningún otro personaje que no fuera como mujer del capo cómico y comportarse como ayudante de escena. Rápidamente se difundió este antecedente y numerosas compañías de comediantes y dramaturgos integraron a sus mujeres en la *troupe*, hecho hasta el momento pocas veces visto. Estos registros fueron los primeros pasos del sexo débil en el mundo de las tablas.

Las regulaciones fueron muy valiosas para que las compañías pudieran desarrollar su actividad, por cuanto a menudo los comediantes eran perseguidos, encarcelados o expulsados de un país y en algunos casos se llegó a sentenciarlos a muerte. Las normativas de la Iglesia del siglo XVI no aceptaban las representaciones de teatro popular, al que consideraban pecaminoso y promotor de conductas obscenas.

Las historias de la *commedia dell'arte* tomaron como centro aquello que era novedoso: la presencia femenina, su cuerpo en escena, su voz, su sensualidad. Los personajes giran alrededor de Colombina, *la servetta*. Por ella, a través de ella y en torno de ella se suceden las más divertidas aventuras. El juego amoroso clandestino y la posibilidad de escapar de las presiones morales de la Iglesia fueron las intenciones que los cómicos expresaban con total desenfado a través de los argumentos.

El personaje de la *donna* en la comedia representaba un escándalo para la época. Liberada de cánones religiosos, las actrices componían su personaje

pensando en el amor; asumiendo que esa era su verdadera función en este mundo. Resumiendo el espíritu laico de las actrices de la comedia, Carlo Goldoni hará decir a su personaje Mirandolina: “¡Nosotras somos lo mejor que hay en el mundo!”. Pero ya habían transcurrido dos siglos de protagonismo femenino en los escenarios de teatro itinerante.

En sus orígenes Colombina, la criada, llevaba el verdadero nombre de la actriz. Cuando encontramos un *canevas* con los nombres de Francesquina, Ricciolina, Amandina o Esmerladina, estamos hablando del mismo personaje.

En el reparto se solía aclarar la relación de cada nombre con las otras máscaras; por ejemplo: Tomasina, mujer del *zanni* Pedrolino y criada de Pantalone.

El otro rol protagónico femenino de la *commedia dell'arte*, el de la enamorada, desde la creación que logró Isabella Andreini (1562-1604) el personaje mantuvo ese nombre. Después de Andreini todas las enamoradas se llamaron Isabella.

Colombina se servirá de todos los recursos que posee para mantenerse delante del público rodeada por las grandes máscaras y los saltimbanquis. Su sensibilidad, su coquetería, su agilidad y sus dotes artísticas —especialmente la danza y la música— serán sus principales atributos. Pero además de sus expresiones de canto y baile populares, será ella la que va a iniciar el diálogo con el público haciendo desaparecer el límite entre la realidad y la representación. Comenzará la presentación de la historia diciendo que está cansada de tanto trajín en esa compañía de locos que se olvidan la letra, las salidas y los objetos para su actuación.

Colombina es la presentadora de la fábula, la narradora sui géneris que otorga mayor autenticidad a los grotescos personajes, a quienes siempre llamará por el nombre de ficción (Capitano, Pantalone, Arlequino...). Pero a la vez desmitifica la farsa al declarar que son todos actores menores, que ninguno es tan competente como lo es ella. Este juego declarado es uno de los rasgos más originales del personaje.

En cada una de sus entradas Colombina buscará la complicidad con la audiencia ubicándose siempre en el centro de la escena. Cuando ella aparece es para poner las cosas en orden; siempre se la verá atareada y con su característico tempo *allegretto*. Es la encargada de que la historia se desarrolle. Muchas veces estaba destinada a leer el *zibaldone* (cuaderno de actuación) detrás de escena y

también a cumplir tareas de vestidora, motivos por los cuales sus apuros y quejas de exceso de trabajo que incluía en sus monólogos a público estaban bien justificados. Si a esto le agregamos su responsabilidad de aparecer en la escena para encantar los oídos y deleitar con sus danzas y músicas folclóricas la mirada de todos, encontramos un personaje de acción que no se limita a especulaciones de género.

En sus monólogos, Colombina se queja de promesas incumplidas por su marido, el saltimbanqui Arlequino. Se lamenta de la falta de una vida digna y de una actividad que le proporcionen placeres materiales como el buen comer y el dormir entre cojines de plumas. Es decir, aspira a disfrutar de ciertas costumbres cortesanas que le fueron prometidas para embaucarla en esa vida de comediantes de trastienda, en la cual lo único que puede hacer es procurar una buena representación que le garantice el pan de cada día.

Ella se define como la que los guía y les recuerda las salidas a término, como lo haría un verdadero traspunte. Cansada de viajar en esa maleta de locos, ella recuerda los cruces del *canevas*, les alcanza corriendo por detrás del telón sus accesorios (espada, machete, canasto, capa, sombrero, máscara, antifaz, etcétera), y si es necesario resuelve los errores de los personajes entrando a buscarlos por la solapa y enviándolos adonde deben ir para que la historia continúe y el público pueda comprender la obra.

Este ritmo vertiginoso de la comedia tiene en la figura femenina el equilibrio. La criada parece ser la única que no pierde la razón, y en esto radica su eficacia. Hay múltiples enredos, pero gracias a las mediaciones de Colombina el final será feliz, sin drama, sin remordimientos: el triunfo de los sentimientos por sobre los intereses.

La enamorada Isabella

Isabella es el contrapunto de Colombina. Es la mujer idealista y refinada, y también representa el pensamiento de vanguardia de las poetisas italianas de su época. Mientras Colombina hace un proceso de conquista de sus valores en la escena, que van cambiando de acuerdo con su intérprete, recordemos que Isabella nace como personaje a partir de la creación de Isabella

Andreini, la actriz que crea y le da la psicología al arquetipo de la enamorada.

Podríamos decir que mientras la criada era realista, Isabella era heroica, pero ambas estaban expresando su espíritu avanzado para la época en cuestiones de género.

Isabella suspira por amor en los sonetos y rimas más bellos que Andreini escribiera para el rol de enamorada. Ganándose la admiración de hombres y mujeres de letras, Isabella Andreini combinó los ideales de la razón con los de la pasión en sus celebradas dramaturgias e interpretaciones, en las cuales se manifestaba su condición de poetisa.

El rol de esta criatura encantada por la poesía y el amor inspiró en el siglo XVII al personaje de Silvie, presente en toda la dramaturgia de Pierre de Marivaux (1688-1763). También está presente en *Arlequino, servidor de dos patronas*, donde al igual que en los *canevas* de *commedia dell'arte* del siglo XVI, fiel a su coraje y valentía para conseguir lo que desea, la Isabella de Goldoni se travestirá en hombre, portando capa y espada, decidida a batirse en duelo en la búsqueda de su amado.

La actriz Isabella Andreini fue una comediente culta y hermosa que despertaba admiración. En su personaje congenia el amor sacro, el amor ideal, el amor pasión, el amor desinteresado, el primer amor, el *amour fou*. Es la actriz que le dio categoría literaria a las improvisaciones. Fue autora de la mayoría de los argumentos de la compañía de Flaminio Scala Favole, musa inspiradora de sus contemporáneos, admirada por Torcuato Tasso (1544-1595) y celebrada más allá de las fronteras de su país, Italia. Esta *grande attrice* inauguró el camino profesional para la mujer de teatro.

Los personajes de Colombina e Isabella se vestían de manera bien diferenciada, el primero con su propio atuendo de servicio y el otro cambiando de trajes cada vez que aparecía en escena portando guantes de encajes y detalles a la moda. Esta diferencia facilita la comedia de errores: basta con cambiarse los trajes y hacerse pasar por otro para generar una serie de enredos y desventuras amorosas que van dando emoción al juego de la comedia.

En *La isla de los esclavos* Marivaux narra la desventurada experiencia de un contingente de náufragos que van a dar a las playas de una isla primitiva. Entre los náufragos había condes y condesas con sus respectivos criados. El jefe de la isla les impone la penitencia de cambiarse las ropas de modo que la criada

se vestirá como su patrona y viceversa. También exige que el esclavo en ropas de amo ejerza con el amo en ropas de criado los mismos castigos que recibió de parte de este. El travestimiento producirá confusiones, cruces amorosos y sentimentales en los cuales el idioma sufre una alteración. En cada uno de los conflictos que suceden, Marivaux pone de manifiesto la dificultad de expresar los sentimientos con el lenguaje de otro.



La commedia dell'arte en Verona, pintura de Marco Marcola, siglo XVIII (Instituto de Arte de Chicago).

En *Pazzia de Isabella*, de la compañía de Flaminio Scala, al final de la historia Isabella hablaba con cada una de las máscaras: Pantalone, Arlequino, Briguela, Capitano, Buratino, Dottore, etcétera, preguntándoles desesperadamente dónde estaba su amado. Lo hacía en el lenguaje de cada uno de ellos, sus dialectos y sus niveles de educación propios.

El amor es, en los escenarios de la *commedia dell'arte*, un amor feliz, un

amor lleno de peripecias y juegos clandestinos, de picaresca, de intriga y de anhelos, pero básicamente se trata de un sentimiento cándido que sostiene a todos los otros, y son los personajes femeninos lo que articulan esos intereses.

En la comedia hay espacio para el azar, para el error, para los negocios, pero principalmente hay un lugar para que el amor triunfe; propone una mirada de la vida desde otra orilla, pero claro está que es una fantasía del instante, del divertimento, una feria de carnaval.

La *commedia dell'arte* y los albores del teatro nacional

En ocasión de responder a una invitación de Osvaldo Dragún, director de la Escuela Internacional de Teatro, de trabajar el grotresco y el sainete en un laboratorio desarrollado en el Teatro Nacional Cervantes durante la década del 90, encontré la oportunidad de poner a prueba algunas de mis hipótesis artísticas.

Gracias a la investigación en los orígenes del teatro argentino y del diálogo con Osvaldo Calatayud, entonces director de ese teatro, comprendí la conexión entre la *commedia dell'arte* y el teatro nacional. La relación establecida después con los especialistas del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA) y su director Osvaldo Pellettieri me permitió confirmar mi supuesto.

A partir de entonces incluí nuevas propuestas de estudio para el abordaje de nuestros géneros teatrales pues había comprendido el vínculo entre el método foráneo que yo desarrollaba y la posibilidad de realizar una nueva lectura para la interpretación del gauchesco, el sainete y el grotresco.

Nuestros cómicos y actores melodramáticos, nuestros cirqueros que encantaron al público rioplatense con sus pantomimas y creaciones gauchescas, fueron pioneros en la escena que trabajaron con la técnica heredada del teatro popular europeo.

Los alumnos del laboratorio del Teatro Cervantes, ya acostumbrados a observar el contexto histórico y a reconocer las líneas de melodrama o del *burlesque*, rápidamente comenzaron a recrear los tiempos de la memoria social, los carnavales, el cocoliche, la herencia italiana y la española, la vida de los inmigrantes.

La torta de la novia de Enrique Buttaró se convertía en una desopilante

escena de *clowns*. *La carabina de Ambrosio* de Federico Mertens, en una divertida comedia con todo el candor propio de esos tiempos, al igual que *Pompas de jabón* de Roberto Cayol, donde la ética y el pudor son temas sociales. Los versos de *Martín Fierro* y los sainetes de Alberto Vacarezza eran tomados entre las manos de los jóvenes alumnos con fascinación. Habían aprendido a leer algo más que el pensamiento del autor: estaban entrenados para mirar su época y desde allí encontrar la voz de sus personajes.

Algunas sugerencias didácticas para el trabajo con máscaras

Para acercarnos a la interpretación de los arquetipos trabajamos con la expresión de los brazos y el movimiento de la columna vertebral. Se indaga en el sentido del movimiento en tres niveles del esquema corporal: nivel de los hombros hacia arriba, nivel de la cintura hacia abajo y nivel en el centro del cuerpo (pecho y espalda). Los movimientos de manos y pies junto con la ubicación del cuerpo en el espacio escénico tienen especial importancia en el trabajo de máscaras.

Primero convenimos en llamar “cuadrado expresivo” al cuadrilátero que podemos trazar imaginariamente entre los hombros, una línea paralela a ellos por debajo del esternón y los lados –a derecha e izquierda– perpendiculares a la tierra. Con este esquema de caja frontal, como si se tratara de un busto de piedra, sostenemos la máscara. Los brazos que se extienden a ambos lados del cuadrado expresivo son vulnerables a la emoción que se manifiesta en el centro del cuadrado, en el plexo. La columna flexible trabaja en la parte alta para darle el efecto deseado a la actitud del personaje. El gesto del pecho y la máscara se completa con el gesto de los brazos y las manos.

Si queremos demostrar tristeza, congoja, etcétera, el pecho en el cuadrado trazado se verá hundido, la espalda ligeramente encorvada, los hombros caídos, la cabeza inclinada hacia abajo o hacia el costado y los brazos colgando hacia el suelo, como las ramas de un sauce.

Si deseamos que el personaje exprese júbilo, debemos imaginar una luz brillante como una estrella que sale de nuestro centro de expresión, el plexo, y que proyectaremos hacia adelante queriendo iluminar a los demás. La cabeza

permanecerá erguida, el mentón separado del esternón y los brazos haciendo ágiles movimientos de alegría.

Los brazos deben encontrar su capacidad expresiva en la memoria de las acciones al aire libre, como puede ser agitar un pañuelo para saludar fervientemente a un enamorado que viene a lo lejos por un sendero en el campo; realizar movimientos reiterados como si se estuviera sembrando semilla en los surcos a derecha e izquierda mientras se camina; lanzar el movimiento de un brazo hacia arriba y hacia abajo con la dinámica con la que se arrojan migas de pan a los pájaros.

Los alumnos descubren cantidad de movimientos plásticos y convincentes para su expresión emocional, que es a la vez la expresión de la máscara. Los movimientos deben ser generosos, las máscaras se instalan en cuerpos libres, fuertes, con definición de actitudes. Si el actor no entrena en estas premisas, la máscara se derrumba.

Ejercitaremos también haciendo la representación de remontar un barrilete. Una vez que el barrilete sobrevuela el alumno debe interpretar la densidad del objeto que sostiene del hilo. Su cuerpo se extiende y desciende, flexionando rodillas para transmitirnos la ilusión del objeto, la tensión entre atraer y dejar partir, entre retener y soltar.

Convenimos en definir movimientos en los cuales las manos apoyadas en una parte del cuerpo (cabeza, pecho, abdomen) inician el movimiento hacia afuera del cuerpo, llevando los brazos en tres posibles direcciones: hacia el cielo, hacia el otro, hacia la tierra.

Definiremos series de movimientos en los cuales las manos parten desde la cintura hacia la tierra. Acompañamos estos movimientos con flexiones de rodilla derecha e izquierda, una por vez, dando a la cadera un vaivén. Luego indagaremos en estos movimientos separando los pies, buscando la segunda y la cuarta posición de ballet. Inmediatamente realizamos diagonales con pequeños salticados acompañados de estos gestos de brazos, y buscamos un stop armando una pequeña figura de arlequín o de criada como para una foto. Ejercitamos danzas y poses en actitud de personaje. Trabajaremos con rítmica, cruces de esquinas y figuras coreográficas folclóricas inspirados en danzas

tradicionales, como polka, mazurca, minuet, gavota, carnavalitos, vales, tarantela, etcétera.

Es conveniente indicar las premisas para la acción de los criados y servidores. Por ejemplo, intentarán jugar situaciones puntuales, como espantar a las gallinas para juntar los huevos en una canasta, preparar un guiso en el caldero, cargar un cubo de agua, traer una maleta, el baúl y una carta para un huésped en la posada.

Estos movimientos tienen dos líneas de tensión para que puedan ser interpretados con credibilidad. Se trata de ejercer la fuerza de traccionar y la de empujar, sea en dirección horizontal o vertical. De esta manera las actividades de los actores enmascarados encuentran convicción desde el comportamiento físico y les dan realismo a sus acciones concretas. Por ejemplo Arlequino cargando un baúl, o Colombina trayendo una canasta con verduras y depositándola en el suelo para hablarle al público, ya no resultarán meras ilustraciones. Todo es motivo de artificio, de juego artístico; una excusa para el movimiento y la práctica del juego físico. El arlequín demostrará sus destrezas de acróbata en cada una de sus entradas, y la criada empleará su seducción para destacar su figura femenina mientras realiza su trabajo.

Para los alumnos los criados suelen ser los personajes más divertidos de la comedia. Ellos pueden moverse a su antojo, con gracia, con personalidad, poniendo de manifiesto sus instintos sin ninguna clase de pudor pero con estilo.

El aprendizaje del arquetipo de las grandes máscaras como las de Pantalone, Capitano, Dottore y Arlequino requiere de mayor esfuerzo. Estos personajes tienen un menú de posiciones que el comediante debe incorporar, y comprender cuáles son los criterios por los cuales debe respetarse esa forma. Lo tradicional del estudio de las máscaras de la comedia reside en el estilo o el ritual del ejercicio de la comedia.

Se trata de un ejercicio de estilo que integra la danza, el canto, la pantomima, los discursos, y todo ello para improvisar con la palabra en dialectos varios. No es tarea sencilla, pero sí muy vivificante.

Los alumnos van aprendiendo poco a poco cada uno de estos arquetipos, probando sus máscaras y asimilando las coreografías de cada personaje.



Payasos imperiales, dirección Cristina Moreira, 1999.
De izquierda a derecha: Totó Castiñeiras, Celina Tellería, Hernán Romero.

Ejercicio 1

Nos colocamos en ronda. Les sugiero que uno por vez dé un paso al centro de la ronda y exprese con sus manos un sentimiento.

- a) Las manos comienzan el movimiento partiendo desde la cabeza. Significa un gesto de preocupación, apropiado para el arquetipo del Dottore, y para todas las máscaras en instancia de actuar una situación de preocupación.
- b) Las manos comienzan el movimiento partiendo desde el plexo y expresan melancolía, amor o desesperación. Son movimientos apropiados para los enamorados y todas las máscaras en instancia sentimental.

- c) Las manos comienzan el movimiento partiendo desde la cintura para abajo expresando apetito. Son expresiones apropiadas para los criados y aquellas máscaras en actitud de deseo y apetito visceral.

Luego les sugiero que realicen lo mismo pero improvisando una frase de amor, de preocupación o de apetito, con el correspondiente gesto de su cuerpo y acción de sus brazos y manos.

Seguidamente subdivido el grupo en tríos y les indico que compongan un pequeño estribillo o estrofa. Pasarán en equipo, cada uno dirá un verso de la estrofa sosteniendo la palabra y el movimiento expresivo de su cuerpo, en armonía, empleando alguno de los tres niveles trabajados.

Después sugiero que cada uno elija la máscara del personaje que quiere estudiar en profundidad. Les doy un tiempo libre para que se las coloquen, para que caminen mirándose al espejo, para probar la voz y la gesticulación de la mandíbula inferior, ensayar muecas, examinar su ajuste realizando piruetas o saltos, con el fin de estar seguros de la precisión de esa máscara en su rostro, como si fuera parte de su cuerpo.

Se vuelven a reunir en pequeños grupos y escriben una pequeña historia, un argumento de comedia sentimental, buscando la rima y el ritmo. Puede ser en octosílabos o en endecasílabos, respetando los acentos y la pausas, sin alterar la musicalidad del lenguaje original.

Este ejercicio de escribir en verso a muchos les sorprende y a otros los estimula. Suele suceder que aquellos que no son muy expertos en el terreno acrobático sí lo son en la composición poética. Es un momento de trabajo integrador porque da lugar a las capacidades de todos los alumnos y atraviesa variedad de ejercitaciones.

Pasan por grupos a recitar el trabajo logrado. Luego se distribuyen los versos y cada uno de los personajes dice un verso con las actitudes y el juego corporal de la máscara que hubieran elegido.

Vuelven a pasar pero esta vez deben entrar al escenario y finalizar danzando en formación de ronda o similar. Una pose final del cuadro y proyección desde la actitud del personaje cierra la actividad de cada grupo.

Incorporaremos instrumentos musicales y acrobacias a las expresiones de los personajes que así se identifican. Estos trabajos de improvisación comienzan

con un trabajo en equipo *off-stage*.

Las ejercitaciones son inclusivas, se van entablando vínculos entre los actores y dándole el ritmo propio a cada alumno para jugar el rol. Las máscaras se van distinguiendo *per se*. Alumnos que querían jugar el rol de Arlequino descubren que son excelentes en el de enamorado. En la evidencia del trabajo no existe un reparto por fuera de la voluntad del estudiante. Cada uno va encontrando su habilidad para cada una de las máscaras.

Cuando el grupo de alumnos ya ha encontrado y definido su papel entre los doce caracteres más representativos de la comedia comienzan las improvisaciones propiamente de *commedia dell'arte* a partir de un *canevas* original.

Ejercicio 2

Se considera el escenario como una tela en crudo en la cual podremos realizar los cruces necesarios para que el espacio escénico se presente como un verdadero tejido. Para aprender a realizar los cruces de personajes característicos de la comedia necesitamos dos biombos colocados uno a derecha y otro a izquierda, al fondo del escenario, paralelos al proscenio. Dibujo en el pizarrón los movimientos posibles de los personajes, como si se tratara de un tablero de fichas.

Luego invito a los alumnos a entrar y salir de la escena siguiendo alguno de los trazos que figuran en el pizarrón. Les indico que el juego de la comedia requiere velocidad y respeto por las leyes de la improvisación. La primera de estas reglas es que nunca hay más de dos actores dialogando. La segunda, que cuando entra un tercer actor, este desplaza obligatoriamente a uno de los dos, con lo cual el diálogo continúa en la escena como un tejido que no puede detenerse. La tercera, que nunca un actor interrumpe el discurso, la escena o el *lazzo* de su colega.

Las caminatas son empleadas para recrear el espacio escénico al aire libre. Los actores deben imaginar una circunstancia por la cual atraviesan el escenario. Invito a los alumnos a separarse en grupos de cuatro o seis y crear una pequeña escena, un encuentro clandestino entre dos que se quieren y no

deben ser vistos por los demás. Les sugiero que imaginen la oscuridad de la noche para improvisar los cruces propios de la comedia.

Las entradas y las salidas son entonces movimientos semejantes a los de la vía pública: rápidos y decididos, con direcciones bien trazadas. Si observamos el movimiento en una gran ciudad durante la hora pico, todos van de un lado a otro pensando en sus propósitos. Evocaremos este ritmo para transitar la escena empleando dos biombos como puertas y el espacio abierto como vía pública, comprendiendo que el verdadero tablado al aire libre de la *commedia dell'arte* precisaba de un telón de fondo pintado a mano que ilustraba con técnicas de perspectiva y *trompe l'œil* la plazuela de la comedia. Allí figuraban la entrada a la casa del Dottore y la entrada a la de Pantalone con sus respectivos balcones en el primer piso. En el centro entre ambas residencias figuraba la entrada a la posada. Tendremos entonces tres puertas que en el estudio reemplazaremos por biombos o paneles móviles.

Agregamos encuentros en el centro, por delante de las puertas, en la plazuela, adonde llegan de derecha e izquierda del escenario personajes forasteros como el Capitano. Llamaremos “calles” a esas direcciones que no pertenecen a las residencias de Pantalone y el Dottore pero que pueden conducir a la posada o a alguna de las casas. Cuando entra el tercer personaje desplaza a uno de los dos que están dialogando o bien entabla diálogo con quien encuentra, promoviendo el mutis por el foro de uno de los dos.

Lograda esta coordinación, agregamos las alturas: dos supuestos balcones que convenimos en poner detrás del biombo, y que pueden ser una silla o una mesa donde se elevarán los comediantes para asomarse a la escena por detrás del biombo.

Una vez que los alumnos se familiarizaron con el espacio entrando y saliendo a escena con ritmo de comedia, respetando las reglas del juego, incorporamos algunos personajes enmascarados hasta integrar el juego con todos los arquetipos: criados, señores, enamorados, cada uno con sus objetos más representativos (Colombina con una canasta de ropa, Zanni con una maleta de viaje, Capitano con su espada...).

Ejercicio 3

Continuando con el aprendizaje de improvisación desde la puesta en escena de una comedia, sugiero a los alumnos trabajar los distintos momentos del día. Les hago preguntas simples para que realicen el ejercicio. Si se producen equívocos y confusiones, tanto mejor, porque eso es uno de los aciertos del género. Solo a partir de la experiencia podremos comprender cómo funciona teatralmente una equivocación.

Por ejemplo, les preguntaré: “¿Qué hacen los personajes cuando canta el gallo o la alondra? ¿Qué hacen los personajes a la luz de la luna?”.

Lo que improvisa cada comediante se puede referir al deseo de comer o de dormir, o al deseo de un beso o a la preocupación por descubrir una infidelidad.

La consigna atiende a que aparezcan en la escena con un propósito y su palabra o pantomima tenga que ver con ese fin. Entonces los comediantes atraviesan la escena con convicción, pues conocen desde dónde provienen y saben hacia dónde van.

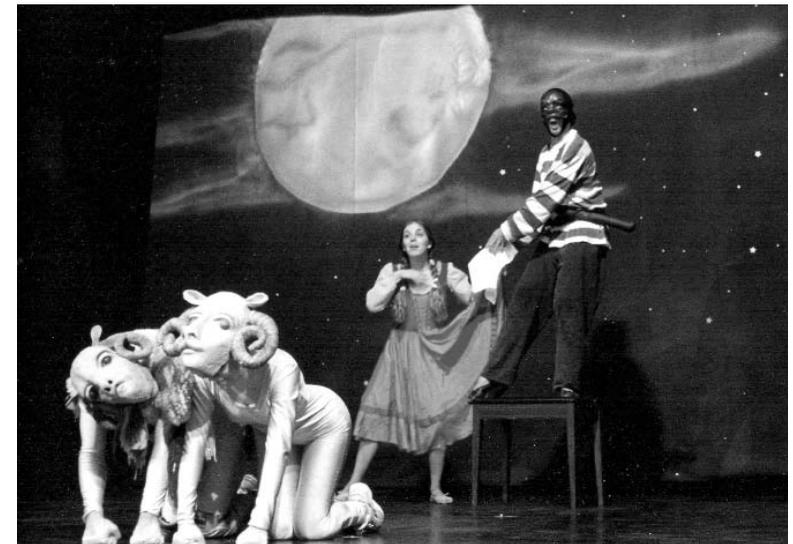
El cruce de personajes no solo se refiere a la dirección sino a la inmediatez de la entrada y la salida de los personajes, nunca la escena puede quedar vacía, debe ser una cadena ininterrumpida de acciones.

Ejercicio 4

Propongo un tema, les explico brevemente un argumento, que a veces es original, otras es tradicional y otras es improvisación en clase a partir de la fisonomía de los personajes de cada grupo de alumnos. Les sugiero que conformen pequeños grupos de no más de ocho, les doy un tiempo para que escriban y discutan el argumento creando el *canevas* o plan de trabajo agrupándolo en tres actos. El primero será de presentación de los personajes y sus intenciones, el segundo de manifestación del conflicto principal, y el último de caos y resolución del argumento con final feliz. Es decir que por grupo tomarán la misma historia pero realizarán distintos *canevas*.

- Cada grupo realiza el procedimiento del ejercicio anterior para entrenarse en las entradas y las salidas respetando el *canevas* que hubieran escrito.
- Un alumno como traspunte estará detrás de la escena con el *zibaldone* recordándole las entradas y salidas a cada comediante.
- Todos realizan el mismo ejercicio improvisando en rima.

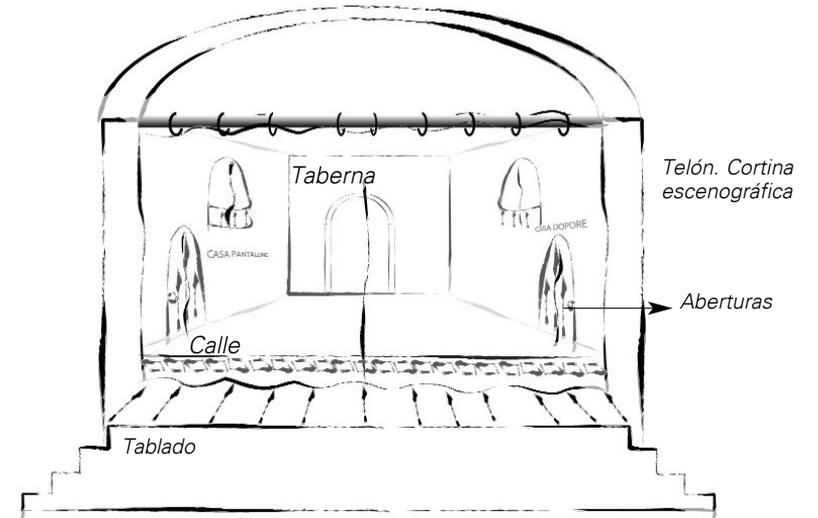
Se trata de un ejercicio avanzado, pero los alumnos ya han adquirido práctica en improvisación por medio de variadas pautas de trabajo similares. Una vez encontrado el personaje que quieren representar, se sienten cómodos con las máscaras y su ingenio los guía para improvisar estrofas, para argumentar y para replicar con gracia.



Ensayo de Payasos imperiales, versión Arlequin poli par l'amour, de Marivaux. Teatro Margarita Xirgu, producción Canal (à), 1999. En la foto: Celina Tellería y Hernán Romero.

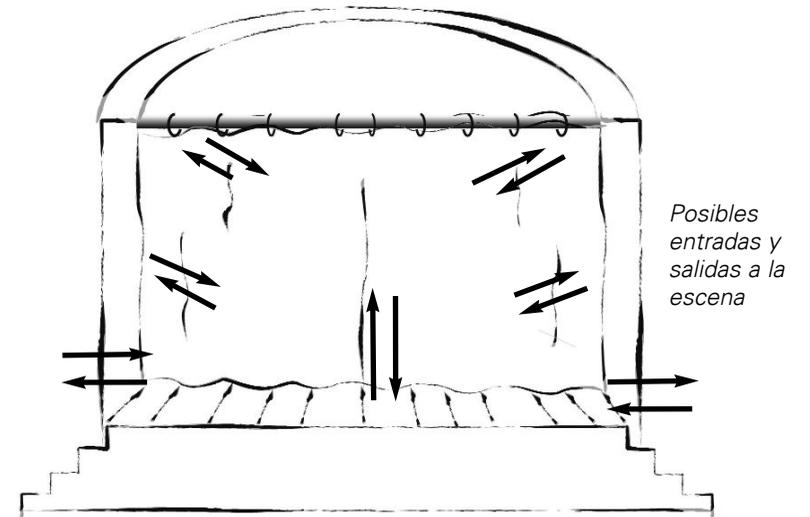


Claudio Gallardou y Paula Solarz, en Arlequino, *La Banda de la Risa*, 1996.



ESQUEMA DE TABLADO *COMMEDIA DELL'ARTE*

Juego de Comedia



La serenata de Pantalón, pintura anónima de fines del siglo XVI, inspirada sin duda en la *Compañía de los Gelosi*. Un decorado simple permite el desarrollo del caneavá conocido como "la escena de seducción del señor Pantalón".

Bufón: el mundo del misterio

capítulo 3

> bufón: el mundo del misterio

Cuando comenzamos el estudio de los bufones se produce un fenómeno nuevo: los alumnos se contagian de la rareza del género y lo que el taller les propone, generando en ellos el sentimiento de fraternidad, de colectividad, de pertenencia a una comunidad.

Totalmente ocultos tras la máscara del bufón, los alumnos emprenden una travesía. Se trata de una máscara que los deforma, haciéndoles perder su esquema corporal, apolíneo. Son llevados por la fantasía de un tiempo que nunca existió ni dejó de existir, de un tiempo misterioso que no se sabe si alguna vez aconteció. Se sumergen en el código secreto de la fraternidad, propio de la enseñanza del género, construyendo una familia de bufones, seres que aparecen en la historia del teatro y de la civilización en determinadas épocas, para remediar, decir, señalar o provocar. Logran nuevos códigos aprendidos a partir de un grupo de personajes que no suben al escenario para ser aplaudidos. Se ubican algo más al margen de la sociedad, en lo que podríamos llamar limbo o también misterio, y cultivan lazos de fraternidad, semejantes a los que ligan a los miembros de una secta o los que comparten prácticas de ocultismo. Desde esta ubicación respecto de la sociedad se relacionan con prácticas de magia y misterios que no figuran en ningún texto sagrado.

Una práctica coral

El actor comienza a moverse en la línea del destino, del pensamiento existencial, de lo probable o de lo inevitable, esto es, de lo que llamamos vida o muerte. Todos los valores se cuestionan y es fortaleciendo los vínculos de la familia de los bufones como el actor trabaja en la búsqueda de una nueva expresión. Ya no es la actuación que parte del yo, de la estructura de la personalidad; es la actuación que se genera en un gran cuerpo colectivo, el de la pertenencia al grupo de bufones, y para entrar a formar parte de ese cuerpo el actor trabaja desde la deformación del suyo, para hacerlo desaparecer, como

indiviso. Se trata del actor formando parte de una familia o confraternidad fantástica de seres imaginados, de la creatividad del actor puesta primero al servicio del fortalecimiento de vínculos solidarios pero a la vez sectarios enquistados en esta cofradía de seres visionarios del proceso de la civilización.

Estas prácticas artísticas que se instalan en las relaciones de una gran fantasía nutren al actor de un nuevo sentimiento de pertenencia, desde una marginalidad inimaginable. La carrera de actor tiene la particularidad de la competencia de talento, o del don, pero en el curso de bufón se abandona esta competencia para integrar un solo cuerpo, una sola identidad, en un movimiento armónico, social, coral.

Son los grupos de bufones los que cultivan un hábito en el proceso de estudio. Ya no se trata de hacer sino de decir, de pensar acerca de la sociedad establecida, pero pensar en grupo.

Es como si los personajes se apoderaran del sentimiento colectivo de una sociedad secreta, inimaginable desde lo racional; de ahí proviene el mundo misterioso que propone esta búsqueda. Esto se puede comprender perfectamente si se lo compara con el sentimiento de pertenencia que caracteriza a un coro y a la resultante armonía que no es la suma de las partes sino que exige a cada uno de los que cantan oír la voz de los demás e incluir la propia para quedar suspendido en una entramado nuevo que es la musicalidad del coro.

En el arte siempre existieron relaciones cercanas, entre grupos, movimientos, círculos de artistas, tendencias que comparten ideologías. Esto fortalece a los artistas, a los creativos que se adelantan a su entorno, a la moda, a sus contemporáneos. En los movimientos y en las tendencias se fortalece lo que hay para decir, lo que tienen que expresar desde un núcleo artístico, científico, político.

Por supuesto que hay que considerar las excepciones que aparecen como el lucero tras las cuales se alinean las tendencias. Pero en cuanto al análisis que estoy realizando a los efectos de presentar el mundo del bufón, pocas veces se manifiesta la unidad de criterios indagando en alguna logia secreta. Hasta descalificaría a los artistas que a partir de estos procedimientos –ligados al poder y a la mística– buscaran el éxito. La aceptación del lenguaje de un artista

tiene que ver con la acción y la relación social.

Por su alineación vertical, el estudio del mundo de los bufones –como también lo es el estudio de la tragedia– provoca cambios en el pensamiento de los alumnos, aunque solo sea durante el período que dura el curso, y no es poco ese cambio, que puede durar más si se conforman grupos de trabajo.

El bufón y el esoterismo

La sociedad de los Rosacruces ha reunido a personalidades del mundo de la cultura, del arte y la ciencia en distintas épocas. No es el momento de analizar si sus creencias son verdaderas o falsas. Al estudiar el mundo de los bufones podríamos pretender formar parte de sociedades secretas, de misterio, de filosofía, que tienen un origen tan remoto como la nombrada.

Por supuesto que se trata de ficción. El atractivo que tiene es el juego profundo y subconsciente en la búsqueda de personajes que habitan en ese mundo otro, *au-delà de (más allá de), ailleurs (a lo lejos)*. No hay documentos que den testimonio escrito de tales personajes; sin embargo, hay registros de su existencia en las múltiples representaciones plásticas y literarias de la sociedad medieval.

Todos somos susceptibles en algún momento de la vida de adherirnos o internarnos en determinados grupos de conocimiento; de no ser así la civilización tal vez no sería lo que es. Todos los que se dedican al quehacer artístico, aun los más racionales, registran cierta tendencia o inclinación hacia el ocultismo, la cábala, las artes del tarot, la prestidigitación, a leer la borra del té; de alguna manera habitan aún en el adulto cuadros de su infancia, en la que los objetos se animaban, las sombras tenían formas de animales y los temores a la oscuridad se convertían en una fuente de energía.

Quiero decir que el pensamiento mágico o misterioso propio de la niñez resurge en el adulto en momentos insospechados. Los cuentos de hadas, los dragones, las peripecias de los jóvenes, las hazañas del valiente, y todo el repertorio de cuentos y leyendas que de generación en generación siguen acompañando la imaginación de los niños son el foco de investigación de los

alumnos en su búsqueda por el bufón.

Por lo tanto, el estudio del bufón despierta un sentimiento genuino de volver al pensamiento mágico, sin necesidad alguna de calificar como artista, solo por el deseo de pertenecer a un grupo que indaga en el porqué de la vida.

La máscara del bufón es una caracterización corporal, un verdadero disfraz, una gran máscara que oculta la imagen real. Son grandes deformaciones, protuberancias, mutilaciones, jorobas, enfermedad y rarezas, como los siameses pegados por el hombro, los gigantes, los enanos o todo aquel enigma de la vida humana que, aunque la ciencia puede explicar, no puede controlar.

Todas las deformaciones que el actor pueda experimentar en su cuerpo son para encontrar desde la máscara, desde la corporalidad del otro, la corporalidad negada, una palabra nueva y un decir profundo, por fuera de la norma o de lo normal.

A esta búsqueda de la máscara y del grupo se agrega la espacialidad y el uso de ella: en grupo, en relaciones corales, improvisadas, donde se construyen reglas internas para que cada uno tenga su lugar, cumpla su función, exprese su verdad.

El misterio del género nos lleva a trabajar en la búsqueda de una espacialidad. Nos exige inspirarnos en los *vitraux*, donde múltiples escenas se representan al tiempo que todas integran una sola historia, por entre las cuales atraviesa la luz del día pero que permanecen ocultas en la noche. Este juego de luces y sombras desde lo alto, desde el exterior, es motivo de improvisación para el grupo de bufones, ataviados en sus máscaras, para desprenderse de connotaciones realistas que tal vez censuren su juego misterioso y fraternal.

Pero también los bufones se relacionan con los pensamientos más esotéricos como el de brujos y hechiceros, y con rituales presentes en las culturas de hoy, como la macumba.

Por ello el estudio de esta máscara resulta enriquecedor para la formación del actor. No surgirán sacerdotes ni predicadores, sino que aproximarán al alumno a experimentar con determinados ejercicios que pueden responder a la premisa de teatro total, como proponía Antonin Artaud (1896-1948).

Cánticos, bailes, celebraciones, rituales, acercan la palabra al bufón, que

finalmente se pronunciará solitaria. Es el espíritu gregario el que los irá llevando hacia el mundo del misterio, y con “palabras mágicas” descifrarán los acertijos que se les presentan para avanzar en el conocimiento.

En la dramaturgia clásica, contemporánea y aun con más frecuencia en la cinematografía vemos y reconocemos estos contenidos. Es valioso para el alumno que busca una formación ofrecerle un entrenamiento distinto, que explore en la teatralidad desde otro enfoque para enriquecer y estimular su capacidad creadora.

Algunas sugerencias didácticas

El curso de bufón requiere de un fuerte entrenamiento físico y una información teórica en un amplio campo. El entrenamiento físico debe ocupar el cincuenta por ciento de la carga horaria. Es favorable que las clases estén superpobladas. El mínimo para trabajar este género es de veinte y el máximo de cincuenta.

Solamente en la diversidad del alumnado es posible crear el conjunto coral o familia de bufones que potenciarán la intención de la palabra pronunciada por el comediante. Como se trata de un aprendizaje y por lo general el estudio de arte dramático es el diálogo o el monólogo, esta experiencia escapa al más profesional. Si pensamos en el ejemplo del coro, comprenderemos que la vivencia artística de pertenencia a estas formas no se puede sustituir; cabe solamente la diferencia de participación en entidades corales más pequeñas o más numerosas.

A esta vivencia teatral desde lo gregario se le impone la mascarada del cuerpo. Habrá vestuarios apropiados para destacar deformidades imaginarias. El estado físico que debe tener un actor para simular una deformación, como actuar saltando en una pierna y utilizando una muleta, o bien con las piernas plegadas como si fuera enano o cargando una bolsa en la espalda como joroba, exige una actitud de experimentación en su esquema corporal. El arte plástico ha reflejado el clima social del Medioevo, sus festejos, la moda. Los alumnos deben realizar la búsqueda de su vestuario indagando en material iconográfico de fuentes varias.

El juego del disfraz se busca con una deformación, como puede ser la joroba, la ausencia de miembros o el tamaño físico, por ejemplo empleando pequeños zancos o actuando de rodillas. O bien cabezones o bien gigantes o bien postrados como seres larvarios. Pero hay que poner especial atención a un mundo fantástico donde no entra lo dramático o la angustia por las mutilaciones o las enfermedades. Es un cuerpo diferente del que tenemos, pero no es peor, es simplemente distinto. El valor está en potenciar el interior, la vida misma, lo que no es materia.

La personalidad de cada bufón es el resultado de la exploración. Una vez que el grupo está seguro de sus cuerpos-disfraces y cada alumno se siente confortable en ese cuerpo-disfraz, se pueden iniciar improvisaciones teatrales colectivas.

Una instancia del trabajo es la incorporación de pautas del manejo del tiempo y la palabra.

Sabemos que la palabra requiere de cierta quietud para destacarla, pero el bufón es esencialmente movedizo. Las piruetas y los movimientos que estos cuerpos realizan son fundamentales para su lenguaje. Cuando habla debe detener el movimiento, debe realizar una pausa y sostener la actitud. Es entonces un decir dentro del silencio, dentro de la pausa de un movimiento constante. El coro se detiene, se hace silencio para oír la palabra, para destacar lo que se viene a decir. Luego se reanuda la celebración, el festejo por comprender una verdad, por conocer un misterio.

La relación de equilibrio entre figura y fondo establece que el fondo es la familia de bufones y la figura el bufón principal. Esta dinámica se debe trabajar con pautas y ejercitaciones de compromiso tiempo-espacio, hasta lograr el conjunto figura-fondo en permanente dialéctica.

El ejercicio actoral a partir de la teoría, la bibliografía sugerida y literatura clásica permite esta experiencia. No se puede decir que solo es práctica porque no lo es; una cantidad de conceptos orientan las prácticas, son su fortaleza.

En el estudio de géneros como el bufo o la tragedia, para los cuales existen múltiples fuentes de referencia que enmarcan y dan contexto a las obras

y a sus creadores, es preciso que los alumnos se informen antes de entrar en clase. La intuición es maravillosa, pero el teatro requiere del saber, de un particular modo de conocimiento que en estos géneros se pone de manifiesto en primer plano. Por ejemplo, para que los alumnos puedan profundizar con su personaje y este no quede reducido a una mera experiencia acrobática, lecturas sugeridas de diversas fuentes, incluso de las ciencias sociales y la filosofía, son de indudable valor, pues deben poseer información proveniente de variadas disciplinas para sostener una bufonería.

Veamos por ejemplo la obra de Dario Fo *Misterio bufo*. Si un joven actor no indaga en la dramaturgia de Fo, si no relaciona el humor de la palabra con el compromiso social del dramaturgo, no hará más que repetir la letra.

Si decide improvisar su palabra debe encontrarse en el mismo nivel de profundidad que la palabra escrita, de lo contrario hay que preguntarles a los intérpretes por qué no toman las obras preexistentes. Si hay algo nuevo que decir y eso nuevo significa también una postura estética, pues bien, que sea igualmente comprometido. La ocurrencia del bufón no es ajena al compromiso político-social.

Podemos vivenciar la marcha en una procesión pero el saber se adquiere de forma individual. Existe un cierto espacio de soledad en el cual el hombre produce saber, y en cuanto al género bufo ese es el lugar de donde brotan sus pensamientos.

Tenemos entonces una dinámica de investigación en el género teatral que propone la vivencia coral y la expresión individual. En primera instancia se trata de un juego gregario, y en segunda, de la proyección individual del pensamiento.

La manera irónica en que el bufón eleva su palabra para ser escuchado tiene por fin señalar aquellas anomalías en el orden social de los elegidos, de los que mandan. El poder necesita de la locura; el loco del Medioevo era el bufón, quien por su inteligencia podía decirle la verdad al soberano, haciéndolo reír en su propio espejo.

Ejercicio 1

Los alumnos se encuentran acostados cada uno en una colchoneta. Les he explicado cómo se trabajará y luego les propongo un ejercicio: que con cada respiración exhalen emitiendo un sonido, siempre el mismo, como una nota. Al ser numerosos deben oír el sonido que predomina en el grupo e ir afinando su voz en relación con la grupal, pero tienen que mantener el propio ritmo de respiración. Naturalmente que por primera vez el grupo no encuentra esta frecuencia, entonces se intenta nuevamente destacando lo que hay que evitar, sin dar nombres. Por ejemplo, algunos son muy individualistas y no escuchan al resto o algunos son muy tímidos y no se atreven a emitir su voz. Una y otra vez se insiste corrigiendo de igual manera. Se detiene el ejercicio cuantas veces sea necesario hasta lograr lo que para ese día se estima probable y se les dice: “Vamos, de nuevo están a los gritos, el sonido debe ser sutil como el canto que viene desde más allá de las montañas o del fondo del mar o como un manto de seda que sostenemos con nuestro aliento por encima de nuestras bocas”.

Se recurre a las imágenes para que logren el coro, que los suspende y los suelta de su yo en un proceso en círculos ascendentes; es un movimiento en espiral de logros, cada día de clase se avanza en esa dirección. Son muy importantes los primeros pasos, las primeras lecciones, los primeros intentos de expresión comunitaria. Luego se produce un clima que se autoprotege y se autorregula. Los actores rápidamente asimilan la propuesta de lograr un clima de fraternidad.

Siguiendo con la misma base de ejercitación el próximo paso es pedirles que se acerquen de modo de tener cerca las manos de los compañeros a derecha e izquierda. Volvemos a comenzar y en el momento en que el canto tiene cuerpo propio les voy diciendo, mientras camino entre ellos, que se tomen de las manos sin perder la armonía. Luego me acerco a uno y le susurro que se incorpore sin soltar al compañero. Hago lo mismo susurrándole a cada uno para que paulatinamente se pongan de pie sin soltarse las manos, cada uno a su ritmo, pero siempre respirando y sosteniendo el coro. Cuando están todos de pie les digo que me miren sin desconcentrarse, los voy tutelando, tomo distancia en el espacio, pero los guío todo el tiempo. Por ejemplo, les pido que se aproximen, que se unan, que vean a la derecha arriba el sol que sale por el

este, respetando el tiempo de acción grupal. Cuando ya se conducen como un conjunto les pido que poco a poco vayan adoptando la corporalidad de su bufón. Se van arrodillando, algunos esconden un brazo en su manga, otros se comportan como si fueran gordos y panzones, algunos pueden aislarse para colocarse las jorobas o los zancos y vuelven rápidamente al cuerpo general.

Si este coro de sonidos armoniosos está dramáticamente logrado, les pido que intenten desplazarse hacia el proscenio sin perder el canto que los une. Al llegar al proscenio, les indico que imaginen el público y observen a cada una de las personas que se encuentran sentadas en butacas.

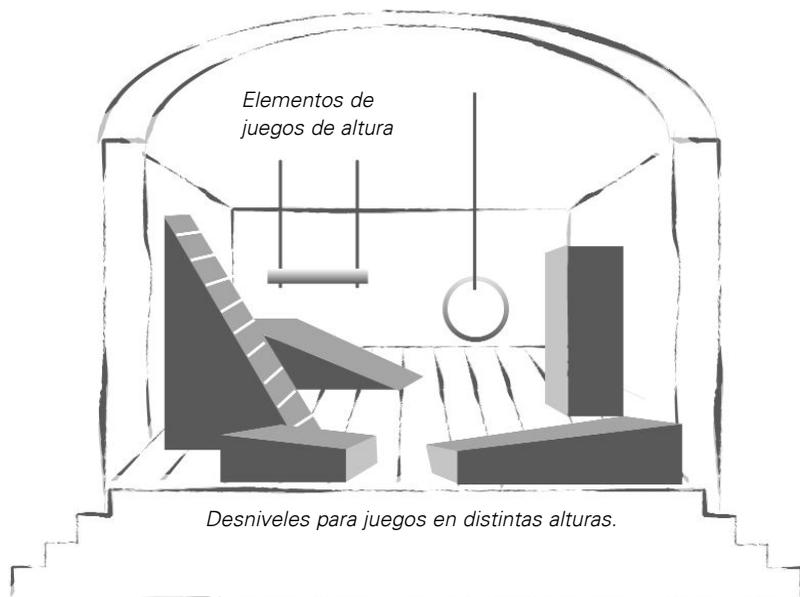
Luego les indico que se separen los que así lo desean y se ubiquen en algún sitio del escenario, el que más les guste, como si fuera su morada habitual, percibiendo el espacio escénico. Algunos pueden permanecer en el proscenio si así lo quieren, con los ojos absortos ante el público; otros pueden quedar tomados de la mano, otros pueden separarse, algunos se encaraman a algún cubo o banco, otros se abrazan o se suben a los hombros de un compañero, otros imitan las actitudes de los niños en brazos de sus padres.

Si todos están integrados en esta propuesta, puedo ya llamarlos familia de bufones y sugerirles acciones breves y abiertas, circunstancias. Por ejemplo, les digo que viene la noche, que tienen sueño, que poco a poco se irán callando porque ya es la hora de dormir. Algunos pueden bostezar, otros estornudar, otros volver a cantar suave, pero finalmente todos deben actuar que es la hora de dormir.

El ejercicio intenta crear la experiencia de la ausencia de teatralidad negando en principio la audiencia para volver a descubrirla en la presencia de personajes imaginarios que pueden relacionarse armoniosamente sin recurrir a los códigos sociales adquiridos. Para ello es preciso que acepten el código de trabajo gregario como técnica de acceso a nuevas reglas de juego.

De esta manera la búsqueda del género bufón no es individual, y solo después de transitar múltiples ejercitaciones como estas vamos a ver a los bufones exaltarse y pronunciar la palabra, pero desde esa totalidad constituida por la familia de bufones, desde ese cántico que los sostiene y al que pertenecen.

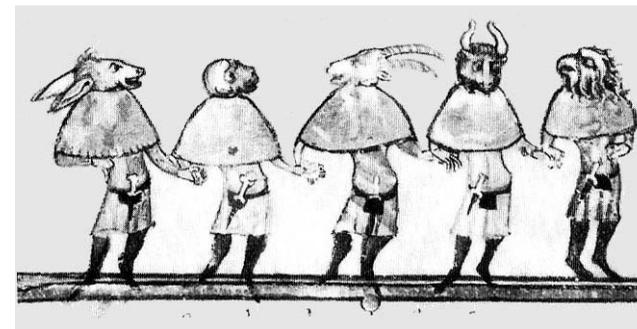
ESPACIALIDAD FAMILIA DE BUFONES



Ejercicio 2

Con las indumentarias que destacan las deformaciones de los bufones se pueden abordar ejercicios teatrales orientados hacia el pensamiento irónico. Por ejemplo, propongo que se conformen tres grupos de entre diez y quince alumnos cada uno. A cada grupo le sugiero un propósito. Comienzan por realizar la procesión con instrumentos musicales, cánticos, juegos variados, comportándose como una verdadera fraternidad que celebra los hallazgos, los descubrimientos, una verdad que les fue revelada o la producción de un saber. De ahí que los bailes de bufones son fiestas entre ellos y que nunca estén relacionados con el público.

La producción del saber otorga a estos personajes teatrales una mirada de astucia, de picardía, de sabiduría, de convicción por lo propio y de humildad.



Mimos o momos disfrazados como animales. En tiempos medievales la palabra "momo" estaba asociada con el silencio, el disfraz y la danza. Ilustración de 1340.

Ejercicio 3

Supongamos que estos bufones viven en el tiempo de las Cruzadas habitando en un pantano y han sido buscados para que alegren la fiesta de unos caballeros. Al finalizar la escena de canto y baile, los bufones dirán qué entienden por guerra, muerte, codicia, dominación, traición.

Se puede intentar que uno de los personajes, aquel alumno que hubiera construido un bufón menos feliz en el grupo, cumpla el rol del que aconseja al rey en los peores momentos.

Esta escena debe realizarse por improvisación. Les doy un tiempo para que cada uno enfoque su monólogo o sus frases. La improvisación comienza con el escenario vacío. Se oye la procesión de los bufones o sus cánticos de celebración irrumpen en la escena para denunciar, con sabiduría y humor, para que el poder se ría de sí mismo y pueda conocer algo que ignora.

El conflicto de ofrecer a uno entre ellos para que cumpla las funciones del bufón del rey inspira variables muy marcadas en cada grupo de alumnos.

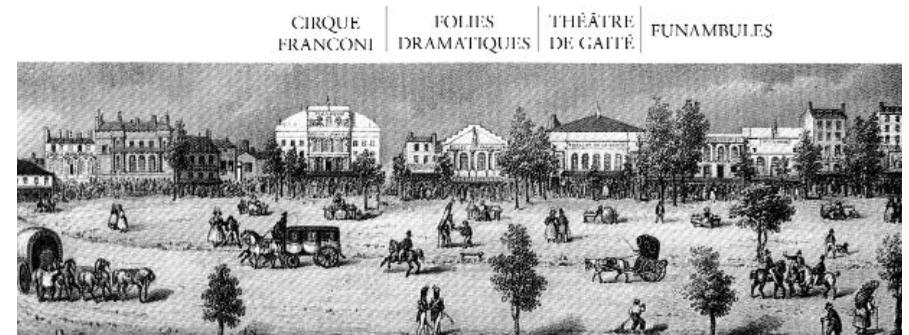
Melodrama: el mundo de las emociones

capítulo 4

> melodrama: el mundo de las emociones

El año 1789 marca un antes y un después en la historia de la civilización. Era lógico que un nuevo teatro surgiera y se ocupara de los conflictos sociales que sucedían. Las transformaciones económicas y el logro de sociedad de derecho dejarían a unos sin pan y a otros con poder; a unos sin tierra y a otros con dinero; a muchos sin justicia y a otros tantos justicieros. De acuerdo con los ideales de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), el melodrama reconoce al hombre por naturaleza bondadoso y acusa al sistema por su perversión. El melodrama del siglo XIX se instala en este conflicto ideológico presentándose en favor del pobre, del perseguido, del discriminado. Sus nuevos héroes serán los que no tienen poder pero recuperan la dignidad en el contexto social del cual provienen.

La Place de la République, hoy visitada por turistas del mundo entero, fue a comienzos del siglo XIX escenario de esta enorme transformación social. Por allí corrían las calles del Boulevard du Temple que hasta 1789 fueran el paseo de privilegio de la monarquía y la nobleza y que se transformaron en el área de recreo y festejo de la sociedad revolucionaria.



El Boulevard du Temple, según una litografía de Hoster Levilly, c. 1830 (Museo Carnavalet, París). En el centro, el Circo Olímpico, especializado en los espectáculos de gran concurrencia; a la derecha, el teatro Folies Dramatiques, donde Frédéric Lemaître (1800-1876) interpretó en 1824 el melodrama L'auberge des adrets de Robert Macaire, al que transformó en una obra bufona y sarcástica.

El Boulevard du Temple sería escenario para la ficción y también para la eclosión social de un pueblo que llevó a cabo la revolución que derrocaría al Antiguo Régimen. Las damas, condesas, marquesas y doncellas que antes acostumbraban a mostrarse caminando plácidamente por aquel boulevard, a partir de entonces rara vez se asomarían a sus balcones y menos aún saldrían a pasear por esas calles.



Antes de ser el monstruo sagrado de la escena romántica Frédéric Lemaître, 1800-1876, hizo su aprendizaje en los teatros del Boulevard du Crime.

El Boulevard du Temple había dejado de ser lo que era al desarrollarse una fuerte actividad popular para los nuevos ciudadanos. Fue señalado como el Boulevard du Crime, por el carácter sangriento de las representaciones y los espectáculos que allí se ofrecían en diversos espacios: teatros, tablados, circos y salones de baile. Aquel teatro folletinesco del Boulevard du Crime abrigó el sentimiento de los nuevos habitantes de la ciudad, que intentaba destacar el valor de los humildes.

Melodrama y multitud

La muchedumbre que visitaba el bulevar era imposible de controlar, motivo por el cual los gobernantes veían con preocupación el ajetreo de tanta gente libre. La sangrienta toma de la Bastilla aún estaba presente en la conciencia de quienes tenían el poder. Fue en 1862 cuando un funcionario de París, el barón Haussmann (1809-1891), ordenó arrasar el bulevar para convertirlo en la actual Place de la République.

El Boulevard du Temple (maravillosamente retratado en el film *Les enfants du Paradis* de Marcel Carné, 1909-1996) fue escenario de un espectáculo social hasta entonces desconocido. Hombres y mujeres ganaban la calle para divertirse, comunicarse libremente y participar de salones políticos. Fue en ese espacio donde se desarrolló la nueva actividad teatral.

El teatro melodramático de principios del siglo XIX halló en ese contexto su lugar de expresión. Desde escenarios rudimentarios, el nuevo teatro dirigía la palabra a aquella muchedumbre. En los comienzos se trató esencialmente de un teatro pobre, un teatro popular dirigiendo la palabra a los ciudadanos.

Los ideales patrióticos y la lucha de clases comienzan a ser parte de los relatos teatrales hasta entonces reservados para una elite social. Como declaró René de Pixérécourt (1773-1844), uno de los autores más productivos del género: "Escribo para los que no saben leer". La batalla estaba declarada; nunca más los grandes dramaturgos de la época representantes del teatro culto y aquellos poco conocidos del teatro popular volverían a sentarse a la misma mesa.

Junto a la prolífera producción de obras melodramáticas de Pixérécourt, también se difundía a través de las fronteras y a ambos lados del Atlántico la de August von Kotzebue (1761-1819) y la de Dion Boucicault (1822-1890).

Un género pionero

Los temas del melodrama son la muerte, la guerra, el hambre y la salud. El amor como instancia real, no sentimental: amor a la tierra, a la vida, a la patria. El amor cortesano o el amor platónico ya no expresan a esta sociedad. Hay coincidencias del nuevo género con el movimiento romántico tanto

literario como musical y plástico, pero el género teatral es eminentemente de origen popular.

En estos *tableaux* que se reproducían en el Boulevard du Crime se respiraba un perfume de inocencia. Esa inocencia la reconocemos en la presencia musical; todas las obras incluían una canción, una melodía paisana, tan simple como el recuerdo de la pasada primavera o la melancolía de un tiempo perdido.

A toda voz se gritaban los himnos patrióticos y se convocaba a alistarse en movimientos de lucha. La polaridad de los personajes entre buenos y malos nos muestra a la humilde víctima de la maldad y el abuso de otro personaje más rápido, más astuto y ciertamente más reconocido socialmente. El trabajador humillado en su condición de mano de obra reclamaría sus derechos de bienestar.

En el arte —que siempre se adelanta un poco a la época— veremos cómo el hombre víctima del sistema buscará el refugio en la naturaleza. Como un bálsamo para su espíritu dolorido, obras como la novela *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) representan un bello retrato del sufrimiento que caracterizaba a sus lectores.

La nostalgia por el tiempo perdido, por el olor que brota de la tierra después de caer la lluvia, por el apego a la propia naturaleza, familia, comunidad, será fuente de inspiración en los argumentos de este teatro no culto que supo marcar el rumbo al drama posterior, el psicológico de finales del XIX y principios del XX.

Parecería que los valores más elementales con los que el hombre vive en armonía en su entorno ya no están, se han ido, porque el entorno cambió para siempre. Esa sería la angustia existencial que nutre el melodrama: el cambio que produce el límite entre la vida y la muerte, entre la paz y la guerra, entre la sociedad y la revolución, entre la ciudadanía y la dominación.

El ciudadano ya no será más el criado del señor feudal ni el campesino. Esta sensibilidad cándida que añora la caricia de la mano de la madre en la cabeza, que recuerda el paseo por la colina para arrear a las ovejas, que extraña los sentimientos primeros de pertenencia a un lugar, serán los tensores del conflicto fundacional del melodrama.

El hombre que no sabe por qué siendo éticamente noble no encuentra

protección y ya nadie lo tiene en cuenta es el que va a alinearse en la nueva sociedad industrial en la cual su trabajo habrá perdido el valor que tenía. La plusvalía del producto será el valor que representa para sus patrones y su producto será reducido a un fragmento. Un verdadero collage de acciones múltiples y parcializadas, en las cuales ya no será dueño de nada.

El melodrama va a representar ese sufrimiento. Ya no es un teatro cortesano ni un divertimento con final feliz propio de los tiempos premodernos. Se trata del nuevo género que brota una vez pasado el furor de París tras la toma de la Bastilla: ciudadanos con sus manos aún ensangrentadas pidiendo dignificación por sus vidas, exigiendo los prometidos pan y trabajo, inspiraron a los autores melodramáticos.

Durante el siglo XIX veremos crecer los escenarios con los despliegues de recursos escénicos nunca antes vistos. La ingeniería y la arquitectura escénicas le ofrecieron al teatro melodramático un éxito singular. Cambios de telones, efectos especiales y animales en escena hicieron de esta manifestación teatral un fenómeno muy atractivo, un hecho espectacular.

Las obras eran larguísimas, a veces duraban más de tres días; los escenarios cambiaban de un interior a un exterior, de la noche tormentosa al día soleado, de la campiña a la ciudad, de la estación de ferrocarril a los bordes del mar.

Esta magnífica y exagerada teatralidad fue luego propia de la cinematografía. Pero hasta ese momento era el teatro melodramático el que ofrecía el gran *show*. Los empresarios de la época vieron en la incipiente industria teatral un espacio de inversión rentable.

Algunas sugerencias didácticas

Trabajar el melodrama es investigar la emoción del intérprete, conocerla, ubicarla, tener una conciencia de la proyección de la emoción verdadera en la espacialidad.

Comienzo por plantearles que el primer paso será emocionarnos en la escena, lo que resulta por lo general forzado y poco creíble. Es bueno poder reírse de uno mismo para luego buscar la profundidad. Caer en la parodia, en la farsa de un hecho sentimental, nos hace perder el miedo a mostrar nuestra

sensibilidad. El segundo paso será buscar la verdad en el sentimiento interno, la convicción de nuestras acciones. El tercer paso será interpretar escenas de pantomima, diálogos y recitados de poemas.

Para llevar a cabo estos tres pasos los alumnos elaboran un vestuario. Trabajan con ropas propias de la época en que surge este género. La indumentaria, la ambientación, algunos trastos propios de la utilería, conducen a los alumnos a iniciar el juego teatral.

Las mujeres llevarán faldas largas, botines o zuecos, pañoletas, abrigos típicos de la campaña europea. Los hombres, pantalones y sacos de sarga, colores oscuros, sombreros, ropa habitual en los trabajadores de siglos pasados.

Cuando el actor se disfraza comienza el juego, el paso previo a la búsqueda del personaje. El curso de melodrama propone encontrar una personalidad que lo habilite para abordar todos aquellos personajes y escenas del mismo carácter.

Un ejercicio que ayuda mucho a que el grupo inicie la búsqueda del melodrama es el juego de fonomímica. Seleccione arias de ópera, fragmentos de opereta, de musicales románticos, y formados en ronda uno a uno los alumnos deben tomar el centro, imaginando que son ellos lo que están cantando. Tienen que realizar grandes gestos con los brazos, inclinar el torso, manejar la mirada, el detalle de las manos, la ubicación en el espacio. El cuerpo busca la proyección del gesto en distintos niveles: de pie, de rodillas, por el suelo. Deben experimentar variedad de ritmos según les inspira la bella música, saltando, corriendo, caminando lentamente, deteniéndose súbitamente o realizando cambios de dirección.

Este ejercicio va dándole al alumno la experiencia de ocupar un lugar protagónico, un lugar central respecto del círculo que lo contiene. A su vez le exige una proyección en todas las direcciones. Debe trabajar con conciencia de este círculo, buscar la mirada de distintos compañeros y referirles su gesto. Debe acercarse a unos y distanciarse de otros, elegir el centro para caer artísticamente. La música ayuda porque es bella, preferentemente lírica, y él sólo debe fingir que canta y realizar la improvisación gestual. Hay quienes se intimidan frente a la exposición y no quieren pasar, hay otros muy histriones que inmediatamente realizan la farsa, y otros que se dejan llevar por los sentimientos de la música y realizan interpretaciones conmovedoras.

El melodrama es una danza emotiva; solo después de intensas prácticas como las que se sugieren en este capítulo vamos a la escena. Los ejercicios son preparatorios de sus estados emocionales. Al entrar en la situación dramática se pierde mucho, y hay que recuperarlo con la repetición. Si no funciona, se vuelve a sugerir la tensión del entrenamiento; si es necesario, se vuelve a poner la misma música, que irá desapareciendo hasta vislumbrar los personajes.

Los actores deben sentirse libres, sus movimientos corresponden a sus sentimientos pero hay que indicarles que el melodrama es como la música, como la danza, no se puede golpear o gritar o simplemente llorar. Se trata de reconstruir los estados del alma en niveles estéticos y también éticos, ideales cargados de deseos de superación, de esperanzas por un cambio.

De nada vale pelearse en escena para interpretar el drama de los hermanos Corso. Se trata del juego de miradas, de emociones retenidas que dan largo aliento a los parlamentos, a las escenas en las cuales habitan más de tres personajes.

Es necesario que jueguen con la pantomima. Luego se les puede indicar cómo acercarse más a la palabra. Que ellos mismos, a pesar de sobreactuar o de realizar una danza o pantomima, sepan que están capturando la mirada del público con fuerza magnética.

Saben cómo pescar sus emociones, saben dónde están, qué deben imaginar, cómo deben divertirse para que aparezca con total convicción el drama, el amor, el odio, la pasión, la vergüenza, sentimientos cotidianos pero ocultos que todos conocemos en nuestras vidas.

Los alumnos que asisten a una clase de teatro desean adquirir un entrenamiento que les permita recurrir a él cuando lo precisen. Podríamos decir que se parece bastante a la imagen de realizar excavaciones para encontrar un pozo de agua pura.

El curso de melodrama tiene el acento puesto en esta exploración. El melodrama llama a los genuinos sentimientos que están en el subconsciente de cada persona, los trae a la luz, no importa si son civilizados o no, a condición de que sean verdaderos; el actor debe vivirlos en su cuerpo, en su respiración, en su rostro, en el espacio a través de la música. En definitiva, en su interior.

Al finalizar el curso todos conocen un poco más de sí mismos. Entonces es el momento de elegir poemas, fragmentos literarios, y elaborar un trabajo para presentar en clase. Si pueden estudiarlo de memoria o lo conocen, tanto

mejor. Pero si ello no es posible, les permito leer a viva voz, de pie como si fuera teatro semimontado o la presentación de un libro de poemas, o bien un homenaje o un radioteatro. Entonces surgen expresiones mucho más controladas que ya no son propiamente melodramáticas sino excelentes interpretaciones, donde todos los ejercicios realizados han dejado huellas en la psicología del actor, quien ha elegido la palabra, entre otras formas, para expresarse; una palabra sincera, dramática y original.

Solo después de haber jugado con la sobreactuación podemos plantearnos un trabajo interior y a la vez plástico. En estas clases enseñé a los alumnos a interpretar el drama con sensibilidad y convicción, pero el abordaje no es desde el razonamiento psicológico sino una danza en la cual el cuerpo va a encontrar el camino.

El actor se debe dejar guiar por su instinto y permitirse acercarse al centro emocional sin quedar atrapado en él. Poner el cuerpo al servicio del drama pero entrar en el nivel del drama desde arriba, desde un misterioso conjunto de memorias que se posan en el actor cuando habla, dice, piensa, llora, besa o camina.

Los alumnos aprenden algo diferente, la emoción del intérprete, que expresa la emoción de un personaje, y a tomar distancia de sí mismos en el momento en que están fingiendo. Adquieren la posibilidad de construir un lamento y a la vez proyectarlo para que el público lo reciba, para que el público le tienda la mano y de dirigir la energía del drama y no guardarla en el interior y hacer que el público mire por la cerradura.

Ejercicio 1

Ubico en dos esquinas opuestas a dos grupos de alumnos. Un alumno es el protagonista, en el camino que queda trazado por estas dos esquinas. Le doy un objeto liviano para que lleve de una esquina a otra (puede ser una pelota, un canasto, una llave, una carta, etcétera). Le propongo que realice el ejercicio de dudar entre llevarle el objeto a los de la esquina A o llevárselo y entregárselo a los de la esquina B.

Esto debe ser realizado con mucha inquietud y repetidas veces. Con el golpe de pandero voy señalando el ritmo, más rápido o más lento. El alumno que lleva el objeto solo puede desplazarse en esa diagonal.

El grupo A extiende las manos y le murmura el deseo de obtener la prenda. Cuando el protagonista está por llegar decide cambiar de sentido y va hacia el otro extremo; el grupo B también le murmura el deseo de obtener la prenda.

El protagonista duda y vuelve hacia A y hacia B repetidas veces. Les indico a ambos grupos que poco a poco deben aproximarse, de modo que la diagonal sea cada vez más corta; el protagonista interpreta un estado de tormento sin saber a quién dar el objeto y va de un lado al otro.

Voy guiando la improvisación, le pido al protagonista que deje salir su voz, grito o gemido, sus lamentos, su exclamación, mientras continúa con la acción física. En el momento más intenso golpeo fuerte el tambor. Todos deben detenerse y mantener la actitud, la proyección, es decir, el estado interior que se proyecta a través de su gesto. En ese momento le pido al protagonista que diga lo que quiera dramáticamente. Si la palabra aparece en coherencia con el comportamiento, le pido que invente o que recite algún poema de cuando era niño pero con la carga de la situación que acaba de representar, que se deje llevar por la interpretación y que poco a poco abra sus brazos y decida entregárselo a un grupo, para luego apartarse de ese espacio trazado y separarse de ambos grupos.

Ejercicio 2

Presento un resumen acompañado con una selección de textos de la novela *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint Pierre, que también reproduzco aquí. Trabajamos a partir de una síntesis argumental improvisando la situación. Es necesario que todos los alumnos participen, que se integren como un equipo. En la medida en que se vinculan entre sí se pueden abordar improvisaciones más complejas. Por supuesto que habrá alumnos aventajados que resuelvan bien las consignas, pero la educación debe ser equitativa,

entonces el más retraído encontrará el lugar que necesita para aprender. El comportamiento de un grupo de teatro es tan importante como el programa.

El estudio del teatro tiene la propiedad de poner en evidencia la comunicación; si el grupo está cómodo y se crean vínculos afectivos entre sus integrantes, de respeto mutuo, de simpatía, de admiración, etcétera, podrán realizar un buen proceso de aprendizaje.

Fragmento seleccionado para el estudio del melodrama

Esta pequeña novela forma parte de la obra *Estudios de la naturaleza* de 1788, de Bernardin de Saint Pierre.

El estudio XII está consagrado al examen de los sentimientos físicos, los “sentimientos del alma”. Del maravilloso placer del misterio, placer de la ignorancia. En las reflexiones interiores tituladas “El sentimiento de la melancolía” veremos preludios de ciertos temas mayores del romanticismo que René de Châteaubriand (1768-1848) no tendrá más que orquestar magníficamente; el gusto del espectáculo y de los ruidos melancólicos, la voluptuosidad de la tristeza y de sentimientos extraños, sentimientos de nuestra miseria y de nuestra inmortalidad, el dolor de lo infinito, el placer de la soledad, hasta llegar al resarcimiento del siglo XVIII por las ruinas. En fin, si nuestras emociones pueden reflejarse en la naturaleza, Bernardin de Saint Pierre y J. J. Rousseau observan que la naturaleza también puede despertar en nosotros sentimientos en armonía con ella.

La melancolía

La naturaleza es tan buena que nos entrega todos los fenómenos... por ejemplo, yo gozo del placer de una tormenta, de ver los viejos muros ennegrecidos disfrutar del agua que los enjuaga, y escuchar el murmurar del viento que se mezcla con los temblores de la lluvia. Esos ruidos melancólicos me arrojan, durante la noche, en un dulce y profundo sueño... yo no sé a qué ley física o filosófica puede responder la sensación de melancolía. Creo que son las

sensaciones del alma más voluptuosas. Esto proviene de la satisfacción con que ella provee a la vez a dos fuerzas contrarias en las que estamos inmersos, la del cuerpo y la del alma, el sentimiento de nuestra miseria y aquel de nuestra excelencia.

Por ejemplo, cuando hace mal tiempo, el sentimiento de mi mísera realidad humana se tranquiliza en ver que llueve, y que estoy protegido, que hace mucho frío y el viento es fuerte y que yo estoy en mi cama abrigado. Estoy entonces con una felicidad negativa. Hace falta entonces recurrir a aquellos atributos de la Divinidad, la percepción del alma común, de la infinitud extendida por el murmullo lejano de los vientos... Si estoy triste y no quiero que mi alma se extienda tanto, disfruto del placer de dejarme ir con la melancolía que me inspira el mal tiempo. Parecería entonces que la naturaleza se conforma conmigo como un tierno amigo. Es entonces tan interesante, bajo cualquier forma que se manifieste, que cuando llueve me parece estar viendo una hermosa mujer llorando. Ella me parece tan hermosa que ya no la veo más afligida... Es necesario para regocijarse del mal tiempo que nuestra alma viaje y que nuestro cuerpo descanse. Por la armonía de estas dos fuerza contrarias de nosotros mismos las más terribles revoluciones de la naturaleza nos parecen mas interesantes que el mejor cuadro sonriente.

FELICIDAD DE LA VIDA NATURAL

Dos francesas viven una al lado de la otra, en el magnífico cuadro de la isla de Francia (la actual isla Saint Maurice). Mme. de la Tour tiene una hija, Virginia; su amiga Margarita, un hijo llamado Pablo. Estos dos adolescentes crecen juntos unidos por un amor fraternal.

El narrador, un viejo de la isla, nos describe el sitio encantador de una fuente, llamada El descanso de Virginia, para evocar la felicidad de estas dos familias:

Virginia adoraba venir a descansar al borde de esta fuente. A menudo venía a enjuagar su rostro y sus manos, a lavar un pañuelo. Pablo, sabiendo que era el lugar preferido de Virginia, llevaba bandadas de pájaros sembrando el camino de semillas y migas de pan.

Virginia les distribuía de vez en cuando semillas de trigo y alpiste. El

colorido plumaje de los mirlos y cardenales, el dorado pelaje de las liebres y ardillas, las mariposas, todos se acercaban a ellos como si fueran aves de corral. Pablo y ella se divertían observando su comportamiento, sus apetitos y sus amoríos. Muchas veces compartieron en ese sitio meriendas, postres caseros, frutas jugosas. En ese sitio sus madres los abrazaron, bendiciendo al cielo de verlos llegar a la vida bajo tan felices augurios de paz.

Las conversaciones eran también dulces e inocentes. Pablo se proyectaba en trabajos que él haría en el futuro meditando siempre en algo que le fuera útil a la sociedad.

LA NOCHE TROPICAL

Es el último encuentro entre Pablo y Virginia. La naturaleza se encuentra misteriosamente de acuerdo con el complejo estado de alma de los personajes:

Era el tiempo de cenar, todos se sentaron a la mesa, agitados de pasiones diversas, comiendo poco, sin hablar palabra alguna.

Virginia fue la primera en levantarse, salir e ir a sentarse al borde de la fuente. Pablo al verla la sigue y viene a sentarse a su lado. Uno y otro mantienen por un tiempo un profundo silencio.

Era una noche deliciosa, tan común en el trópico, de la cual ni el más hábil pincel podría reflejar su belleza. La luna aparecía en el medio del cielo, rodeada de nubes que sus rayos disipaban en distintos tonos. Los vientos retenían el aliento. Se escuchaban al fondo del valle pequeños gritos, dulces murmullos de pájaros, que se acariciaban en sus nidos reunidos por la claridad de la noche y la tranquilidad del aire. Virginia recorría con la mirada distraída su vasto y sombrío horizonte y distinguía el costado de la isla por el fuego rojo de los pescadores. De pronto destaca a la entrada del puerto una luz y una sombra. Era el casco y la silueta del barco en el cual ella debía embarcarse hacia Europa. Lista para levantar las velas esperaba con pena el fin de su calma. Al ver esto ella se quebró, y dio vuelta su rostro para que Pablo no la viera llorar.

Virginia se unió a Pablo por un compromiso solemne:

– Oh, mi amigo, soy testigo de los placeres de nuestra primera infancia, tus males, los míos, y todo lo que debe unirnos para siempre como a dos infortunados... si yo me quedo, no viviré más que para ti; si me voy, será para volver un día y ser tuya para siempre.

EL NAUFRAGIO DEL SAN GERÓNIMO

El naufragio del *San Gerónimo* fue un hecho verídico que sucedió en octubre, y que le otorga veracidad al relato. El autor nos hace vivir intensamente este drama del mar en el cual se encuentra el episodio más dramático de su novela. La belleza y la serenidad de Virginia en la muerte servirán de modelo a Châteaubriand y a Proudhon.

Vimos un objeto digno de una eterna piedad: una joven señorita apareció en la popa del San Gerónimo, tendiendo sus brazos hacia aquel que hacía tremendos esfuerzos por salvarla. Era Virginia, ella había reconocido a su amante y su intrepidez. La vida de esa amable persona expuesta a un tan terrible peligro nos llena de dolor y desesperanza.

Pobre Virginia, desde un lugar noble y seguro nos hace señales con la mano, como diciéndonos un eterno adiós... Todos los marineros se habían tirado al mar. Se escuchó de pronto el grito redoblado de los espectadores: –¡Sálvala, no la abandones! ¡Sálvala!

Pero en ese momento una magnífica montaña de agua avanzaba y rugía hacia la embarcación. Entre esta terrible visión, Virginia viendo la muerte inevitable posó una mano sobre su vestido y la otra sobre su corazón y llevando en alto sus ojos serenos parecía un ángel que emprende el vuelo hacia el cielo. Oh día aciago, todo desapareció, todo se lo llevó.

Al día siguiente fuimos a ver los restos que el huracán había arrojado a las playas. Uno de los primeros objetos que distinguí fue el cuerpo de Virginia. Ella estaba cubierta de arena hasta la cintura con la actitud que le habíamos visto en peligro. Sus rasgos no parecían alterados. Sus ojos estaban cerrados pero la serenidad estaba todavía sobre su frente. Solamente los pálidos violetas de su muerte se confundían con las mejillas rosadas de su pudor. Una de sus manos estaba sobre su vestido, y la otra que ella apoyaba sobre su corazón estaba rígidamente cerrada. Yo desprendí con dificultad una pequeña cajita, pero cuán grande fue mi sorpresa al ver que era el retrato de Pablo a quien ella le había prometido jamás abandonarlo mientras viviera. Ante esta última evidencia de la constancia en el amor de esta infortunada joven, lloré amargamente.⁴

⁴ Tomado de Bernardin de Saint Pierre, *Pablo y Virginia*, Paris, Bordas.

Trabajamos el fragmento por unidades: “Felicidad de la vida natural”, “La noche tropical”, “El naufragio del *San Gerónimo*”. Para el primero, decidimos cuál será el centro de la escena. Colocamos una tela celeste en el suelo para referirnos a la fuente; un banco largo en diagonal fondo izquierda junto al paño celeste, para que puedan sentarse e imaginar que es el borde de la fuente, y otro pequeño banco por delante puede ayudar a recrear el espacio para que los actores jueguen.

Agregamos algunos objetos neutros –como bollos de papel– por el suelo, alrededor y algún objeto liviano que cuelgue del techo –en proscenio derecho–, que pueden ser cintas largas.

Indico la posición de los personajes. Virginia se encuentra en la fuente lavando un pañuelo y Pablo entrará más tarde por fondo derecha, saltando y arrojando migas de pan a los pájaros.

En este acto deben dejarse llevar por la imaginación y deslumbrarse por todo lo que recrean en su mente durante la escena. Los pájaros, las ardillas, el agua, cobran vida en su imaginario y los actores realizarán acciones referidas a su creatividad. Por ejemplo, Pablo le dirá a Virginia que distingue el canto de los pájaros entablando un diálogo acerca de distintos sonidos que imaginan. Ella le podrá preguntar si le gusta la brisa que mueve las ramas de los árboles y le hará recordar cuando se dieron el primer abrazo reclinados bajo la copa del almendro, y la segunda vez bajo la mora, y después vendrían muchos más que permanecen grabados, unidos, a la vida de los árboles que rodean la fuente, etcétera.

Deben apelar a las acciones más ingenuas, como señalar con la mano indicando con el índice, taparse la cara con ambas manos cuando se sonrojan, realizar cambios inesperados de carácter, pasar de la alegría a la tristeza por la vida efímera de las mariposa, buscar en un espejo el brillo del sol, realizar un juramento con alguna piedra especial, cantar alguna canción simple de la infancia, reírse por cualquier cosa, tomarse de la mano y correr, querer subir a un árbol para ver un nido, jugar con el agua, mirarse a los ojos, darse un beso.

Todo esto deben hacerlo con total ingenuidad, reinterpretando la infancia. Improvisar bellas frases y pedirse las cosas el uno al otro nombrándose siempre que sea posible. Evitar los diálogos cortos, contemporáneos, no dar nada por sobreentendido. Decir las cosas con sensibilidad, trabajar como si el público no existiera. Abrir la dimensión ficcional al máximo corriendo el

público fuera de la sala. Crear una instancia de ficción absoluta, donde todo es posible; abstraerse de tal modo que ambos se involucren y permitan que esos personajes aparezcan.

Recuerdo una pareja de alumnos que improvisaron que se producía un chaparrón. Desde ese instante se acurrucaron el uno con el otro y permanecieron debajo del árbol contra el tronco mientras se decían las cosas más conmovedoras que salieron de sus labios. Cabe recordar que no hay árbol ni refugio en la escenografía, es decir que fueron los mismos actores que jugaron y dieron libertad a su imaginación en el contexto melodramático.

Es interesante ver cómo algunas actrices sienten pudor frente a estos sentimientos cándidos, y cómo los hombres se ríen tremendamente porque no quieren asumir esa sensibilidad tan sutil, casi siempre identificada con lo femenino. Así hay algunas parejas que nos hacen morir de risa realizando un verdadero *kitsch* y otras en cambio nos conmueven, dejándonos el deseo de querer ver más.

Todo es válido; lo que hay que evitar es que se abrumen en sus sillas y por temor al ridículo se cierren.

El segundo y el tercer acto se trabajan de forma similar, solo que el conflicto está planteado de manera evidente. Entonces, ya habituados al juego cándido, les es más fácil entrar en él sin abandonar el sentimentalismo, convirtiéndolo así en una improvisación de melodrama.

Es conveniente que las parejas se mantengan durante estos ejercicios, para que puedan preparar algunas réplicas, para que se escuchen y se conozcan antes de improvisar, para permitir que sus personajes dialoguen. Es atractivo asistir al proceso artístico de los alumnos: habiendo comenzando por la parodia fácilmente se instalan en el melodrama y muchas veces nos conmueven hasta las lágrimas.

Ejercicio 3

Para entrenarlos en la expresión de las miradas y el torso, propongo ejercitaciones breves, juegos donde no atendemos tanto al conflicto o a la situación entre los personajes sino al juego teatral ambiguo.

Les sugiero que formen dúos y que elijan un pequeño guión argumental. Como si se tratara de una filmación, les doy el encuadre de la situación. Deberán prestar atención a la proyección y cuidado a la imagen en planos cortos.

Imaginamos que varias cámaras los estarán registrando desde distintos ángulos. Una caída de ojos, la expresión de la mirada y el gesto de las manos y los hombros puede ser un acierto en la pantalla chica. No pueden perder la concentración en ningún detalle de su comportamiento. Como si se tratara de cine mudo, deberán desarrollar la calidad expresiva de su rostro, ojos, cejas, la expresión de la mirada y los ritmos corporales.

Les propongo que improvisen en un espacio muy reducido como si se encontraran en el interior de un placard.

Luego repiten la escena para una nueva toma pero proyectándose con libertad en la dimensión real del escenario, que extiendan los brazos, que sostengan las miradas como si estuvieran dilatando sus decisiones. Deberán intentar posturas corporales buscando líneas diagonales en el espacio, que son siempre más dramáticas que las verticales.

Finalmente, y como ejercicio de estilo que resulta un tanto grotesco hasta asimilar la sensibilidad que lo sostiene, les propongo repetir la improvisación pero imaginando que están bajo el agua. Por supuesto que esta ambigüedad resulta a veces cómica y otras dramática, pero lo que me interesa es llevar a los alumnos a un plano irreal para demostrar sus pasiones, volviendo a un cierto primitivismo en la expresión. Entonces ellos se divierten y poco a poco aparecen emociones nuevas, profundas, sinceras, claro está que lo van logrando con las sucesivas ejercitaciones.

Esta pantomima melodramática les permite reunir el movimiento y el estado emotivo sin prejuicios.

Ejercicio 4

En este ejercicio propongo una improvisación a partir de un breve argumento. La situación se emplaza en el presente.

Argumento. Dos hermanas huérfanas. Una de ellas, Aurelia, está gravemente enferma de un mal incurable. Inés, su hermana, ignora el amor platónico que une a su hermana con Franz, un amigo de ambas desde la infancia. Franz ignora la debilidad física de Aurelia. Inés mantiene relaciones amorosas con muchos jóvenes y también con Franz sin que Aurelia lo sepa. En su forma de vida impulsiva, trata de aliviarse del peso por la responsabilidad de ser quien recibe los informes médicos de su hermana. Esta escena presenta a Inés conmocionada, pues viene de leer el diagnóstico fatal que anuncia el corto lapso de vida de su hermana.

Situación. La escena transcurre en la terraza de un café a las tres de la tarde. Aurelia y Franz están abrazados dándose el primer beso de amor. Inés ha ido a buscar a su hermana y al ver la escena se acerca desesperada con la intención de golpear a Franz. Aurelia se levanta confundida y sale corriendo. Se tambalea entre las mesas y al llegar a la calle se desmaya. Corren en su ayuda algunas personas. Inés pide por un doctor y el suministro de insulina urgente. Franz sostiene a Aurelia en sus brazos, quien mirando a su hermana le dice que ya es tarde, que no corran, que se irá con el sueño. Franz le declara su amor mientras la sujeta en los brazos pidiéndole que por favor no lo abandone. Llega el equipo de emergencias. Fin del cuadro.

Para interpretar esta escena realizamos ejercicios con temas recurrentes, como simular los desmayos en cámara lenta, juegos con objetos (por ejemplo, almohadones), danzas.

Primero llevo a los alumnos a familiarizarse con la situación a partir de ejercicios de sensorialidad y desplazamiento, poniendo el acento en la corporalidad de la escena que deben improvisar tratando de acercarse a la integración del gesto, la palabra y la emoción.

Luego pasan al escenario en pequeños grupos que simplemente deben bailar. Voy bajando el volumen de la música y les pido que continúen moviéndose como lo hacían, pero que tomen conciencia de los movimientos, que intenten connotar esos movimientos con una escena afectiva. Vuelvo a

levantar el volumen de la música y les digo que se relacionen bailando, desciendo el volumen y les pido que integren la voz, la palabra, que dialoguen, me acerco a cada pareja y los dirijo hasta que ellos fingen un abrazo y un beso. Vuelvo a levantar el volumen de la música y se separan bailando.

El ejercicio con un objeto cumple con el propósito de desplazamiento de la carga afectiva. Las alumnas, en grupos de cinco, se ubican de frente al público, en una línea paralela al proscenio. Deben simular que el objeto (una almohada) es la espalda de su ser querido. Deberán expresar con brazos y manos sus sentimientos, con cuidado de no estrujar el objeto. Deben cambiar de ritmos, alternar los movimientos, un brazo hace un movimiento distinto del otro, las caricias deben ser sutiles. Luego le pido a un joven que actúe la escena con cada una de ellas, pero sin el almohadón. Veremos cómo este ejercicio les permite realizar una expresión casi danzada del abrazo, con la voluptuosidad del imaginario.

Aunque resulte cursi, llevo a los alumnos a un juego en el cual es posible pedirles que agreguen suspiros, exclamaciones, palabras, susurros: “¡Oh amor mío!”, “¡Mi dulce amor!”, “Vida mía”, “Oh, mi amor”, “Soy tuya”, “Eres mío”, etcétera.

A los alumnos que están predispuestos al juego les sugiero que murmuren algunas palabras, y si es posible algún verso o estrofa de poema de amor: Pablo Neruda, Stéphane Mallarmé, Paul Aragon, Paul Valéry, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Federico García Lorca, André Breton, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, son poetas recomendados.

Desde la parodia, desde el juego concreto, como el manejo de un objeto (el almohadón), se comienza a trazar el camino por el que la actriz se expresa libremente. Mientras tiene dominio de la situación, sabe que está recreando el estado, que está tratando de alcanzar la poesía de la palabra con su cuerpo, con sus brazos, con su voz, con sus movimientos de la cabeza y del cuerpo. Quiero decir que tiene la posibilidad de *apercibir* su acción, su conducta.

Los alumnos se organizan en grupos de trabajo y deciden sus roles en el argumento propuesto. Y me refiero a distribuirse las tareas, uno como puestista, otros como figurantes, otros como ayudantes de escena, etcétera.

Es un juego de actividad compartida en la cual todos participan y se involucran con el producto final que es tan solo un ejercicio más.

Ejercicio 5

Sugiero tomar un punto de vista acerca de la pasión representada. Un enfoque posible es esa instancia en la que el amor y la violencia se acercan y juegan un coqueteo intenso. Para lograrlo vamos a imaginar una escena de ópera en la cual un alumno recrea un arquetipo de personaje dominante, con poder sobre otro u otra que a la vez representará el arquetipo del sometimiento.

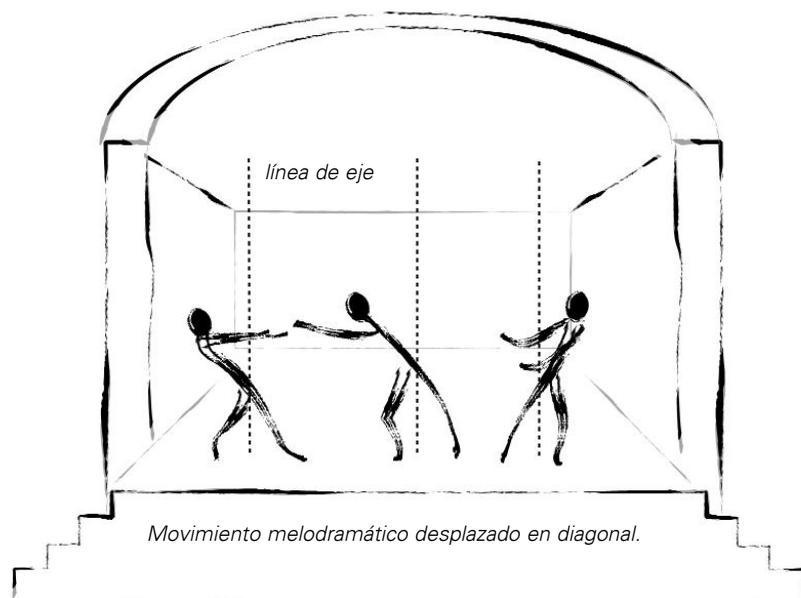
Les propongo que la escena se desarrolle en una alcoba. Al dominado le daremos un objeto para jugar su poder, por ejemplo un pañuelo largo o *foulard*; sugiero improvisar esta escena con ropa de alcoba. La víctima o sometida puede estar vestida con una simple enagua.

Colocamos colchonetas en el suelo armando un cuadrilátero. Les sugiero aceptar la convención de que están en un ring de lucha estilo sumo y que se enfrenten teniendo cuidado de no lastimarse. Una vez enfrentados cuerpo a cuerpo, deben tratar de llevar al compañero al extremo opuesto. Una vez que todos han pasado a jugar este ejercicio vuelven a hacerlo pero con la atención puesta en mis indicaciones. Esta vez elijo una música, un aria de ópera que sea muy romántica, como “Belle nuit, oh nuit d'amour” de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819-1880). Deben sensibilizarse con la música y realizar el juego con cierta seducción. A quienes nunca escucharon ópera les explico que es algo así como la embriaguez interior, una sensación de placer que no se puede ubicar en ningún lugar del cuerpo. Para quienes están familiarizados con la lírica es un ejercicio predilecto, pues encuentran en estas prácticas el vehículo para acceder a la interpretación dramática proveniente del *bel canto*. Encuentran el permiso para expresar sus sentimientos con jerarquía. Al amarrarse uno al otro y empujarse, les pido que integren la voz: gemidos y expresiones similares a los que se oye en los campeonatos de tenis. Indico durante el ejercicio que se separen y vuelvan a enfrentarse; la música continúa,

cuando uno vence al otro –mujer u hombre–, el que juega el dominante, el amo o patrón, intentará golpear con el pañuelo, pero la sometida o penitente deberá rodar, a uno y otro lado, evitando ser alcanzada por el pañuelo. El pañuelo nunca lastima pero el que lo mueve debe fingir apasionamiento. La música continúa. Los dirijo, los voy guiando hasta que se suceden vínculos dramáticos aceptables. En el momento más convincente les pido que hagan una pausa, que mantengan la actitud, voy bajando el volumen de la música hasta que desaparece totalmente. Los alumnos deben mantener el cuadro.

Se trata de un ejercicio para fingir la compulsión, el deseo, la violencia, el poder de uno sobre otro, la rivalidad, el debilitamiento, la recuperación, la calma, la quietud, etcétera. Es importante que los alumnos presten atención a las indicaciones que les doy, que se habitúen a mantener la concentración pero que a la vez escuchen mi voz y acepten mis indicaciones. Luego en la vida profesional deberán recordar esas experiencias que les permiten conocer su espejo interior.

ESQUEMA DE INCLINACIÓN DEL CUERPO RESPECTO DEL EJE



Esta postal representa una escena de La herencia, tragedia de Maurice Pottecher, en el Théâtre du Peuple, fundado por él mismo en 1895, en Bussang, Les Vosges. La influencia naturalista es clave en esta "tragedia rústica en tres partes". Los detalles realistas son numerosos en el decorado y el vestuario. (Departamento de Artes del Espectáculo, Biblioteca Nacional, París).

*Varieté: el mundo
antiburgués*

capítulo 5

El *burlesque* vincula a comediantes, bailarines, cantantes, *clowns*, acróbatas, juglares, malabaristas, prestidigitadores, ilusionistas, histriones, entre otros, con un solo propósito que podemos identificar con el lema “el *show* debe continuar”.

Los intérpretes construyen su personalidad en el oficio de artista o artesano gracias a sus habilidades naturales. Las fuentes bibliográficas nos informan de la realidad de vida por la que atravesaron aquellos artistas de finales de siglo XIX y primera mitad del siglo XX. La necesidad de conseguir trabajo para ganarse la vida era la primera piedra sobre la cual se estructuraba la personalidad artística acorde con la demanda.

La crisis del 30, las dos guerras mundiales, fueron el contexto en el que se produjeron estos emprendimientos artístico-comerciales, que nada tenían que ver con la sociedad burguesa de la época. Sus modos extravagantes, excéntricos o circenses eran entendidos como pertenecientes a espacios marginales.

De esta coyuntura entre la necesidad de algunos y los intereses de otros surge un género popular y a la vez sofisticado, luminoso y decadente, intelectual y elemental, pero por sobre todo antiburgués.

Ni una sola mención a la moral pacata de la época; por el contrario, este espacio rompe con pruritos como el desnudo y la provocación con contenidos de liberación sexual que pronto se convertirían en el foco de atracciones.

La presencia protagónica de la mujer como objeto de deseo y la libertad del consumo forman parte de un contexto en el cual la sociedad se desprende de los valores tradicionales y los cambia por otros que tienen que ver específicamente con el mercado.

El deseo como eje temático en las interpretaciones, en las canciones, en los argumentos, en los diálogos cómicos, no deja lugar para la ingenua picardía. Los apetitos son representados como una necesidad incontrolable de liberación de tensiones, algo que constituye el código característico del *burlesque*.

Retratando personajes abrumados entre el furor del dinero y las miserias morales, el *burlesque* le hablaba a una nueva población, la del siglo XX, un

público deseoso de emocionarse con historias marginales, con personajes víctimas de un proceso social en el cual todos estaban inmersos. Por ello los personajes glamorosos están atravesados por vicios, flagelos y discriminaciones insuperables.

Las variaciones sobre el *burlesque* fueron deviniendo espectáculos cada vez más complejos. De aquellos primeros *shows* de tabernas pueblerinas se llegó a los grandes emprendimientos del vodevil.

La comedia musical hereda el origen popular y comercial de esta fenomenal atracción. Esta comedia plantea contar una historia en la cual los *lyrics* (el libreto musical de las canciones) y los diálogos llevan adelante el argumento.

Si bien la producción de la comedia musical abarca un amplio cronograma de producciones y realizaciones, es sin duda su carácter extravagante y sofisticado el que la destaca y la enfrenta con los creadores contemporáneos del mundo de la dramaturgia, que la consideran un género atípico y de poca profundidad.



Bertolt Brecht y Karl Valentin

La ópera de tres centavos de Bertolt Brecht (1898-1956) y Kurt Weill (1900-1950), estrenada en Berlín en 1928, es un maravilloso ejemplo del género, en el que encontramos la tradición (Brecht se inspiró en una pieza estrenada en Londres en 1728, *The Beggar's Opera*) y reconocemos en ella su intención de provocar a la audiencia.

La calidad del argumento y de los *lyrics* creados conjuntamente para contar una sola historia son propios del género de la comedia musical, que también abarca creaciones menores como el espectáculo de cabaret, o cabaret intelectual, con mayores influencias existencialistas o absurdas. Podríamos citar en este aspecto la producción del artista Karl Valentin, quien con su personalidad burlesca y su prolífera producción de guiones y diálogos de cabaret nos da una visión cínica de la sociedad de posguerra.

Realizaciones cinematográficas como *El ángel azul* (1930), *Las zapatillas rojas* (1948), *Siete novias para siete hermanos* (1954), *Invitación a la danza* (1956), *Amor sin barreras* (1961), *Cabaret* (1972), crean su argumento tomando como heroínas o héroes a personajes que sufren de una u otra forma discriminación o sometimiento.

Desde este lugar de conciencia se puede comenzar a trabajar. El alumno debe compenetrarse con la memoria de una angustia social tal vez no manifiesta de forma explícita en las obras, pero que subyace en la producción del género.

Vemos entonces una dificultad en el abordaje de esta estética. Se trata de identificarse con el drama social al que pertenecen los personajes mientras se manifiestan artísticamente. Lo que reluce es la fachada de un edificio que se está cayendo a pedazos.

Un teatro que mira al mercado

Este género busca el mercado, y lo consigue con la única fórmula que se conoce al respecto: todo es vendible. Los modos de producción y de interpretación del *burlesque* que hoy reconocemos como comedia musical son un emprendimiento de alto valor monetario y de un elevado nivel de exigencia profesional.

Aquí se inscribe el sofisticado mundo del éxito de las estrellas, y la puesta en marcha de la industria del espectáculo recibe con buenos ojos el género de la comedia musical.

El *burlesque*, a diferencia del género bufo, es un género teatral moderno, que precisa intérpretes-figuras. Se trata de un género que está prácticamente absorbido por la empresa, guiado por el criterio del capital. Por ello se lo

considera un espectáculo de empresarios. En cada país, tanto de Europa como de América, se manifestó con perfiles propios que representaban las consecuencias del fin del siglo XIX. Un nuevo mundo se preparaba en el siglo XX y los personajes del *burlesque*, sus estrellas, sus argumentos, sus guiones, luciendo lentejuelas, vestuarios coloridos, cantando y bailando, sublimaban el drama de la época con el deseo de mostrar cómo debería ser.

Cierta racionalidad indefendible, paradójica y lacerante caracteriza al *burlesque*, que ríe sobre una cama de balas, ríe sobre una psicología que deja indefenso al individuo en medio de un tiempo cambiante, en medio de la nada, de las injusticias, de la soledad.

Aunque los trajes sean de lentejuelas, los personajes representan esa dualidad. Los personajes nacen con este nudo de tensión, el de soportar una vida no elegida y tener que lucir como estrellas por unas horas en la noche, durante una representación.

La ausencia de tradición, la falta de familia de los personajes, habla de seres desclasados y descentrados. Iniciando el período más sangriento de la historia contemporánea, la primera mitad del siglo XX, el mundo entero quedó sin respuestas. El *burlesque* y el vodevil se agitaban alrededor de este volcán que terminaría en el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

El *minstrels show*

Los *minstrels* afroamericanos, con sus cánticos y agrupaciones revisteriles, el *blues*, y sus danzas de Etiopía fueron los pioneros del *burlesque*.

El *minstrels show* fue desarrollado por los esclavos negros que, con la cara pintada de blanco, acompañaban sus canciones folk tocando el banjo e instrumentos de percusión de origen africano. Ellos crearon la estructura más efectiva que el vodevil y luego el *varieté* consolidarían en los emprendimientos comerciales del siglo XX. Mezclaban las canciones con diálogos entre el primero y el último de la rueda de músicos. Planificaban el *show* en el cual uno de los artistas haría de presentador burlándose de cosas propias de su grupo social. Al finalizar la representación un *blues* o algún ritmo propio de sus tierras de origen lograban concentrar a la fervorosa audiencia. Su ritmo, su música, su

melancolía —que constituyó también el origen del *jazz*— fueron como los padrinos para el nuevo siglo XX. Estos artistas sueltos del sistema con una gran pasión por el arte y por el deseo de pertenecer a una comunidad fueron sus primeros fundadores. Ya no estamos hablando de un movimiento de origen europeo sino americano. No obstante, la palabra con que se los denominó, *minstrels*, refiere a los juglares y bufones de la Europa medieval.

Múltiples historias dramáticas en las que se mezcla la tristeza de la vida real de los personajes con la tristeza de un mundo mezquino al que pertenece el intérprete cumplen con el código de la obra de fuerte arraigo testimonial. El límite entre el personaje de ficción y el intérprete es débil.

El artista se entrega desde el personaje para fingir una felicidad que no conoce, un bienestar que no alcanza, un amor que no posee. Finge en el sentido más concreto de la representación, y finge con personajes que él mismo ha inventado.

¿Cómo es una clase de *burlesque*?

Explico a los alumnos que deberán desarrollar sus cualidades de seducción de forma extrema. Deberán explorar y ejercitar sus conductas narcisistas. No es un género que trabaja desde la humildad y la búsqueda interior sino desde la expresión intencionada de llamar la atención del otro y de transmitirle un nivel de energía a través de su interpretación escénica de canto, baile y palabra. Es conveniente que se empleen atuendos que los propios alumnos deberán ir construyendo durante el seminario hasta encontrar el apropiado. Mostrar, mostrarse, vender, venderse. Entretener, divertir, distraer.

Si bien podemos recurrir a elementos, accesorios y objetos que terminarán de definir la *performance*, es el cuerpo del artista el que se comporta de manera burlesca. La investigación de posibilidades de movimientos de distintas calidades, la búsqueda histriónica en la danza, son objetivos de estudio.

Indagamos en la rítmica corporal y en los movimientos excéntricos, aquellos que no pertenecen a ninguna corriente estética o escuela. Por ejemplo, las arlequinadas y todos los pasos propios de los comediantes del arte tenían una fuerte influencia de los pasos de baile del *Ballet de la Reine* de Flore de

Lully, estrenado en 1581. El paso de gato de Arlequino o las piruetas de Colombina son algunos de los tantos esquemas de movimientos que los comediantes en su entusiasmo por ofrecer profesionalismo incorporaban a sus espectáculos. Por ello hablamos de un ejercicio de estilo cuando queremos acercarnos a interpretar las máscaras de la *commedia dell'arte*. En cambio, el *burlesque* no mira hacia ninguna forma estética. Se centra en la necesidad de producir un hecho artístico personal y original nunca antes visto ni oído.

Ejercicio 1

Se trata de un ejercicio para presentarse como artista en el que se evidencia el criterio del alumno, su sinceridad y honestidad en el oficio.

Les propongo una audición para un *music-hall*. Necesitan el trabajo. Hay un solo puesto y tantos aspirantes como alumnos en el curso. Les doy un tiempo para tomar lápiz y papel y llenar una ficha que ellos mismos confeccionan.

Seguidamente redistribuimos el aula preparando el proscenio con salidas laterales a foro. Me ubico en el centro de la primera fila y le pido a alguno que actúe de asistente para llamar al postulante que se encuentra fuera de la clase.

Leeré para el público la ficha de inscripción antes de que el alumno, conducido por el asistente, llegue al centro de la escena para realizar su prueba.

Me comporto como si fuera a producir un espectáculo. Entablo un juego simpático en el cual se mueven un poco los límites de la realidad con la ficción. En ese momento somos todos actores para lograr el propósito del curso.

Ejercicio 2

Les sugiero que se acuesten en el suelo dejando lugar entre sí para moverse y que recuerden una canción de ritmo explícito. Cada uno, mientras recuerda la canción o melodía, acompaña el ritmo con pequeños golpecitos en el suelo, primero con los dedos, poco a poco con las manos, moviendo los pies, articulando las rodillas, luego los codos, moviendo las caderas y sumando todas

las partes de su cuerpo sin dejar de marcar con sus movimientos el ritmo de la música que han elegido.

Deben continuar tarareando la canción suavemente hasta ponerse de pie. El trayecto debe ser rítmico, es decir, colocan el cuerpo en la métrica de la música que tararean. Al llegar a estar de pie continúan marcando intencionalmente el compás, remarcando los acentos fuertes y débiles. Esta consigna apunta a que los movimientos sean quebrados, casi contorsiones, muy diferentes de lo que sería bailar socialmente.

En esta instancia, les indico las distinciones que se observan y ajusto la consigna para que todos la interpreten llegando al propósito buscado: movimientos de contorsiones bizarras y quebradas, que incluyen bailar al ritmo con los nudillos y con los codos.

Luego de una pequeña pausa les indico que realizaremos el mismo proceso agregando pequeños golpes de palmas o dedillos, o golpes en el cuerpo, o sonidos de percusión con la boca, siempre siguiendo el compás.

Una vez que todos están bailando de pie formarán una ronda haciendo disminuir la intensidad de su danza. Uno por vez se ubicará en el centro de la ronda y realizará su danza y su canto a viva voz, intentando convocar al grupo a que cante y baile con él.

Deben experimentar la condición de liderazgo condensando en sí mismos todas las energías del grupo. Deberán comportarse como un imán respecto del grupo. Este tendrá que funcionar como una sola persona. Las individualidades se delegan en el líder. El grupo asume esta conducta de coro sabiendo que es responsable del resultado del cuadro. Si en el coro las energías son livianas, el líder no podrá lograr una escena potente.

Entonces practicaremos el mismo ejercicio; esta vez yo elegiré a aquel que esté más predispuesto a proponerse como líder del conjunto. Ese alumno, aumentando el volumen de su voz, la percusión y la intensidad sus movimientos, buscará convencer al conjunto para que lo siga, lo imite y fortalezca su propuesta.

El alumno A les indicará los movimientos y el grupo repetirá en espejo. Una vez lograda esta capacidad de conducción puede proponer y jugar con diálogos entre él y el grupo. Diálogos de movimiento, de percusión, que incorporen la canción, la palabra, el grito, y los silencios, matices, intensidades,

pausas, efectos. Finalmente debe llevar al grupo a una formación espontánea coreográfica que permita un cuadro final, en el cual A queda definido como líder.

Esta ejercitación que por turno deberán experimentar todos los alumnos permite ubicarlos en el nivel de energía y convicción de liderazgo con el que deberán investigar en el *burlesque*. Cuando se dirigen al público deberán transmitir la misma vitalidad y entusiasmo que experimentaron en la ejercitación, con el deseo de contagiar a la audiencia de un mundo de vivencias fuertes.

Es en estos ejercicios donde se debe intentar relacionar el contexto social con la actuación. Los alumnos tienen que ser conscientes de por qué se impuso esta forma de espectáculo y por qué sus estrellas se comportaron como tales.

Se trabaja el liderazgo a partir de una hipótesis: la necesidad social y el drama personal empujan a las estrellas del *burlesque* a expresarse de esa manera para liberarse de su angustia. Entonces se está orientando a los estudiantes a que funden su trabajo artístico en alguna memoria colectiva y se despierte en ellos una búsqueda artística diferenciada de la vulgaridad que generalmente se instala en estos perfiles de *varieté*.

Ejercicio 3

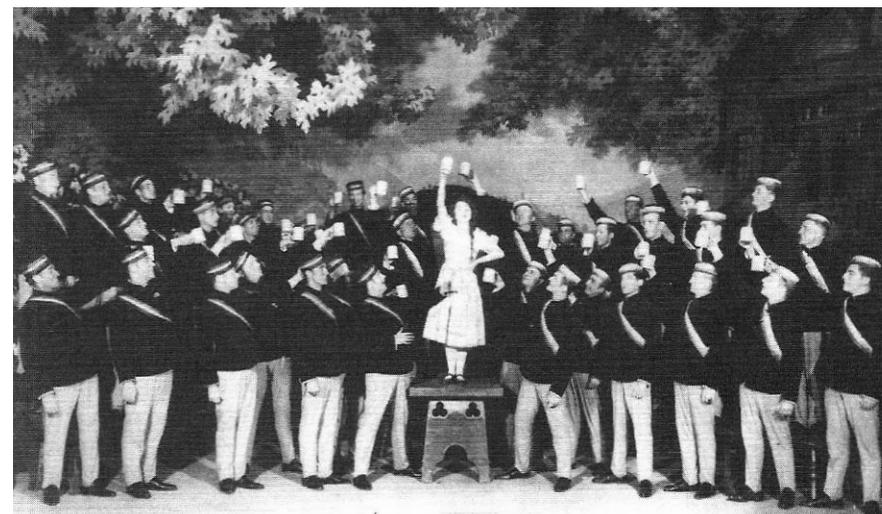
Se aborda el disfraz de género. Los hombres traen un vestuario femenino y las mujeres, uno masculino.

La consigna es pasar la audición para conseguir el puesto de trabajo, pero el ofrecimiento es para un artista del sexo opuesto al del aspirante, por lo tanto han decidido travestirse portando pelucas y barbas si lo desean. Para esta ejercitación deben prepararse con uno o dos días de anticipación esmerándose en la tarea de construir el vestuario adecuado.

De manera semejante al ejercicio, actuando como productora, junto con algunos alumnos, observamos la audición sin decir palabra. Luego vuelven a pasar, y los observamos murmurando cosas entre nosotros para que el actor no escuche, tratando de irritarlo para que reaccione. Es una forma inductiva de provocarles enojo, que se arranquen su vestuario y manifiesten con furia la necesidad de conseguir el puesto de trabajo y el reclamo por haber tratado de

fingir erróneamente. Llegado ese momento le solicito a cada alumno que repita su actuación con ese estado emocional.

ESQUEMA DE UNA FORMACIÓN COREOGRÁFICA PARA LA ESTRELLA DEL BURLESQUE



La canción de los bebedores, perteneciente a *The student prince*, opereta americana de 1930.

Tragedia: un mundo casi divino

capítulo 6

> tragedia: un mundo casi divino

Las culturas clásicas, la Grecia de Hesíodo, de Parménides, de Pericles, descubrieron un sistema social. Entonces el teatro cumplía una función determinada y era un compromiso político para esas comunidades. Las democracias helénicas habían comprendido la organización como justa y necesaria. Fueron sociedades que amaban además el mito, el arte, la filosofía. Fueron también sociedades bélicas y genocidas (como Esparta) pero sus períodos de esplendor (pensemos en Atenas) estuvieron trazados desde el saber, desde la filosofía.

La política en aquellas ciudades-estado, ya para concientizar al hombre o para liberarlo de su angustia, seguía un programa. Los festivales, sus dramaturgos y las representaciones eran financiadas de año en año, los gobiernos querían darle al pueblo, en forma de celebración, una guía, el sendero por el cual podían pasear y comprender sus valores, su existencia, y así, juntos y organizados, su vida tenía otro sentido.

Desde la mitología en los comienzos, o más tarde desde la política, sus representaciones eran tan necesarias como sus olimpiadas. El teatro era espacio y agente de comunicación.

Todo esto sucedía acompañando el amanecer de la cultura en la cual aquellos hombres adoraron a sus divinidades y gestaron la ciencia más elevada que el ser humano pudo crear. Me refiero al origen de la filosofía como preocupación política.

Debemos aceptar que aquellas ciudades-estado respondían a un equilibrio cuyas raíces profundas eran la ética, la política y la estética. Si investigamos en su historia, podemos ver la relación entre el poder y la cultura, y a partir de ello es posible también reflexionar sobre la función del teatro hoy y su compromiso social.

El teatro de la antigua Grecia maravillaba tanto como sus mitos. Sus representaciones reproducían el conflicto más hondo que un ser humano puede atravesar, confrontando sus valores, su sentido social y moral, sus destinos casi divinos y sus coros, como una enorme conciencia gregaria que sostenía el alma herida del héroe, sin abandonarlo jamás, aun después de muerto.

Nuestro teatro occidental se funda con aquellos ciudadanos helénicos.

El teatro es una maravillosa ficción creada por el ser humano en tanto ser social, para respirar un poco del Jardín del Edén o de los humos del Hades; para corregir vicios y para alegrar nuestros corazones mortales, como lo hicieron nuestros antepasados.

Desde la antigua Grecia hasta el presente el hombre no ha dejado de maravillarse. Una obra dramática debidamente interpretada es un hecho maravilloso.

Hablar desde el punto de vista de herencia cultural hoy parecería obsoleto. ¿Cuál sería la cultura de las generaciones venideras de este acontecer al que llamamos “globalización”? Difícil de predecir proyectándose cincuenta años adelante.

Prefiero referirme entonces a la cuna del saber clásico como aquel punto de origen de nuestro teatro occidental. Ello permite incorporar nuevas herencias en el proceso de aprendizaje teatral, nuevas voces ancestrales, hundidas en el infinito tiempo de nuestra civilización, que creo que el artista tiene posibilidad de encontrar. Cuando me refiero a un trabajo profundo, en términos generales quiero distinguir aquella actuación que resuena en un tiempo antiguo, en una zona oscura y misteriosa, en una memoria civilizatoria. Aunque el intérprete no lo pretenda, por esa maravillosa condición humana aparece en algunos seres como un grito del tiempo remoto, como una presencia que reclama la mirada del público hacia otras dimensiones.

Por qué estudiar tragedia resulta, entonces, algo obvio. Pero la verdadera pregunta consiste en cómo estudiarla y desde dónde observarla.

No me parece pertinente realizar un estudio arqueológico de un género teatral. Además, tratándose del estudio de la tragedia ello podría convertirse en un enciclopedismo que probablemente alejaría a los jóvenes actores. Generalmente los alumnos de teatro son inquietos y quieren experimentar y conocer, pero no rastrear en los bustos de piedra. Entonces mi presentación consiste en llevarlos de la mano al descubrimiento de este mundo casi divino.

Les enseño a jugar con la irracionalidad más elevada que posee el ser humano, que es la de acercarse a Dios o a los dioses, a la eternidad. Acercarse por caminos y senderos misteriosos, que cada sociedad construye como puede.

¿Cómo hacerlo con los estudiantes? Una vez más, recomiendo acercarse

a las fuentes, a la historia, al contexto, a la precisa ubicación en el período. En este caso, se trata de un período en el cual el hombre se preocupaba por encontrarle un sentido a la sociedad, pero antes que nada por descubrir qué es el saber en sí.

Si ubicamos el origen de filosofía occidental en la antigua Grecia, será lógico realizar la expedición hacia sus obras trágicas emergentes de aquella civilización.

Las discusiones dialécticas para llegar al conocimiento puro fueron la dinámica de su cultura y propiciaron el nacimiento del teatro como un hecho de interés social, religioso, político, estético; como un espacio catártico para la toma de conciencia social.

La necesidad de explicar el porqué de las cosas, de producir saber, de definir la ciencia y alinearse en movimientos culturales está hermanada con la producción literaria de los dramaturgos y comediógrafos de la Grecia clásica. Era de interés político que se ofreciera el evento teatral como un hecho popular, como lo fueron sus festividades. Esas celebraciones acompañan los distintos períodos de la cultura y reconocemos variaciones de estos ideales en las obras de sus dramaturgos Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Cómo hablar a los alumnos desde el primer día de trabajo de Platón y Aristóteles, sin que en ellos resuenen las palabras de sus profesores de la escuela media, en sus años de adolescencia. Años cargados de una experiencia vital intensa por la que atravesaban sus cuerpos mientras, permaneciendo sentados durante horas, debían recordar fechas, nombres, pensamientos filosóficos, para obligatoriamente rendir un examen teórico que diera prueba de sus lecturas.

Hay que despojar de aquellas experiencias tristes la aproximación al saber de la cultura helénica, del pensamiento griego, porque lo necesitarán para poder interpretar las obras de los grandes trágicos con la misma fuerza y júbilo con que lo hacen cuando se introducen en el mundo de la *commedia dell'arte* o en el mundo del bufón.

Ningún estudiante del siglo XXI pone en duda lo importante que es comprender la época isabelina para acceder a la interpretación de la obra de Shakespeare. Y si no lo pueden hacer, suelen ser conscientes de que están cometiendo un error.

Pero el actor de oficio que ya ha comprobado lo difícil que es encarnar la palabra de los autores clásicos conoce los caminos para llegar de la

investigación teórica al hecho representativo.

Sabemos que Antígona es condenada por desobedecer la orden de Creonte. Pero ¿quiénes fueron aquellos intérpretes? No lo sabemos. Más allá de Tespis (siglo VI a.C.), y de los propios oradores y dramaturgos que comenzaron interpretando a sus héroes acompañados por el coro, no tenemos registro de quiénes fueron ellos, los actores que dentro de la historia hicieron posible la representación del teatro.

Sin embargo, de no ser por esos actores de tragedias, no hubiera sido posible que existieran los coliseos y las festividades, con los cuales se preparaba al mundo para disfrutar del arte de actuar.

La maravillosa palabra en escena al aire libre, el *pathos* y el *ethos* en la luz, en el centro, las celebraciones, el público, son una construcción de la humanidad.

Que el hombre ría y se emocione frente a una mentira maravillosamente producida, artísticamente elaborada y a la vez absolutamente evanescente destaca la condición de lo intangible, de la belleza, del anhelo hacia lo perfecto.

Si Platón en su mundo de las Ideas dio a la Belleza el punto más elevado entre todas las ideas junto con la idea de Dios, es de esperar que nuestro estudio del teatro intente acercarse a estos paradigmas de creación artística en la esencia misma del teatro griego. O, al menos, es preciso intentarlo. ¿Cómo? Hablando con sus palabras. Interpretando sus obras. Analizando sus personajes, su argumentos. Descubriendo su cultura.

De la misma manera como el joven aprende a tocar el piano estudiando piezas del barroco, el actor estudia y debe acercarse a las obras clásicas por más remoto que le pueda parecer el argumento. El teatro exige del intérprete ese especial amor y confianza en el mundo de las ideas en lo abstracto y lo escrito, en lo imborrable y lo efímero, en el don de la palabra.

Cuando hablamos de estudiar tragedia no puede escaparse este criterio moral que le dio origen, esta tensión entre la pasión y las ideas. Estos estudios teatrales suelen ser ricos para la formación del actor, porque no solamente lo están capacitando para interpretar las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides sino también para comprender el origen de la comedia clásica y en ella el origen de la parodia, de la farsa, como también los posiciona para acercarse al neoclasicismo del XVIII.

Nunca sabemos cuál de entre los alumnos posee ese don particular que

es el don del trágico, cuál de entre todos produce una reflexión sorprendente que manifiesta en su interpretación, con las inflexiones de su voz, con su mirada, con sus ritmos, sus impulsos.



María Casares actúa Lady Macbeth, en el Festival de Avignon, 1954.

Llorar, gritar, morir en escena

Es tarea singular la de llorar, gritar, morir en escena; tarea incomprensible, juego de niños que la humanidad se complace en producir. Los ejercicios dramáticos pueden resultar poco convincentes cuando el actor no está conectado con el mundo casi divino que corresponde a la obra trágica

Las múltiples caras del actor

o al mundo renacentista que encuadra la libertad de la *commedia dell'arte*. Si podemos definir los géneros literarios también podemos definir las condiciones naturales de los actores. En cuanto a tragedia, no hay que tratar de ser trágico, solamente descubrirlo; como tampoco hay que tratar de ser cómico sino ubicarse en la comedia. Se trata de descubrir cuál es el compromiso que cada uno tiene con el género.

Cuando estudiamos tragedia sabemos que en el alma, en el espíritu o en el subconsciente del actor existe el deseo de liberarse de la conciencia y explorar en su temperamento ficcional. El enfoque de este estudio de la tragedia permite explorar esta condición casi divina, cercana a la locura, al mundo de las ideas, cercana a Dios, a la Belleza, al amor perfecto.

El héroe, el elegido, el que lleva trazado el destino, se entrega en *pathos* irreflexivo a su propio instinto de conservación porque acepta su destino, está en comunicación con los valores más elevados que el hombre puede concebir. Si bien estos personajes son literarios, han sido y aún hoy son reflejo de un solo misterio: por qué y para qué vivimos.

Sabemos que en un principio las obras que se conservan son incompletas y muestran un teatro que nos habla de mitología y religión, mientras que las que acompañan los procesos de desarrollo y florecimiento cultural del siglo de oro ateniense son textos con argumentos decididamente políticos. Con esta polaridad podemos comprender cómo los primeros trágicos trataron de encontrarle un orden a la vida humana, un orden que está referido a uno u otro poder pero, de ninguna manera es ajeno a ellos.

La enseñanza de la tragedia

Los medios de comunicación nos someten día a día a la presencia de las atrocidades de la guerra, la muerte y los destinos colapsados por accidentes, las injusticias de los poderes políticos o las miserias más indignas de una civilización opulenta. Sin embargo, no parece tan fácil representar estas tragedias. Lo más cercano a estas formas de expresión son las grotescas dramaturgias contemporáneas en las cuales los jóvenes encuentran sentido a sus actuaciones dramáticas desestimando otra clase de proyectos, en los cuales el

arte literario prevalece. El cine permite la distancia a través de la cual aceptamos ver la representación de crímenes, guerras, tragedias civilizatorias y dramas sociales. En cambio, en el teatro la cercanía y el calor de los actores exige una forma elaborada del decir, una cierta sublimación de la realidad y una metodología que permita objetivar su trabajo con distancia.

Sabemos que el personaje debe morir en escena, pero ¿cómo hacerlo para que el acto resulte convincente? Cómo hacer para que por ejemplo una representación de Juana de Arco se vea atractiva en el momento más terrible de su ejecución. Aun con efectos especiales, la convención a la que nos remitimos exige del intérprete y del realizador teatral un nivel singular para llevar al público a la atmósfera deseada en la cual ese acto final resulte conmovedor como la vida misma. Si no se lo intenta, las representaciones trágicas en teatro terminan siendo una ingenua figuración de una obra.

Es en esta búsqueda en la que mis alumnos se comprometen, cuando al finalizar el curso presentan un fragmento de obra. Ellos resuelven cómo llevar adelante la realización, ideando el espacio escénico, componiendo un proyecto de montaje en el cual ellos son los héroes o las heroínas de la historia.

Los alumnos se entrenan para asumir la responsabilidad total del hecho representado. No solo se preocupan por su interpretación sino que observan cada uno de los rincones del escenario, imaginan o definen un espacio trágico para la obra elegida, conjeturando cómo sería el conjunto para que su interpretación finalmente sea convincente.

Al estudiar de memoria el monólogo de *Antígona* de Sófocles, y luego el de la versión de Jean Anouilh (1910-1987) y el monólogo de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1900-1970), el alumno puede vivenciar la grandeza de esos fragmentos y su belleza literaria, trabajando en el reencuentro de un primario sentimiento de valentía y fortaleza, para descubrir en sí mismo esa pasión que es llamada heroica.

Si el alumno rechaza de entrada esta lectura, difícilmente se sentirá a gusto en el curso. Porque convengamos que es bastante falso abordar el género trágico desde un vacío de valores morales. El curso provoca una decisión en los estudiantes; tal vez los estudios comprometidos con la comedia no les exigen la misma reflexión personal, pero es necesario que atraviesen este mundo trágico para conocer y dialogar con sus propias conductas dramáticas.

El coro

El coro representa el maravilloso ejemplo de fraternidad, de sociedad, de un todo reflexivo que otorga oposición y conciencia al héroe ciego ante su destino. Es una suerte de monstruo de múltiples cabezas que entra y sale a su antojo para dialogar con el héroe y dirigirse al público para transmitir aquello que es palabra de los elegidos. Cuando la multitud se agrupa para señalar o para proteger o bien para rechazar al héroe, o cuando se dispersa por los rincones, allí es donde entra el héroe. A partir de este ordenamiento el coro se comporta con el héroe como un imán: nunca tan lejano que pierda su control ni tan cercano que quede adherido y por lo tanto muera con él.

El coro es sentido común, representa a la comunidad que sufre y acompaña al héroe en su travesía. Dice Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*:

La coreia realiza una síntesis entre poesía, música y danza, y se encuentra en el origen mismo del espectáculo occidental. Pero, como señala Barthes: "Nuestro teatro incluso el lírico no puede dar una idea de la coreia puesto que la música predomina allí en detrimento del texto y del baile relegados a los intermedios (ballets) pues lo que define la coreia es la igualdad absoluta de lenguajes que la componen: todos son, si podemos decirlo así, 'naturales', es decir producto del mismo marco mental, formado por una educación que bajo el nombre de música comprendía las letras y el canto, los coros naturalmente se formaban de aficionados y no había ninguna dificultad en reclutarlos".

La posibilidad de interpretar los movimientos y las palabras del coro trágico liderados por el corifeo prepara al estudiante a integrarse de alguna manera en el conjunto de la representación, en un todo social.

En la tragedia no son todos héroes, y el coro ubica al estudiante en el descubrimiento de una sensibilidad social, de equilibrio y templanza, entre el destino y el pueblo. Lo lleva a explorar en la sabiduría del sentido común y a vivenciar el estado de coincidencia con el grupo.

El actor puede pretender en un principio ser el elegido, el héroe, el casi divino; sin embargo, la experiencia en un taller puede hacerlo cambiar de idea. Puede reconocer en sí mismo un juego creativo al comprometerse con la función del cuerpo coral e integrándose a los movimientos con personalidad

artística, dejando atrás la presunción de forzar un protagonismo trágico tal vez poco convincente en ese momento de su vida.

Algunas sugerencias didácticas

Los ejercicios de tragedia se inician con estudios de máscara neutra. La orientación de la búsqueda será la energía propia a una pasión dramática intensa, desbordada, a la que llamaremos cólera.

Ya no se trata de la rabia, el enojo, ni mucho menos la tristeza. Si hay algo que debe quedar claro es que no existe la tristeza para el actor trágico. No se llora por el destino, ni se lamenta por él. Se habla, se enfrenta, se dice, con sentimiento épico y sublime, acerca del dolor, moral o físico, pero nunca triste ni melancólico. No debe buscarse en la psicología menor, cotidiana y personal, porque el resultado no estaría al nivel de la dramaturgia.

En la enseñanza del melodrama he indicado el rechazo por las interpretaciones minúsculas, las lágrimas de cocodrilo, donde el actor puede pensar que está actuando correctamente porque siente tristeza. El actor debe alejarse de su psicología, de su narcisismo, y entregarse a representar el drama de muchos, de pobres, desposeídos, marginados usurpados, arrebatados. Cuando estudiamos tragedia estamos trabajando el sentimiento más alto que el hombre puede evocar. Es el estado de acercamiento al máximo poder o poder divino. El héroe y la obra toda nos están hablando de esta relación vertical entre el hombre en la tierra, en la cual vivimos, y el cielo. Esta línea vertical genera una tensión permanente, una fricción, un deseo de superación de lo inevitable, un valor en la trascendencia de las acciones épicas y los destinos trágicos que el héroe sabe aceptar con honor. Entonces no podemos permitirle al actor que se confunda e indulgentemente llore penas privadas en vez de indagar en su más profundo inconsciente, dejando que aflore otro sentimiento apasionado propio del destino entero, el de la civilización o el de una comunidad. Es en estas prácticas en las cuales los actores se sienten fortalecidos para desarrollar su vida artística. Salen de sus intereses mezquinos para enaltecer sus interpretaciones tomando conciencia de su condición de agentes de la comunicación. Y como tales ellos deben decidir qué comunicar.

Ejercicio 1

1) Elegiremos una calidad, como el fuego o el agua o el viento. El ejercicio comienza con los alumnos acostados sobre sus colchonetas con espacio suficiente entre ellos para poder moverse. Se concentran en el aire que entra y sale por la nariz imaginando que es agua, que es una suave marea que invade por dentro sus venas. Se trata de un trabajo muy conocido por los alumnos que ya han cursado el taller de máscaras. La diferencia es que la conciencia del movimiento, la capacidad de teatralizar el gesto, la dinámica, el ritmo, se orientarán hacia la búsqueda del estado de cólera.

Continuando así con las ejercitaciones les explico que deben imaginar que son enteramente cuerpos de agua, sin huesos, ni músculos; solo agua. Sus movimientos, leves al principio, deben ir ganando densidad y espacialidad. El agua corre, no se quiebra, el agua del mar calmo puede embravecerse. El alumno debe potenciar ese movimiento interno poco a poco jugando con sus articulaciones, sus brazadas, sus piernas, su torso. Debe buscar rodar de un lado hacia otro, debe poder levantarse y caer. Es decir, trabajar en forma espiralada y permitirle al cuerpo que fluya la energía. No se trata de hacer formas estéticas o de realizar movimientos descriptivos; muy lejos de esto, por cierto. Se debe interpretar el mismo elemento, como puede ser el agua del mar, el viento o el fuego. Es un trabajo totalmente energético e impulsivo pero que conecta con el pensamiento, las imágenes, en la acción corporal de aquello que están imaginando. Detengo el ejercicio para dar nuevas indicaciones. Tienen una pausa para recuperar la respiración y el tono muscular, acostados sobre sus colchonetas.

Les sugiero continuar con la calidad agua, pero imaginar que se convertirá poco a poco en una tormenta marítima. La imaginación guiará al cuerpo a tomar decisiones como pararse, correr, rodar, volver a recuperarse, etcétera. Pero siempre con la imagen del mar, con la convicción de que están interpretando lo que su mente evoca y observa al tiempo que ejecuta. Es decir que tenemos un concepto muy fuerte, un concepto dinámico, que guía la acción física.

2) Nos sentamos en círculo. Colocamos en el centro todas las

colchonetas como si fuera un ring. Pasarán a trabajar en grupos de a tres para que tengan espacio suficiente para explorar.

Se acuestan en el suelo y cuando lo deseen comienzan a buscar esa calidad agua de mar que poco a poco se irá transformando en un mar agitado, turbulento, peligroso, encrespado, con grandes y pequeñas olas. Al llegar a este punto de la interpretación le pediré a cada uno por su nombre que pronuncie un nombre trágico, tomado de la literatura que hayan leído: Antígona, Creonte, Clitemnestra, Héctor, Príamo, Tisbe, Apolonio, Andrómaca. Deberán vociferar con el impulso de su cuerpo, arrancar la voz con el mismo ímpetu que un giro en el espacio. Al tirarse al suelo y rodar intentarán dramatizar el sonido de un lamento, pero siempre desde el ímpetu corporal, evitando el melodrama.

El ejercicio con distintas calidades se emplea como canal de acceso a un nivel irreflexivo de la palabra, donde por el mismo estado de agitación corporal surgen el grito, el lamento, el cansancio y la voluntad de continuar con la prueba. Entonces los alumnos van probando diversos fragmentos de textos literarios que oportunamente ofrecí para que estudiaran de memoria. El primer texto que trabajo con los alumnos es un fragmento de la *Iliada*, el que corresponde a la muerte de Héctor.

En principio acordamos que la cólera es un sentimiento a rescatar y ubicar en la composición del trágico; la cólera como nivel de energía, como potencia. Se trata de un estado dinámico que el alumno debe reconstruir para ubicar allí el mundo de sus palabras trágicas.

A veces la calma que precede a la tormenta, a un viento huracanado es suficiente para que el actor al evocarla estimule su imaginación, vivencie corporalmente la expresión, la dinámica, la energía, y luego inscriba en esa acción el centro del relato.

Ejercicio 2

Se propone una imagen que guíe la actuación, por ejemplo: entrar en escena como entra la nube ocultando el sol. La imagen modula su sensación,

inunda su mente para caminar lentamente en la escena con el color del gris oscuro de la asfixiante atmósfera que anuncia el desastre incontrolable del huracán.

Estos argumentos en imágenes le dan al actor algo que pensar para entrar en la escena. No se los deja a su aire, que intenten ser semidioses o corifeos, porque harían algo por lo general guiado desde un preconceito naturalista. El mundo de la imaginación ofrece un campo rico, lleno de posibles matices, sensaciones, memorias, emociones, impulsos, ritmos, que incitan al inconsciente para que el actor pueda movilizar la improvisación desde otro lugar, un tanto más virgen, de su vida expresiva. Un lugar nuevo para una obra nueva.

El trabajo será intenso pero no perturbador. El actor disfrutará por la intensidad que puede atribuirle el gesto trágico al sentido épico de sus palabras pero no tendrá la sensación de estar mortificándose para encontrar convicción para ser un héroe de la tragedia griega.

Al imaginarse un elemento de la naturaleza con toda su potencia el actor se acerca mucho más a la zona irreflexiva y más creativa del hombre, su condición de juego, su condición de libertad.

Ejercicio 3

Los fragmentos son trabajados desde el temperamento trágico. No se trata de gritar, se trata de conocer los límites de la razón, de situarse en ese nivel expresivo donde convergen pasiones y un perfil psicológico un tanto omnipotente.

Partiendo de ejercitaciones musicales los invito a componer el canto de la palabra como si fuera el sonido del viento entre los árboles del bosque. Viento que atraviesa todo lo que quiere y si algo se le opone en el camino lo doblega, lo derriba, o lo inclina, o bien salta lo esquiva, se disuelve y lo traspasa. Energía más que figura, libertad contenida en el clasicismo de formas hieráticas. Esta doble dirección de fuerzas traza el temperamento trágico.

Ejercicio 4

Otra instancia del estudio consiste en llevar a los alumnos a realizar una mirada estética, acercarlos a la forma clásica, lineal; a descubrir la belleza de las líneas puras. Para ellos es necesario ver, y es aquí donde los libros, las imágenes y las distintas observaciones estimulan el sentido estético de los alumnos.

Deben traer túnicas o vestimentas neutras color crudo o blanco que les permitan sugerir un vestuario de la época. Tanto hombres como mujeres se preparan para la escenificación cambiando su ropa de entrenamiento físico por el “vestuario”. Les indico cómo utilizar los coturnos. Deben practicar para caminar en ellos. Esto los ayuda a entender por qué deben caminar lenta y pausadamente, por qué son figuras estatuarias. Los coturnos limitan mucho los movimientos del trágico, pero le dan una presencia monumental: si de pronto nos levantamos de la cama y medimos veinte centímetros más nos sorprenderíamos. A los alumnos les pasa lo mismo; deben acostumbrarse y desarrollar un andar majestuoso, imponente; de movimientos elegantes, equilibrados, que ordenen la composición de estilo de su gesto trágico.

Entonces tenemos un conflicto que es sostén de la acción, una lucha entre el torrente emocional que investiga el actor y una dificultad mecánica que lo frena, provocada por la altura de los coturnos. Esta doble fuerza es estimulante para los actores, los ubica rápidamente en un lugar de tensión positivo para la interpretación. Debe dejarse atrás la indagación psicológica, que puede ser muy atractiva para analizar al personaje, pero no suficiente para comprender el sentido griego del destino y de la muerte y proyectar una presencia escénica trágica.

Será la voz el manifiesto más elevado que puedan ejercer en la escena. El trágico se concentra en grado extremo en la dirección de su palabra y acompaña su teatralidad con gestos majestuosos y una mirada siempre más arriba de la lejana línea del horizonte. En ese andar solemne y solitario el actor investiga su conducta trágica en la representación.

Ejercicios para coro

Ejercicio 1

Colocamos a tres alumnos con coturnos en las esquinas del salón. El resto actuará como coro, se desplazará en conjunto como rebaño, pero guiados por uno de ellos delante, al centro, que será imitado por el grupo que lo sigue. Muy juntos, se acercarán a uno de los alumnos que está en la esquina. Solamente se permite realizar gestos clásicos: señalar, abrir los brazos hacia el cielo, arrodillarse en actitud de consejo, etcétera. El corifeo propone y el grupo repite. Esta multiplicación del gesto meditado, clásico, suele ser bastante provocativa para el alumno que está solo en una esquina del aula. Al acercarse al actor –que permanece quieto en un rincón– lo rodean haciendo las veces de una barrera o un muro, que no puede atravesar y lo confina en esa esquina.

El héroe, representado por el alumno del rincón, debe percibir la fuerza del grupo y abrirse paso pero sin empujar, solo por intención de conquista o de atrevimiento. No debe intentar atravesar el coro por la fuerza de lucha en contra de él sino que tiene que imaginar alguna circunstancia épica por la cual sienta una convicción muy fuerte que le permita quebrar la disposición del coro, es decir que no es un juego de rugby ni de uno contra todos, sino una ejercitación en situaciones trágicas que entrena para imaginar en la línea vertical de la tragedia. El coro no puede empujar o tocarlo pero los cuerpos se van moviendo como para rodearlo, se articulan posibles aberturas de la barrera de cuerpos que conforman el coro. Si el actor y el coro tienen una buena conexión, el ejercicio resulta muy interesante y finalmente el héroe pasa del otro lado dejando atrás la oposición del coro.

Ejercicio 2

Imaginamos el escenario como un disco que gira sobre un eje en su centro. Debemos equilibrar el escenario con la presencia de cada actor y con la relación entre el protagonista y el coro.

Trataremos de recordar qué es lo que sucede cuando una persona adulta

y un niño juegan en un sube y baja. La persona adulta debe acercarse al eje para que se pueda dar el movimiento constante por el impulso de cada lado de los participantes. Pero si quiere que el niño quede arriba y se detenga el juego en esa posición el adulto debe alejarse de él.

Exactamente esto es lo que hacemos para comprender la proporción de distancia que el coro puede mantener con el héroe para que el juego continúe o para que el héroe quede solo y supuestamente elevado o arriba cuando la dramaturgia así lo requiera.

Les explico que el coro puede ser más liviano o más pesado y que cuando es liviano la relación con el personaje está equidistante porque decidimos que pesan lo mismo. Pero en la medida en que el coro se agranda, su desplazamiento por la escena puede ser más pesado; entonces, si aún no queremos que termine el juego, podemos optar por dividirlo y jugar con el contrapeso de la escena. Por ejemplo, como si dejáramos al niño en el centro y optando por dos grupos equidistantes o un semicírculo por detrás del héroe.

El actor que pronuncia la palabra en la escena es acompañado por movimientos y ritmos corales. Se trabaja la dinámica de atracción y de exaltación del protagonista pero a su vez el protagonista desarrolla el vínculo con la presencia coral, como si fuera el oráculo al que debe consultar para después tomar decisiones que lo llevarán a continuar con su inevitable destino.

Para realizar este ejercicio los alumnos se colocan en dos hileras contra la pared, marcando con una tiza en el suelo por delante de sus pies el límite de la escena. Cuando entran en la escena pasan del otro lado de la línea marcada.

Tratamos de dividir en forma pareja a los alumnos que se encuentran a ambos lados del escenario marcado. Es conveniente que participen muchos para poder vivenciar el comportamiento de la masa coral y del solista, del corifeo y los coreutas con el héroe.

Pediremos a uno de ellos que inicie el juego como un niño. Es decir, entra en la escena imaginando que su presencia provoca una inclinación en el plano del escenario; irá entonces descubriendo que al centrar su peso se equilibra el plano; entonces posee el centro, lo domina, es el centro, está en el eje.

Cuando el actor inicia el juego debe ser imaginativo. Recurrimos a la técnica de la máscara, pueden entrar con la calidad de un ave majestuosa o de

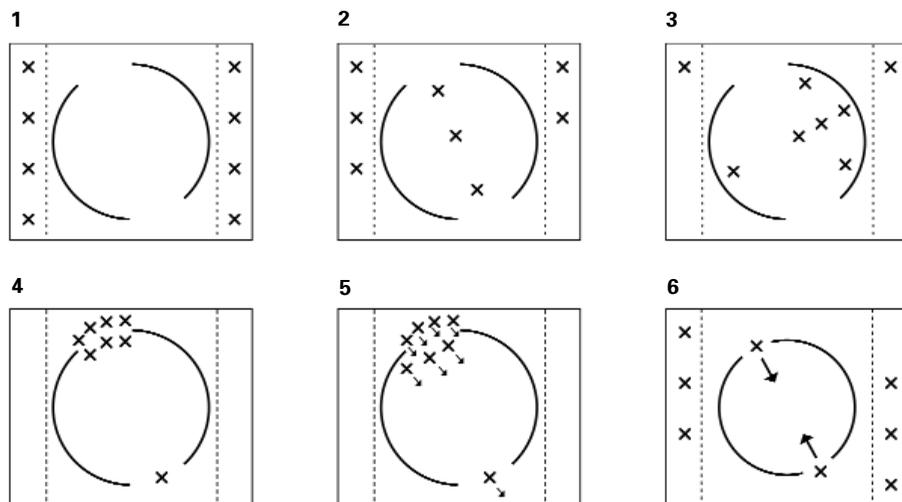
viento o como si con él entrara una silenciosa lluvia de copos de nieve o una gran tormenta torrencial.

El juego con animales es muy apropiado para este ejercicio: se interpreta a los personajes desde la experiencia rítmica y espacial de la máscara neutra.

Siguiendo con el ejercicio de desplazamiento del coro, el que entra primero a escena tiene libertad para explorar todo lo que quiera pero también la responsabilidad de ser como el prólogo de un libro: debe saber que la obra comienza cuando él se retira, en este ejercicio deviene corifeo y luego coreuta.

Cuando otro alumno, pasando la línea de tiza, entra en la escena y se detiene, permanece quieto en ese punto del escenario esperando ser registrado por su compañero y dando tiempo a que se reorganice el espacio, el equilibrio de la escena. Observa y se desplaza para mantener el equilibrio del escenario. Si B entró por fondo derecha, A deberá ubicarse en proscenio izquierda.

ESQUEMA EJERCICIO 2 DE CORO



Así equidistantes ambos alumnos realizarán un juego creativo sin perder atención al equilibrio del plano. El primer alumno ahora experimenta el rol del coreuta, responde a los movimientos del segundo alumno que ha pasado a ser el héroe. Este será ahora quien decide dónde ubicarse y el coreuta responderá en equilibrio. También se pueden aplicar criterios de máscara, desplazándose de acuerdo con calidades (por ejemplo: nubes o esferas o dados, colores, sustancias, etcétera).

Luego indico a un tercer personaje que irrumpa. Se comienza a visualizar el fenómeno del grupo. Entonces nuevamente permanece quieto hasta que sus dos compañeros lo registran y se adaptan a su presencia. Ahora tenemos a un héroe nuevo y el último pasa a desempeñarse como corifeo. El tercer alumno que había sido el primero en entrar en el escenario será de ahora en más coreuta.

Este juego se desarrolla de igual manera hasta que todos han entrado en el escenario, al finalizar tendremos los movimientos en un imaginario plano inestable que debe poseer la virtud de equilibrarse con la distribución del peso de sus figuras.

Comprendido este ejercicio, se repite para integrar la voz, los sonidos, los lamentos y las expresiones trágicas. Finalizado este aprendizaje se aplica a determinados fragmentos donde el héroe o la heroína tienen un parlamento con el corifeo, y con las estrofas y antistrofas que deberán estudiar de memoria para interpretar en la ejercitación.

Textos recomendados

Utilizamos fragmentos de la *Iliada* de Homero, de *Prometeo encadenado* de Esquilo, de *Antígona* de Sófocles.

Si el alumnado ha comprendido y trabajado con profundidad, es conveniente realizar un breve enfoque de comedia. Elegiremos fragmentos escogidos de Aristófanes (*Las nubes*, *Las ranas*). La parodia que en sus escritos se desprende como mordaz burla e ironía al pensamiento trágico y al sistema filosófico-político en su contexto podrán liberar al estudiante de la solemnidad del trabajo realizado.

Epílogo

A lo largo de este libro he intentado explicar qué es lo que enseño, cómo les hablo a los alumnos, de qué les hablo, qué es lo que hacemos en las clases de teatro.

Los ojos de mis alumnos se abren desmesuradamente con cada uno de los mundos por los que atravesamos en la cursada. Los sorprende el enfoque de los talleres que apuntan tanto al conocimiento como a la acción.

Cada estudio debe proporcionarles una ruta de acceso hacia la investigación. Amar el tiempo pasado, amar el sonido del tiempo que fue. Amar el eco de las sociedades que permitieron que hoy estemos aquí con una computadora entre las manos yendo y viviendo en el tiempo, comunicándonos con un celular.

El encantador sonido que un actor produce en su boca, desde lo más profundo de su temperamento, dándole cuerpo a cada concepto, buscando credibilidad en sus sentimientos, en sus impulsos, es la condición para darle la vida misma a un personaje. El intérprete toma prestadas las palabras del autor y juega entrelazando su cuerpo con el de aquel que dejó por escrito una verdad.

Un maestro debe tener un sentido, una brújula hacia la cual orientar un taller de arte. Aun si no fuera espontáneo debe proponérselo como contrato, de común acuerdo con los alumnos. No se puede largar a los alumnos a experimentar en temas tan intensos como pueden ser los de la tragedia sin un señero rumbo educativo. Los alumnos son vulnerables a perder el control de sus instintos o emociones desperdiciando una experiencia virtuosa que se convierte en viciosa.

La tarea del maestro, al menos así lo creo, es guiar a los alumnos en la experimentación con su propio cuerpo, para que su experiencia sea positiva. No importa si los ideales del maestro superan las posibilidades reales de los alumnos. Y es para celebrar cuando los ideales del estudiante superan los del educador. Entonces se produce un verdadero festejo; el trabajo del docente ha sido fructífero.

Los actores se inician en el arte de actuar a partir de la lectura de obras

de teatro. Es a través de la palabra articulada en un lenguaje, en un sistema de códigos, como podemos despertar en nuestra vida el deseo de hacer teatro.

El taller de teatro es breve con relación a toda una vida dedicada a la carrera teatral. Pero ese momento de estudio, compartido con otros, es una instancia socializante que debe ser aprovechada y potenciada no solo para la creación sino también para la investigación.

En mi opinión, el actor es un vehículo para que el público vivencie la palabra, construida para ser representada. Esto quiere decir que es un agente de la cultura.

Difícilmente un actor, luego de atravesar los tiempos y los mundos a los que hice referencia en este libro, sea el mismo que antes de comenzar sus estudios. La información y la vivencia de la palabra poética, literaria y el trabajo en conflictos sociales desde el hecho ficcional despiertan su imaginación, sus especulaciones racionales y sus instintos morales.

El joven no será el mismo al finalizar un período de estudio en el que se ha trabajado con este criterio y con obras clásicas; su experiencia habrá sido absolutamente diversa de la de aquel otro joven que cumplido su secundario pasa dos, tres o cuatro años haciendo teatro en talleres de improvisación o de *clown*, o trabajando en grupos de creación colectiva. Un método como el que propongo propende al cultivo del espíritu o psique del actor que aprehende una letra de memoria, una palabra elaborada por un dramaturgo universalmente reconocido.

El actor con la belleza de las imágenes que provienen de obras de arte transita lugares no cotidianos. Los estudios le dan importancia al ideal de artista, a la visión poética que cada estudiante tiene del mundo.

* * *

El hombre encierra un misterio que a lo largo de su vida entre risas y llanto reconocerá al comenzar a sentirse cómodo con aquella sonrisa de la sabiduría.

Podemos adoptar animales, domesticarlos y entablar con ellos relaciones

de cuidado y cariño que les darán protección. Pero no podemos ser domesticados por nuestros pares.

Es propio del hombre cuidar de los más débiles e indefensos de la escala biológica, y también es propio al hombre el cuidado de los niños para incluirlos en la sociedad y de los ancianos para acompañarlos en su último tránsito con el mismo amor con el que ellos nos criaron.

Pero cuando en las relaciones humanas aparece el drama, la tragedia o la burla es señal de algo desvirtuado, que tiene que ver con el sometimiento, la humillación o la venganza. El sometimiento entre pares es la negación de la libertad con la que todos nacemos. Cuando se quiebra este orden nos sentimos desamparados porque somos nosotros mismos responsables de nuestras sociedades.

Mi propuesta, entonces, es volver a las fuentes y al pensamiento más puro que el hombre pueda elaborar. Desentrañar el porqué, el fin último de la acción humana, replantearse la existencia.

El arte del teatro nos demuestra cuán agradecido es el público, que viene a ver con la esperanza de imaginar un mundo distinto por tan solo unas horas. Una fuga para un reencuentro, un escape para una unión. Cuando comienza la función, los hombres y las mujeres que saben algo más de la vida, del amor, del odio, de la justicia, de la amistad, se desnudan ante los otros y el público, con su aplauso o con su indiferencia, reaccionan.

El estudiante de teatro debe preguntarse si es capaz de esa exposición, si ha adquirido la experiencia vital que le da el permiso para hablarles a los demás desde la luz. Esa curiosa vida del actor que estudia cómo ser otro durante algunas horas es como si ofreciera su cuerpo para mostrarse delante de otros que están en las sombras con el fin de que descubran algo más de la vida. Aquí está el misterio, y por ello la celebración, el festejo, la convocatoria.

El público asiste a esa suerte de sacrificio sin derramar sangre sino lágrimas que impregnan sus pupilas y después, aún durante años, guardarán en su memoria. El recuerdo, el impacto de ese gesto, de esa voz, de esa mirada, de aquel grito o aquella carcajada que un actor le entregó desde la escena.

Toda la historia del teatro da cuenta de ello y es por tanto una fuente de

inspiración para los teatristas y para la comunidad. Muchas veces refleja o reproduce hechos pasados y otras misteriosamente avanza y se anticipa a los fenómenos sociales.

* * *

Es mi deseo que este libro sea esclarecedor para quienes trabajan en la docencia y para mis queridos alumnos.

Sé que dentro de unos años me sorprenderé de lo escrito, porque la sociedad cambia y las prácticas futuras estarán acompañando a aquellos alumnos que tendrán asimilados avances en materia de comunicación, ciencia y producción hoy inimaginables.

Tengo la intención de elaborar una segunda parte de este material enfocada especialmente en la proyección de planes de estudio de cada género, una propuesta más técnica y tal vez más ambiciosa, pero que ciertamente será motivadora para los que se encuentran con la necesidad de repensar la educación del actor.

Siendo las diez y veinte de la noche doy por terminada la primera función. A todo el público presente: les agradezco su atenta mirada y los espero en el foyer para saludarlos personalmente.

Monsieurs, dames:

Veillez agréer mes sentiments distingués.

C. M.

> índice

> Palabras de bienvenida	pág.	7
> Presentación	pág.	9
> Testimonio	pág.	15
> Palabras de la autora	pág.	17
> Introducción.	pág.	21
Enseñando teatro	pág.	23
Un método, un libro	pág.	24
La escuela francesa	pág.	27
La importancia del contexto	pág.	31
El método y su instrumento	pág.	32
El cuerpo y la energía	pág.	34
<i>Ejercicio 1</i>	pág.	35
<i>Ejercicio 2</i>	pág.	37
<i>Ejercicio 3</i>	pág.	38
> Capítulo 1. <i>clown</i>: el mundo ingenuo	pág.	41
¿Quién es ese payaso?	pág.	47
La mirada a público	pág.	48
La subversión del espacio	pág.	50
<i>Ejercicio 1</i>	pág.	51
<i>Ejercicio 2</i>	pág.	53
<i>Ejercicio 3</i>	pág.	56
<i>Ejercicio 4</i>	pág.	57
<i>Ejercicio 5</i>	pág.	59
<i>Ejercicio 6</i>	pág.	60
<i>Ejercicio 7</i>	pág.	61
<i>Ejercicio 8</i>	pág.	64
> Capítulo 2. <i>commedia dell'arte</i>: el mundo del equívoco	pág.	71
El carnaval y el trabajo con máscara	pág.	78
Las mujeres de la <i>commedia dell'arte</i>	pág.	79
La criada Colombina	pág.	79
La enamorada Isabella	pág.	81
La <i>commedia dell'arte</i> y los albores del teatro nacional	pág.	84
Algunas sugerencias didácticas para el trabajo con máscaras	pág.	85
<i>Ejercicio 1</i>	pág.	88

<i>Ejercicio 2</i>	pág. 90
<i>Ejercicio 3</i>	pág. 92
<i>Ejercicio 4</i>	pág. 92
> Capítulo 3. bufón: el mundo del misterio	pág. 97
Una práctica coral	pág. 99
El bufón y el esoterismo	pág. 101
Algunas sugerencias didácticas	pág. 103
<i>Ejercicio 1</i>	pág. 106
<i>Ejercicio 2</i>	pág. 108
<i>Ejercicio 3</i>	pág. 109
> Capítulo 4. melodrama: el mundo de las emociones	pág. 111
Melodrama y multitud	pág. 115
Un género pionero	pág. 115
Algunas sugerencias didácticas	pág. 117
<i>Ejercicio 1</i>	pág. 120
<i>Ejercicio 2</i>	pág. 121
<i>Ejercicio 3</i>	pág. 127
<i>Ejercicio 4</i>	pág. 128
<i>Ejercicio 5</i>	pág. 131
> Capítulo 5. <i>varieté</i>: el mundo antiburgués	pág. 135
Un teatro que mira al mercado	pág. 139
El <i>minstrels show</i>	pág. 140
¿Cómo es una clase de <i>burlesque</i> ?	pág. 141
<i>Ejercicio 1</i>	pág. 142
<i>Ejercicio 2</i>	pág. 142
<i>Ejercicio 3</i>	pág. 144
> Capítulo 6. tragedia: un mundo casi divino	pág. 147
Llorar, gritar, morir en escena	pág. 153
La enseñanza de la tragedia	pág. 154
El coro	pág. 156
Algunas sugerencias didácticas	pág. 157
<i>Ejercicio 1</i>	pág. 158
<i>Ejercicio 2</i>	pág. 159
<i>Ejercicio 3</i>	pág. 160
<i>Ejercicio 4</i>	pág. 161
<i>Ejercicios para coro</i>	pág. 162
<i>Ejercicio 1</i>	pág. 162
<i>Ejercicio 2</i>	pág. 162
> Epílogo	pág. 167

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro
manual de iluminación
de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas
de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima
de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico
de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull,
Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro
(Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel
Sampaolesi (San Juan), Martín Giner,
Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel
Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y
Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

